

Paesaggi

Antonio Chiocchi

DOVE SCORRONO I FIUMI DELL'ANIMA  
PO-ETICHE CHE CI ACCOMPAGNANO



Antonio Chiocchi  
DOVE SCORRONO I FIUMI DELL'ANIMA  
Po-etiche che ci accompagnano

Prima edizione febbraio 2017  
Seconda edizione ampliata settembre 2017  
Antonio Chiocchi



Licenza Creative Commons

[www.cooperweb.it/zigzagando](http://www.cooperweb.it/zigzagando)

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

**1. Aggirare il valico**

Hannah Arendt diceva di Walter Benjamin: "senza essere poeta, egli *pensava poeticamente*"<sup>1</sup>. 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?*<sup>2</sup>. 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 futuro<sup>3</sup>.

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*<sup>4</sup>.

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 interdetta, in 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

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

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 affratellante<sup>5</sup>. 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 all'indietro, quando si tratta, invece, di riprendere il cammino interrotto, indirizzandolo verso la

---

<sup>5</sup> 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.).

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 idea<sup>6</sup>. 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 rappresentazione<sup>7</sup>. 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 Celan<sup>8</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Lyotard, *op. cit.*

<sup>8</sup> 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 esprimersi<sup>9</sup>. 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'umanità<sup>10</sup>.

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 accom-

---

<sup>9</sup> 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.

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

pagnato lo sviluppo<sup>11</sup>. Egli — perdente e vittima — si ribella al destino pietoso e, nel contempo, 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 morti<sup>12</sup>. 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"<sup>13</sup>. 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*<sup>14</sup>. 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 questionario<sup>15</sup>.

---

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

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 61-63.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>14</sup> 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 chiazzata 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.

<sup>15</sup> 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 "melodiosità" 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://puncocritico2.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

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 un *atto di libertà*: è l'*antiparola*<sup>16</sup>. 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*<sup>17</sup>.

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 emotivo<sup>18</sup>. Non che manchino campi più pregnanti della resistenza<sup>19</sup>. 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

---

(a cura di), *op. cit.*, Prima Parte: *Elargissez l'art!*, pp. 15-113.

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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).

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 anche contrapposte, si possono definire e si definiscono *resistenti* gli uni contro gli altri<sup>20</sup>. 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*<sup>21</sup>. 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 vicini<sup>22</sup>. Lo salva la sua lingua madre: il tedesco di un

---

<sup>20</sup> 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 appropriino 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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 superstite 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 rispettarsi, 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 trionfante» (*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 allonta-

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 Mitteleuropa<sup>23</sup>. 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 reinterrogandola<sup>24</sup>. 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 mondo<sup>25</sup>. La sofferenza si salva e salva, non rinunciando mai a parlare: disintegra linguaggio e mondo e mostra daccapo linguaggio e mondo<sup>26</sup>. 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 dono<sup>27</sup>. 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.

---

nandoci" (*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 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.

<sup>23</sup> Cfr. R. Morello, *op. cit.*, p. 67.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> 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).

### 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"<sup>28</sup>. Per uscire dai luoghi appartati dell'arte, bisogna incunearsi nelle *strette* della poesia e del nostro tempo vissuto<sup>29</sup>. 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*<sup>30</sup>. 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 notte<sup>31</sup>. 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

---

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

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

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

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 altre<sup>32</sup>. La contrapposizione di ombra e 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 fornirci<sup>33</sup>.

L'opera uccide lo scrittore/poeta: lo aveva già colto Foucault<sup>34</sup>. 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 esplose 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 gra-

<sup>32</sup> 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 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 Zimarrì (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 di Derrida.

<sup>33</sup> Coglie con finezza la presenza di questi elementi indomabili nella poetica di Celan, Francesca Zimarrì, *La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica. Un'interpretazione del ciclo Eingedunkelt*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarrì (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" (Zimarrì, p. 145).

<sup>34</sup> Vedi nota n. 18.

vi problemi psichici del 1965-66 riescono a farlo tacere e oscurarne la luce poetica<sup>35</sup>. Egli sapeva 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*<sup>36</sup>. 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 assediano<sup>37</sup>. 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 Auschwitz<sup>38</sup>. 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 coatto<sup>39</sup>. 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*<sup>40</sup>. 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 mondo<sup>41</sup>. Nel suo cammino, la lingua si *arricchisce*<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> 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 Zimbarri, *op. cit.*, pp. 135-150. Riportiamo una densa osservazione della Zimbarri 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 Zimbarri (a cura di), *op. cit.*, pp. 353-359.

<sup>36</sup> 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).

<sup>37</sup> 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).

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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> P. Celan, *Allocuzione ...*, cit., p. 35.

<sup>41</sup> 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 incrementazio-

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*; meglio: 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 spazio<sup>43</sup>. 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"<sup>44</sup>. 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*<sup>45</sup>. 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 pause<sup>46</sup>. 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, 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 speranza<sup>47</sup>. Ci mostra passato, presente e futuro del male assoluto, sceneggiandone l'orrore e lo strazio infinito, ma

---

ne 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).

<sup>42</sup> Celan, *op. ult. cit.*, p. 35.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*; corsivi nostri.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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).

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 lenire le ferite del mondo e disseppellire 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 rispondere<sup>48</sup>. 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 1943<sup>49</sup>. Tutti i frutti avve-

---

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> "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

lenati 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 sterminato ammasso di *avanzi*<sup>50</sup>.

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 sé<sup>51</sup>. 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 vita<sup>52</sup>. 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*<sup>53</sup>. 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 libertà<sup>54</sup>. 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*<sup>55</sup>. 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

---

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).

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> 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).

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 10-13.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 3.

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, ri-memorizzando 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*<sup>56</sup>.

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*<sup>57</sup>. 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 imperterrita<sup>58</sup>. Nel poema, precisa Celan, *l'Altro irraggiungibile* si staglia nel suo essere *raggiungibile*: sta qui la magia della poesia e, insieme, la sua storicità corporea; e qui *l'Altro* è raggiungibile proprio perché *suscettibile di essere liberato*<sup>59</sup>. 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*<sup>60</sup>. 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'*Altro*<sup>61</sup>. 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*<sup>62</sup>. 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 inscindibili<sup>63</sup>.

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"<sup>64</sup>. 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 mostra-

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>61</sup> "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.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

te 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 tempo<sup>65</sup>. 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, daccapo con Celan: "Quali domande! Quali pretese! È tempo di invertire la marcia"<sup>66</sup>.

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 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 luce<sup>67</sup>. 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 *rimpatro*"<sup>68</sup>. 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 scandagliare<sup>69</sup>. 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*<sup>70</sup>. Ciò spiega anche perché essa sia stata

---

<sup>65</sup> "... 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).

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 17; ma anche pp. 19-21.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 19; corsivo nostro.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>70</sup> 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,

sempre proiettata o all'indietro o all'avanti: come spazio o tempo favoloso che non ha mai avuto speranza di esistere<sup>71</sup>. 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 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 *Tropici* e che, col suo unire, può "avviare il poema all'incontro"<sup>72</sup>. 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 paro-

---

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.

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> Celan, *Il meridiano*, cit., p. 21.

le 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 occhi<sup>73</sup>. 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 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)<sup>74</sup>. 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'arte<sup>75</sup>.

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 storica<sup>76</sup>? Il surrealismo catapultava la poesia e l'arte *contro* il tempo e verso il *futuro* che fa del

---

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> 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 "ri-

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 dadaismo<sup>77</sup>. 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*<sup>78</sup>. 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 subentrargli<sup>79</sup>. 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 vita<sup>80</sup>.

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"<sup>81</sup>. 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

---

voluzione 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.

<sup>77</sup> 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).

<sup>78</sup> 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.

<sup>79</sup> 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.).

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

<sup>81</sup> 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.

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 conscio<sup>82</sup>. 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 distrutta<sup>83</sup>. 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 verbale<sup>84</sup>. In un 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'inconscio<sup>85</sup>. 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 noi<sup>86</sup>.

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 eticamen-

---

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> Cfr. soprattutto Freud, *Costruzioni nell'analisi*, cit.

<sup>84</sup> 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.

<sup>85</sup> 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.

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

te, esteticamente e politicamente vincolante<sup>87</sup>. 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 Foucault<sup>88</sup>) 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 intrecciano 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 mondo<sup>89</sup>. 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 intercomunicanti<sup>90</sup>. 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

<sup>87</sup> Le basi delle linee qui argomentate sono state fugacissimamente schizzate in A. Chiochi, *Equilibri asimmetrici. La decomposizione del welfare e le cooperative sociali*, in Stefania Ferraro e E. Gardini e (a cura di), *Il governo del sociale. Welfare, Governance e Territorio*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, pp. 109-134; in part., 7° e ultimo paragrafo.

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> 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.

<sup>90</sup> 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.

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 arte<sup>91</sup>.

## 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 incuneare<sup>92</sup>. 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 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 correlazioni<sup>93</sup>. 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 padre<sup>94</sup>. 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: Wildermuth. Soprattutto alla sua coscienza, il giudice nega sdegnosamente un qualunque grado di affinità e parentela con l'omicida, sulla base del semplice asserto: "Un Wildermuth 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 dibattimento 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 disfaccimento, 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

---

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> Si rinvia alle opere citate alla nota n. 88.

<sup>94</sup> Così inizia il racconto *Un Wildermuth*, in *Il trentesimo anno*, Milano, Bompiani, 1988, p. 147.

che mai, critica delle certezze a cui siamo addestrati. La vita di Wildermuth 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 verità<sup>95</sup>. 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*<sup>96</sup>. Sentiamola estesamente:

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 aprano<sup>97</sup>.

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

---

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

<sup>96</sup> 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>.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

continuamente inciampiamo.

La poesia, riconducendoci per mano alle verità dei limiti e delle deficienze del mondo, ci riapre gli occhi e il cuore. Dichiaro, 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 libertà<sup>98</sup>. Il nodo fondamentale da sciogliere, oltre il retaggio di Wittgenstein 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 Celan<sup>99</sup>.

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

---

<sup>98</sup> 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 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 ricezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini Editori, Pisa, 1979.

<sup>99</sup> 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).

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.

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!<sup>100</sup>

## 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 volerli spingere oltre con la verità? Dove? Fino al paese del Poi e del Mai, fin dentro alle

---

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

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!<sup>101</sup>.

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 morte<sup>102</sup>.

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 ed era in base ai suoi meccanismi perversi che lui della verità, quando gli compariva di fronte, *non sapeva che farsene*<sup>103</sup>. 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

<sup>101</sup> *Un Wildermuth*, cit., p. 170.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>103</sup> 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*).

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 verità<sup>104</sup>.

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 libertà 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 spossante 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 radiodrammi<sup>105</sup>. I peggiori omici-

<sup>104</sup> Ingeborg Bachmann, *Si deve pretendere la verità*, cit.

<sup>105</sup> Di seguito, forniamo i tornanti principali della complessa opera di Ingeborg Bachmann. Per l'opera poetica, si ri-

di, 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 corpo<sup>106</sup>. 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 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 moralmente<sup>107</sup>.

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 Hans<sup>108</sup>. *Ondina* è ancora più terribile e sferzante, con una sentenza che non lascia scampo: tutti gli uomini sono dei mostri<sup>109</sup>; sulla sua scia, la Bachmann puntualizza che gli uomini sono *inguaribilmente malati*<sup>110</sup>.

---

manda 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.

<sup>106</sup> 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.

<sup>107</sup> 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.

<sup>108</sup> *In cerca di frasi vere*, cit., p. 80.

<sup>109</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 185.

<sup>110</sup> *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).

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!<sup>111</sup>.

Ondina non è una donna, ma lo spirito femminile in rivolta che, in quanto tale, non può avere parola di donna<sup>112</sup>. Le parole di Ondina non si lasciano tradurre immediatamente in parola di 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 limiti<sup>113</sup>. 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 Ondina<sup>114</sup>.

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 fenditu-

---

<sup>111</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 189.

<sup>112</sup> «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).

<sup>113</sup> 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.

<sup>114</sup> 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*.

re 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 ...<sup>115</sup>.

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 diavolo<sup>116</sup>.

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 circostanze 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 luogo<sup>117</sup>. 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 li-

---

<sup>115</sup> *Malina*, cit., p. 123.

<sup>116</sup> *Il trentesimo anno*, nella raccolta *Il trentesimo anno*, cit., pp. 41-42.

<sup>117</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 186.

bertà. 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 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 dominatori<sup>118</sup>. Nel nostro tempo, la tecnica si fa potere e il potere si fa tecnica di dominio. L'intreccio indissolubile di tecnica e potere spiazza 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 Zambrano<sup>119</sup>, 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 attraversare 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 biforcazioni<sup>120</sup>. 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.

---

<sup>118</sup> 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.

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

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

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 discrimine 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 centrale<sup>121</sup>. 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.

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 femmina<sup>122</sup>. Ondina se ne torna nel suo mondo; le donne se ne vanno, ma per sog-

---

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

<sup>122</sup> 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,

giornare 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 dolorosa 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'amaressa 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 sensualità<sup>123</sup>.

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 tra-

---

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: B. Accarino., *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*, Milano, Mimesis, 2015; P. Barcellona., *L'epoca del postumano. Lezione magistrale per il compleanno di Pietro Ingrao*, Roma, Città Aperta, 2007; P. Barcellona, F. Ciaramelli e R. Fai (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; M. Farci, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Milano, Franco Angeli, 2011; Maria Paola Fimiani e Vanna Gessa-Kurotschka, *Umano post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, Roma, Editori Riuniti, 2004; C. Fuschetto, *Darwin teorico del postumano. Natura, artificio, biopolitica*, Milano, Mimesis, 2010; Fabiana Gambardella, *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; Orsola Rignani, *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.

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

mandare 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 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 visuale<sup>124</sup>. 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 la poesia<sup>125</sup>; 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 felice<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> 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.

<sup>125</sup> 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).

<sup>126</sup> Alda Merini, *La poesia luogo del nulla. Poesie e parole con Chicca Gagliardo e Guido Spagni*, 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.

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*<sup>127</sup>. 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 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 laurea<sup>128</sup>; 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 linguaggio<sup>129</sup>. Da qui in avanti, possiamo fare a meno di riferire la poesia e la poetica di Ingeborg Bachmann a Heidegger: ormai, è definitivamente alle sue spalle.

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 rista-gna, 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 partoriante della poesia di Alda Merini in Ingeborg Bachmann si fa lingua partoriante, per il suo tendere verso il cosmo, palpitandolo in ogni suo respiro<sup>130</sup>. *L'invocazione all'Orsa*

<sup>127</sup> 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.

<sup>128</sup> 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.

<sup>129</sup> Si rinvia alle opere di Heidegger richiamate alla nota precedente.

<sup>130</sup> 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 co-

*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 faro 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 nutrita<sup>131</sup>. 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 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 linguaggio<sup>132</sup>. 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

---

smico 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.

<sup>131</sup> Riportiamo qui alcuni struggenti versi di Ingeborg Bachmann: "Dall'alto non giungeva alcun sogno. [...] // E quando bevi 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).

<sup>132</sup> 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).

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 finale<sup>133</sup>. 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 sole<sup>134</sup>. 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.<sup>135</sup>. 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 mondo<sup>136</sup>. Il padre, che aveva coltivato grandi 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. [...]

<sup>133</sup> *Tutto*, in *Il trentesimo anno*, cit. pp. 67-87.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>136</sup> "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 distruggeva 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. 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*).

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 sveglia<sup>137</sup>.

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*<sup>138</sup>. 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*<sup>139</sup>. 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 macchine dell'autoritarismo linguistico esercitato dagli adulti<sup>140</sup>.

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*<sup>141</sup>. 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

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>138</sup> *Giovinetza in una città austriaca*, in *Il trentesimo anno*, cit., p. 13.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>140</sup> 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).

<sup>141</sup> *Giovinetza in una città austriaca*, cit., p. 14.

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'è<sup>142</sup>.

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 sindrome<sup>143</sup>, ma la difesa della libertà di vivere in comunione diretta con le cose, la loro immaginazione e la loro realtà. Capitano 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 Capitano 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 questo, 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 cercando<sup>144</sup>.

Quello che Paul Celan ci ricorda è che la lingua rimane sempre accessibile, non è mai perdu-

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>143</sup> 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.

<sup>144</sup> 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.

ta, 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*<sup>145</sup>, si slanciano verso le verità del mondo, della sofferenza e della gioia: non solo devono verificarsi in esse, ma viverci 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 stesse<sup>146</sup>. 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 attraverso cui la Bachmann costruisce il suo *territorio linguistico*<sup>147</sup> 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 linguaggio<sup>148</sup>. 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 pel-

---

<sup>145</sup> 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).

<sup>146</sup> "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).

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> "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).

legrinaggio 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 pace<sup>149</sup>.

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 massificate sequenze domestiche, quotidiane, abitudinarie e silenziose. 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 donne<sup>150</sup>. 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* distruttivo 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 armata<sup>151</sup>. L'io femminile oppresso

---

<sup>149</sup> *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.

<sup>150</sup> 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).

<sup>151</sup> 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 dell'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

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 autodistrutto<sup>152</sup>. 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 morire<sup>153</sup>. 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 cinte. 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 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 altri<sup>154</sup>.

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 quel-

---

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.

<sup>152</sup> "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).

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

<sup>154</sup> *In cerca di frasi vere*, cit., pp.150-151.

la che volevamo, perché *oltre ogni limite* e per una *vita intera*<sup>155</sup>. 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 artificialmente<sup>156</sup>. 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 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. Feyerabend<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> 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).

<sup>156</sup> 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.

<sup>157</sup> 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.

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 epistemologico<sup>158</sup>. 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'oceanica 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.

"È sempre oggi", risponde Ingeborg Bachmann ad Otto Basil, in una intervista del 14 aprile del 1971<sup>159</sup>. 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'Oggi<sup>160</sup>. È vero, come

<sup>158</sup> 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.

<sup>159</sup> 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.

<sup>160</sup> "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 Io dice che per lei c'è solo oggi, oggi, e quando questo Oggi per lei

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*<sup>161</sup>. 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 mai<sup>162</sup>.

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 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 mondo<sup>163</sup>. Con tutto quello che ne consegue in termini di lotta, sofferenza, estasi, smar-

---

cessa arriva la fine" (*Ibidem*, p.172.)

<sup>161</sup> 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).

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> 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.

rimenti, esaltazioni, sconfitte, vertigini, rinascite e revocabili passi in avanti.

Diversamente da quanto accade ne *La ricerca del tempo perduto*<sup>164</sup>, 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 futuro<sup>165</sup>. 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 passato<sup>166</sup>. 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 assassinii 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 rintraccia nel passato il suo futuro, tentando vanamente di catapultarlo nella storia. La speranza riposa ora negli umani in lotta contro l'abominio e gli assassinii 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 assassinii 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, rientrante nel ciclo *Problemi di poetica contemporanea*, Ingeborg Bachmann ha modo di osservare

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

<sup>165</sup> 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; il testo di Szondi, morto suicida a Berlino nel 1971, è apparso in "Neue Zürcher Zeitung", 8 ottobre 1961. Come, a più riprese, insiste Szondi, l'opera di Benjamin che è qui essenziale è *Infanzia berlinese*, cit.

<sup>166</sup> Coglie nel segno P. Szondi, *op. cit.*, p. 20.

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'utopia<sup>167</sup>.

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*<sup>168</sup>. 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 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*:

---

<sup>167</sup> Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 109.

<sup>168</sup> "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).

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 posto<sup>169</sup>.

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, reminescenza 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 scrivere<sup>170</sup>.

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 segreto<sup>171</sup>.

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 cui è consegnata<sup>172</sup>. 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 consa-

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>171</sup> *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.

<sup>172</sup> 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.

pevolezza 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 planetari<sup>173</sup>. 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 veritativi<sup>174</sup>. 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 autorispecchiamento 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 imbroglio 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 evacuazione<sup>175</sup>. 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 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.

---

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

<sup>174</sup> 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.

<sup>175</sup> 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.

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 incedere, il che può accadere soltanto se un nuovo spirito la abita<sup>176</sup>.

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-e-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 gracilità 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 incedere. 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 disastrati non fanno che disastrare 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 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 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 condu-

---

<sup>176</sup> *Domande e pseudodomande*, cit., pp. 23-24.

ce 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 Dei<sup>177</sup>. 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 mummificazione<sup>178</sup>. 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 maestosamente 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 que-

---

<sup>177</sup> 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.

<sup>178</sup> 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.

sta 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 cadavere<sup>179</sup>.

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'stam<sup>180</sup>. 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 programmatico 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*<sup>181</sup>. Modernità e immaginazione

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> 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.

<sup>181</sup> 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 im-

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*<sup>182</sup>. 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 concentratorio, nell'istante stesso in cui tenta di occultarne forma e sostanza letali<sup>183</sup>. Come evadere da questa reclusione temporale e spaziale?

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

---

maginazione 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.

<sup>182</sup> "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).

<sup>183</sup> "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).

no, 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 malignamente<sup>184</sup>.

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 verità<sup>185</sup>. 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'stam<sup>186</sup>. 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 ritraduzione 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 disciude<sup>187</sup>. [...]

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 oggettività, 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

---

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> 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).

<sup>186</sup> 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 «ingoiati» dalla loro stessa generazione, si chiamano Nikolai Gumilëv, Velemir Chlëbnikov, 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).

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

anche l'«acmeismo» di questo poeta possiamo senz'altro intenderlo come lingua pienamente maturata<sup>188</sup>. [...]

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*<sup>189</sup>.

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 libertà<sup>190</sup>. 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)

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>190</sup> 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.

**Cap. II**  
**SOLITUDINE DEL TEMPO ED ESTASI DELLA VOCE**  
**DALL'ARBITRIO ORIGINARIO A EMILY DICKINSON E OLTRE**

**1. Extratempo ed extraspazio**

Il linguaggio è la manifestazione dello stupore nei confronti del mondo, mentre la creazione artistica fa dello stupore il luogo di nascita dello scavo dissenziente che genera l'invenzione<sup>1</sup>. Lo stupore esprime linee contrarie all'assuefazione e il linguaggio ne cavalca l'onda tumultuosa, fin dove vi riesce: quando ne viene travolto, raccoglie i suoi cocci e si rimette al lavoro<sup>2</sup>. Il linguaggio non può astenersi dallo stupirsi: se lo facesse, rinunciarebbe alle realtà che ha appena scoperto, dissolvendosi in irrealtà artificiali e deturpanti. Nessun linguaggio e nessuna opera artistica possono ambire ad una esistenza vera, se non sono stati folgorati dalla meraviglia. Gettati nella meraviglia, la vita, il mondo, i linguaggi e le parole continuano ad emozionarsi ed emozionandosi riaprono tutti i dialoghi sospesi o mancati, per stanarci e invitarci a spezzare le linee perimetrali che ci stringono tra graticole linguistiche. La trasformazione del linguaggio in logica autocompiuta reca con sé una perdita dilacerante: la privazione del cuore della ragione e delle ragioni del cuore. *Amor che ne la mente mi ragiona*: cantava l'immenso Dante<sup>3</sup>. Lo stupore nasce da qui: dall'amore che ragiona nella mente, dissezionandone i codici razionali estranianti. Dobbiamo dar conto di una verità che più ci sforziamo di seppellire e più risale in superficie: la mente stessa trae dall'amore la sua felicità<sup>4</sup>. Il linguaggio non può collocarsi su un piano completamente estraneo oppure refrattario all'amore, se vuole rimanere segno vivente dell'umano. Non che l'astrazione linguistica che insegue la purezza viva del pensiero non sia un obiettivo da perseguire. Ma è da perseguire nel suo farsi carne, ritornando alla carne del mondo. Nelle forme più nobili del linguaggio astratto troviamo scolpita l'armonia in contraddizione che costituisce una celebrazione raggiante della vita: ritorno illuminante al concreto, dal cui caos ha preso le mosse.

Meraviglia e protesta non sono l'una il contraltare dell'altra e proprio il linguaggio ha il compito di ricomporre in direzione della scoperta che va oltre le uniformità e irregolarità che sono, sì, la realtà singolare di ognuno, ma anche la realtà plurale di tutti. Singolarità e pluralità non sono dissociabili dalla ragione, tantomeno dal cuore. La crisi della post-modernità nasce anche

---

<sup>1</sup> Ai fini del nostro discorso hanno particolare importanza i contributi di L. Wittgenstein e di H. Bergson. Del primo, rinviamo a: *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1973; *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967. Del secondo rinviamo a *Le due fonti della morale e della religione*, Brescia, La Scuola, 1996.

<sup>2</sup> Quello dello stupore è uno dei temi più cari a Ingeborg Bachmann. Ce lo ricorda, con una profonda ricognizione problematica, A. G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 1985; il riferimento più corposo alla Bachmann si trova a p. 19. Ricordiamo di Gargani anche il fondamentale *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

<sup>3</sup> Dante: *Convivio*, III, III, 13; *Purgatorio*, canto II, 112. Come è noto, nel *Purgatorio* (canto II), Dante riporta il primo verso della canzone musicata da Casella, commentata nel III Trattato del *Convivio*, in cui si parla della "donna gentile" (la Filosofia) e si espongono i concetti di *amore* e di *mente*. Riportiamo i primi 18 versi della *Canzone seconda*, con cui prende inizio il *Trattato Terzo*: "Amor che ne la mente mi ragiona / de la mia donna disiosamente, / move cose di lei meco sovente, / che lo 'ntelletto sovr'esse disvia / Lo suo parlar sì dolcemente sona, / che l'anima ch'ascolta e che lo sente / dice: «Oh me lassa! Ch'io non son possente / di dir quel ch'odo de la donna mia!» / E certo e' mi conviene lasciare in pria, / s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, / ciò che lo mio intelletto non comprende; / e di quel che s'intende / gran parte, perché dirlo non savrei. / Però se le mie rime avran difetto / ch'entreran ne la loda di costei, / di ciò si biasmi il debole intelletto / e 'l parlar nostro, che non ha valore / di ritrar tutto ciò che dice Amore" (*Il Convivio*, in Dante, *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, p. 73).

<sup>4</sup> Con riguardo a Cavalcanti e Dante, il tema è stato messo a fuoco con finezza da Maria Corti, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1987. Conviene anche ricordare il grande Epicuro, per il quale l'ora del filosofare non è separabile dall'ora dell'essere felici, costituendone, anzi, il fulcro (*Lettera a Meneceo*, in *Lettera sulla felicità*, Milano, BUR, 1987).

dalla mera registrazione delle scomposizioni singolare/plurale, meraviglia/protesta: il fatto di averle subite, giocando solo e sempre di rimessa, ha segnato lo scacco della libertà. Le strutture apicali del linguaggio poetico dell'Ottocento e del Novecento hanno messo a nudo questa sconfitta: l'hanno, come dire, smascherata e demistificata, infondendole una carica vitale, per rimettere in questione i ruoli già assegnatici di vittime predestinate<sup>5</sup>. La meraviglia e la protesta qui si cogenerano e, così, insediano un elemento ancora più cruciale: l'*extratempo*, ovvero sia l'irruzione e l'istituzione di quel tempo straordinario che, con un capovolgimento di scena, mette a nudo la logica dell'essere e la simbolica del potere<sup>6</sup>. L'*extratempo* è quel raggio di luce che restituisce allo sguardo e all'ascolto l'orribile e l'indicibile che non avevamo voluto vedere e sentire, perché insufficientemente istruiti e coraggiosi. Possiamo, perciò, dire che l'*extratempo* è uno *stato di grazia* a duro prezzo *ricquistato*<sup>7</sup>. Se riportiamo la mente al principe Myškin, avremo nello sguardo l'incarnazione dell'*extratempo* e ne udiremo le parole chiare. Il *lontano* e il *vicino*, il *male* e il *bene* non saranno più posseduti dal demone del dualismo e l'immaginario tetragono della logica potrà essere finalmente scovato. Li vedremo e sentiremo eternamente avvolti, ognuno come faccia inestricabile dell'altro e sempre avvertiremo nell'uno l'intricato suono e ritmo dell'altro. L'amore e l'amicizia realizzano splendidamente questo shock senza traumi che ci pone in faccia alla scelta che ci passa attraverso, permea e rimette a nuovo. Ed è proprio l'amore che qui si eleva dalla terra al cielo, per farvi poi ritorno e inseminarsi con noi. Ritroviamo qui un motivo estremamente caro a Paul Celan, da lui cantato ed esaltato con linguaggi che si dischiudono con lui:

Nella sorgente dei tuoi occhi  
vivono le reti dei pescatori del mar sbagliato.  
Nella sorgente dei tuoi occhi  
il mare mantiene la sua promessa.

Qui io getto da me  
un cuore che sostò fra gli uomini —  
gli abiti e la gloria di un giuramento:

Più nero nel nero, io sono più nudo.  
Solo rinnegando io son fedele.  
Io sono tu, quando io sono io.

Nella sorgente dei tuoi occhi,  
sognando un rapimento vado alla deriva.

Una rete impigliò altra rete:  
ce ne andiamo abbracciati.

Nella sorgente dei tuoi occhi  
un impiccato strangola il cappio<sup>8</sup>.

L'Io e il Tu non sono più divisi; ma, per essere fedeli all'amore, devono continuamente essere infedeli a se stessi. La fedeltà che, attraverso l'Altro, qui viene dichiarata all'amore è l'unica fedeltà/infedeltà cui l'Io può esporre se stesso. L'infedeltà a se stesso è qui fedeltà all'Altro:

---

<sup>5</sup> La questione è stata puntualizzata nel capitolo precedente.

<sup>6</sup> Il discorso è stato originariamente articolato in *Il potere sull'Altro. Ovvero la negazione del dono*, in *L'altro e il dono*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2014, pp. 58-75. È bene precisare che nel testo che si sta citando la "categoria" di *extratempo* viene costruita intorno a quella di stupore e tutte e due in associazione con la figura del principe Myškin, il protagonista de *L'idiota* di Dostoevskij (Milano, Mondadori, 1964, 2 voll.). Nelle prossime pagine, torneremo ad occuparci di Myškin e all'*extratempo* affiancheremo l'*extraspazio*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>8</sup> *Elogio dell'esser lontani*, in *Papavero e memoria*, in Paul Celan, *Poesie* (a cura di G. Bevilacqua), Milano, Mondadori, 1998, p. 51.

nella infedeltà a se stesso, l'Io costruisce con l'Altro la sua fedeltà all'amore per il mondo. L'Io infedele a sé, nel suo protendere verso l'Altro, è più autenticamente fedele a se stesso. Infedeltà e fedeltà intrecciano il vicino e il lontano dell'amore in una sinfonia di purezze carnali che danzano in infiniti universi di creazione. Incorporando l'Io, il Tu e l'amore, la meraviglia incarna il conflitto aperto con le certezze morali e sapienziali dei riti e delle ipocrisie di un mondo corrotto dal midollo. Se sono Io, quando sono Tu, è il desiderio della comunione di esseri totalmente liberi e totalmente fusi ad essere la carne, l'anima, la mente e il sangue della felicità. Il linguaggio poetico e la scrittura della letteratura nascono dentro questo shock senza traumi: ne avvertono profondamente i sussulti rinvigorenti e ne amplificano le onde ben oltre il loro limitato raggio di incidenza. Diversamente da quanto rinvenibile in Freud, qui il desiderio di felicità non vale come *principio piacere* agli antipodi della realtà, costretto a trovare riparo nel sottosuolo dell'inconscio, dal quale fa poi dipartire la serialità dei processi di rimozione, con un invariante ritorno psichico ai luoghi originari<sup>9</sup>. Anche in Celan, lo scopo della vita rimane la felicità; ma in lui non è limitatamente il *principio piacere* a orientare la nostra vita psichica verso lo scopo della felicità; anzi, nella sorgente degli occhi dell'amore la felicità va alla deriva: non per negarsi, ma per ritrovarsi in comunione con l'Altro nell'abbraccio che si salva, salvandoci<sup>10</sup>. Ingeborg Bachmann, per parte sua, si oppone alla crudezza e rudezza del principio piacere e alle (auto)mutilazioni e agli (auto)inganni da esso ingenerati e riprodotti. Ella si tuffa con ispezioni e estroversioni toccanti nel cuore del movimento dell'amore. Tenta di andare oltre il tempo che ci è concesso ad ore, ma invariabilmente dilazionato e revocato, nel tentativo di rinchiudere l'Io, il Tu e l'Altro nell'esistenzialità dello spazio logico entro cui la felicità, quando non è tormento, scade in illusione, con un peso di gravità che oscilla tra eterne e apparenti contraddi-

<sup>9</sup> Si articola qui un'analisi originariamente svolta in A. Chiochi, *Paradossi del tempo e frontiere del conflitto*, in *Rivoluzione e conflitto*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 1995, in part. pp. 103-104. Sui temi in questione rilevano le seguenti opere di S. Freud: *Metapsicologia. La rimozione*, Roma, Newton Compton, 1976; *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton, 1976; *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, Vol. III, Torino, Boringhieri, 1976; *Analisi terminabile e interminabile*, in *Opere*, vol. IX, 1977; *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, Vol. X, Torino, Boringhieri, 1978; *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Edizione CDE, 1985. Utili letture di accompagnamento critico sull'argomento sono: G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972; N. O. Brown, *La vita contro la morte*, Milano, Edizione CDE, 1979; R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983; E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

<sup>10</sup> A questo crocevia, Celan non va soltanto oltre Freud, ma anche oltre i paradigmi della *contemplazione* di Platone e Aristotele e del *cogito* di Cartesio, ponendosi oltre la stessa ontologia dell'essere di Heidegger e la filosofia dell'altro di Lévinas). Con riferimento alla poesia e alla poetica di Celan e, in particolare, alla lettera da lui scritta ad Hans Bender il 18 maggio 1960 (in P. Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 57-58), Lévinas parla di singolare *de-sostanziazione dell'io*; definendo, altresì, il movimento verso l'altro, così celebrato da Celan, un puro *movimento centrifugo* che manca di coerenza e chiarezza, non potendosi stabilire se sia *l'asse mobile dell'essere*, la sua *rottura* o il suo *senso*. Il nodo critico non sciolto, secondo Lévinas, sta qui nel fatto che il movimento celaniano verso l'altro cede al *reale l'alterità* che pure l'immaginazione gli aveva appena *strappato*; cosicché — ripetendo le parole scritte da Celan a Bender, in un contesto che ne equivoca e sminuisce le valenze euristiche, etico-discorsive e poetologiche — egli erroneamente conclude che Celan “concede all'altro una briciola della sua verità: il tempo dell'altro”. Ma riportiamo il passaggio, forse, cruciale della critica levinasiana: “Uscita verso l'altro uomo: è un'uscita? Un passo *fuori dall'umano*, *trasferirsi in una sfera diretta verso l'umano, ma eccentrica*. Come se l'umanità fosse un genere che mette all'interno del suo spazio logico — della sua estensione — una rottura assoluta, come se andando verso l'altro uomo si trascendesse l'essere umano, verso l'utopia. E come se l'utopia fosse non il sogno e il compito di una maledetta erranza ma la radura in cui l'uomo si mostra” (in *Paul Celan. Dall'essere all'altro*, in E. Lévinas, *Nomi propri*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, pp. 47-54; in corsivo sono le parole di Celan riportate da Lévinas). L'incomprensione della poesia di Celan da parte di Lévinas è, alquanto, evidente. Ci preme qui sottolineare anche le considerazioni riduzionistiche di Lévinas sull'utopia e sull'Altro. Con chiarezza, egli asserisce che l'umanità non può porre all'interno del suo spazio logico una rottura assoluta; mentre, al contrario, Celan e Ingeborg Bachmann fanno proprio dell'effrazione di questo spazio logico il punto iniziale della ricerca della verità e della libertà; altro che *briciole* di tempo e di verità! In tutta chiarezza, qui Lévinas si pone in un orizzonte regressivo rispetto allo stesso Wittgenstein del *Tractatus*, oltre il quale decisamente si collocano sia Ingeborg Bachmann che Paul Celan. Per una più articolata disamina delle problematiche qui in questione, si rinvia al primo capitolo.

zioni<sup>11</sup>. Non appare sorprendente che *parola e lutto, bellezza e infamia, mutismo e amore* siano i poli continuamente insorgenti che non esitano a rimescolare le loro carte in un balletto-pantomima, di cui il principe Myškin raffigura, insieme, il candore e la disillusione<sup>12</sup>. Ciò che, in questo vortice continuo, gli esseri umani fanno per la loro vita non è a *favore*, ma *contro* la loro vita, mentre ciò che fanno per il loro onore *non accade* per il loro onore<sup>13</sup>. Il dramma è che tutti siamo un po' come il giudice Epančín de *L'Idiota*: ci fermiamo davanti alle *porte dell'estraneità* e dell'*alterità*, come se ne fossimo i custodi; quando, invece, siamo *incapaci* di custodire perfino noi stessi<sup>14</sup>. Ininterrottamente lambiamo la nostra perdita e sovente precipitiamo in essa: da questo tumulto rovinoso siamo chiamati a preservarci, salvandoci dal suo *linguaggio effimero*<sup>15</sup>. Ma Myškin sabotava per linee interne balletto e pantomima e, dall'oscuro e dal dolore, ci mostra tutti i colori della vita, oltre le stesse prigioni che la incatenano, spingendosi fino alla scoperta della comunanza tra assassinio e innocenza:

Ad ogni mio istante io aggiungo l'istante  
di un altro, quello di un uomo  
che reco celato in me in ogni tempo,  
e il suo volto, in questo istante,  
che mai oblierò, per tutta la vita.

(Non un volto che dall'interno la sera maturi!).  
Coperto dalla brina di una nottata di carcere  
e verde di gelo, respira incontro al mattino,  
con le sbarre sopra gli occhi, che pure  
un giorno erano aperti al cielo. [...].

Esiste però una comunanza  
tra noi e la sentenza, che pure  
dice che quest'uomo con un volto  
assolutamente autentico raggiunge  
l'unica verità, prima di  
assestare il capo sopra l'asse  
(sebbene il suo volto sia bianco e immoto,  
e i pensieri che andrà formulando  
sono forse senza importanza: egli vede  
soltanto il rugginoso bottone  
alla giacca del boia).  
Una comunanza vi è anche tra noi  
e il condannato, poiché egli riesce a convincerci  
che l'assassinio che apprestiamo  
e l'assassinio che per noi viene apprestato,  
è preceduto dalla verità.  
E dinanzi a me ve n'è uno,  
ed io mi trovo davanti a uno  
che ha ogni accesso a tale verità

---

<sup>11</sup> Ingeborg Bachmann, *Il tempo dilazionato*, in *Poesie*, Milano, Guanda, 1987, pp. 19-93.

<sup>12</sup> Ricordiamo che *Il tempo dilazionato* si chiude con *Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima «L'Idiota»*, pp. 67-93. Interessanti osservazioni su questo testo bachmanniano si trovano in Enza Dammiano, *Dal polilogico al mono-logico: Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima L'Idiota*, in "Between", n. 4, 2012.

<sup>13</sup> "In verità, è perché un tale dolore / alberga in voi che fate / per la vostra vita ciò che fate, / non a favore della vostra vita, / e ciò che fate per il vostro onore / non accade per il vostro onore" (*Ibidem*, pp. 68-69).

<sup>14</sup> "Generale Epančín — non sono casi fortuiti / quelli che ci approssimano a coloro che evitiamo. / Come cerchiamo rifugio nei fanciulli, così scivoliamo verso desideri inconfessati / e ci arrestiamo in guisa di custodi davanti a porte / estranee, noi così poco capaci di custodire noi stessi" (*Ibidem*, p. 71).

<sup>15</sup> "Non cadere dentro il tumulto orchestrale, / ove il mondo si perde. / Precipiterai, se adesso l'arco / tu cedi, e con la tua carne / parlerai un linguaggio effimero" (*Ibidem*, p. 75).

e tutto il coraggio necessario alla sua vita  
e alla nostra morte.

Ma nella mia mortalità  
nulla posso insegnare  
e se lo potessi, solo in quell'istante  
di cui parlo, e io in quell'istante  
nulla più avrei da dire<sup>16</sup>.

Come si vede, lo spazio chiuso della logica è definitivamente lacerato e il principe Myškin ne rappresenta un risvolto/passaggio chiave: se si vuole, una delle figure che lo incarnano<sup>17</sup>. Ancora prima di Celan e della Bachmann, è Dostoevskij a smentire profeticamente E. Lévinas; ma è la poesia della Bachmann a porci con forza la problematica del tempo avvinta a quella dello spazio. Di fronte alle considerazioni sull'utopia e sulla letteratura come utopia, le osservazioni critiche di Lévinas su Celan e l'utopia cadono parola per parola<sup>18</sup>. Ingeborg Bachmann ci mostra l'*oltre* delle chiusure logiche dello spazio e del tempo insediati entrambi come perdita, attraverso la rimozione della loro problematicità e possibilità<sup>19</sup>. La rimozione inserisce una teleologia, secondo la quale il tempo deve sopportare il fardello dell'infelicità. La ricerca espressiva della felicità è come impaurita e la libertà diventa un travaglio interminabile: entrambe si sublimano in un iper-realismo logico che dovrebbe rendere sopportabile e accettabile l'infelicità e i mali del tempo, a cui ci si dovrebbe abbandonare, cessando di lottare. Il canale sotterraneo della rimozione, come dire, si esternalizza, ossificando le dimensioni del tempo, i sentimenti e le passioni degli umani. Dall'inizio alla fine, diventa un inceneritore che non smette mai di bruciare ed essiccare la vita, replicando in eterno il suo ciclo tossico. Ingeborg Bachmann fa, invece, del rimosso non tanto e non solo un terreno di *resistenza*, ma una terra di *conflitto* che riapre i conti ad ogni riapertura del gioco. Sulla linea di Rilke, la poesia si fa componente essenziale della temporalità<sup>20</sup>; ma, a differenza di Rilke, la Bachmann la getta anche nella spazialità oppressa, dolorante e desiderante della vita. Possiamo qui cogliere come l'extratempo sia sempre associato all'*extraspazio*: uno spazio che non si chiude mai in se stesso e rimane sempre aperto al tempo. Sta, forse, qui il senso più autentico dell'utopia che Ingeborg Bachmann intende trasmetterci, assieme a P. Celan. Il conflitto *illumina* la rimozione: la porta alla luce del sole, dove le pulsioni psichiche sono restituite alla sovranità della scelta libera e si lasciano, finalmente, alle spalle i balletti e le pantomime che le occultavano, nel tempo e nello spazio. Ingeborg Bachmann ci ha insegnato a lottare contro questi fantasmi, per conquistare verità e libertà, valicando quotidianamente la ristrettezza dei nostri confini singolari e plurali.

## 2. L'arbitrio originario

Arrivati sulla soglia dell'extratempo e dell'extraspazio, dobbiamo intraprendere un viaggio non meno impegnativo di quelli che ci hanno condotto fin qui. E come in tutti gli inizi, tocca partire da domande obbligate. Da dove sgorga la voce? Tra quali multiformi armonie e disarmonie il linguaggio si fa parola e la mente diventa sentimento? In quali flutti di significati ed esperienze l'anima diventa realtà del nostro vivere e sentire? Di quali incrostazioni e armature deve liberarsi la voce, per essere vita che inventa la parola?

Facciamo un passo alla volta. La prima urgenza è quella di liberarsi del linguaggio e della lingua maschili, recuperando a questo livello la profonda differenza tra lingua maschile e voce femminile:

Se si potesse chiamarla così, la voce femminile (della lingua femminile scritta o parla-

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 75-77.

<sup>17</sup> Per una più diffusa analisi de *L'Idiota* lungo questi assi di indagine, si rinvia ad A. Chiocchi, *Il potere sull'Altro. Ovvero la negazione del dono*, cit., pp. 58-62.

<sup>18</sup> Si rinvia ancora al primo capitolo. Qui, però, di Ingeborg Bachmann siamo, perlomeno, obbligati a ricordare: *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>19</sup> L'argomentazione è desunta da *Paradossi del tempo e frontiere del conflitto*, cit., pp. 103-105.

<sup>20</sup> R. M. Rilke, *Lettera a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 1980.

ta) si caratterizza per un tono che è fondamentalmente quello dell'interrogazione. La lingua delle donne in linea di massima non costruisce sistemi, non avanza tesi, non tende nemmeno al possesso dei fatti; si lascia piuttosto definire mediante la differenza rispetto a tutti quegli atteggiamenti. Lo stile della voce femminile si estrinseca più nella forma dell'interrogazione, della domanda, che non in quella dell'affermazione. Essa si dispensa dall'affermazione, perché di fronte all'enunciazione della voce maschile che vuole concludersi su un fatto, su una constatazione, essa ripropone continuamente un rinvio al significato del fatto e della constatazione. Non brama e non accetta il possesso che sui fatti rivendicano gli uomini, quel possesso dal quale si finisce poi per essere posseduti, perché avverte nel possesso lo sbarramento dell'intenzione, della volontà, del significato. [...] La voce femminile, per così dire, sfronda i fatti, allenta la tensione paranoide con la quale il linguaggio maschile vorrebbe far sentire una necessità dura e ineluttabile; infine essa scopre al di là dei fatti, delle tesi e dei sistemi eretti dagli uomini lo spazio della contingenza, dell'intenzione, del senso. La voce femminile scopre la forma modesta e incerta che si cela dietro l'armatura verbale del linguaggio maschile, che ha paura e al tempo stesso vuol far paura. Per questo la voce femminile si distende in una lunga, interminabile interrogazione che va alle spalle degli uomini, dove essi non riescono a vedere perché naturalmente non vogliono vedere. E per questo anche così spesso la donna è la compagna dell'uomo, il quale erra e misconosce per parte sua. [...]

Ma ciò che costituisce la specificità della voce femminile ... è la tensione verso un senso che, di fronte alla resistenza eretta dalla verità notarile sottoscritta dagli uomini ordinariamente, fatalmente si estrinseca come richiamo, come strazio, come grido. In ogni caso si estrinseca come propensione alla descrizione, al passaggio da una condizione di verità alla condizione del senso di quella verità, anziché all'argomentazione sistematica paranoide che assolve al bisogno di affermazione e di possesso che spinge normalmente gli uomini. Per questo il mondo evocato dalla voce femminile è il mondo del "tempo" e della "memoria".

Quest'evocazione della sfera del tempo e della memoria è anche il disarmante richiamo dell'eticità che si contrappone ai sistemi armati del discorso maschile. Disarmante non perché sopraffà l'avversario armato, ma perché semplicemente svela che dopotutto non è armato affatto. Il tempo e la memoria costituiscono un processo di ritrovamento, di riorganizzazione di sé attraverso uno stato di senso: proprio come tali essi rigettano il sistema, l'assiomatica di un fondamento che si vuole ben protetto e fondato, e che è invece solo un arbitrio originario<sup>21</sup>.

Come si deduce dalla lunga citazione, Gargani ricostruisce con profondità e intensità il groviglio dei problemi e dei sentieri lungo i quali incamminarsi e, nel contempo, ci consente di prendere le distanze dal linguaggio/pensiero maschile che, affilato e penetrante come un bisturi, fa della sua impermeabilità alle interrogazioni un motivo di vanto. L'imprigionamento della vita nella roccaforte del potere irrefutabile della logica maschile dei fatti è la messa in reclusione della voce. Dalla sua roccaforte, il linguaggio/potere maschile costruisce *ad hoc* luoghi e tempi di reclusione perenni, a danno di tutto ciò che entra nelle sue orbite di azione e contro coloro che non sottostanno all'assemblaggio del suo gioco. Il potere della lingua maschile sulla voce femminile costituisce l'arbitrio originario che lavora con brutalità alla narrazione della sua invincibilità simbolica e storica, per eternizzarsi come verità e giustizia della ragione assiomatica. L'arbitrio che si spaccia come giustizia e verità: ecco qui raggiunto il culmine della falsità e della spudoratezza. Ma il culmine del falso e dello spudorato va riconosciuto al suo stato puro, perché quella maschile si spaccia come voce, quando ne è, il più delle volte, radicale negazione. Al massimo, possiamo definire quella maschile non una voce, ma un *frastuono* imperativo che pronuncia e organizza dogmi e comandi che si annettono l'esistente, compromettendo irrimediabilmente le armoniche disarmonie che sole rendono abitabile, scopribile ed esperibile il mondo. E Gargani è chiaro e netto nel ristabilire questa verità che nella sua inconfutabilità è esattamente il contrario di un assioma e degli assiomi, invece, è la demistificazione vivente. La voce non può essere maschile: il frastuono imperativo maschile, anzi, è l'ostacolo con cui la

---

<sup>21</sup> A. G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, cit., pp. 40-41.

voce confligge, per venire alla luce ed esprimersi liberamente. La voce non può essere che libera; altrimenti è tutto tranne che voce. E per essere libera, deve potersi stupire all'infinito: solo così è scoperta e innamoramento del mondo, contro le cui ignominie, pure, ingaggia una lotta senza quartiere. L'essere della voce è l'essere dell'anima che celebra la vita, aggirandosi tra le sue bellezze e le sue nefandezze. La voce è il disaccordo perenne e l'accordo altrettanto perenne col mondo. Il frastuono del potere paranoico maschile cancella lo stupore e si sorprende di essere messo in questione e interrogato, non concependo e tollerando di essere chiamato a rispondere. L'assioma qui stritola le domande e le risposte, perché solo così può continuare ad imperare, facendo del mondo una sua proprietà esclusiva.

Il discorso che si sta articolando va avanti a zig-zag: discrepanze insorgono ad ogni passaggio ed esse vanno al di là della mera relazione uomo/donna. Il potere della razionalità assiomatica maschile non è la rovina indiscriminata degli uomini ad opera degli uomini: anche gli uomini possono insorgere contro la lingua maschile. Non hanno altra scelta, se vogliono conquistare la voce. Le donne hanno già la voce: la loro. I bambini sono sempre sulla soglia della voce e sempre l'attraversano. Gli abbandonati e gli offesi fanno solo di non aver mai avuto voce e, tra di loro, i maschi nemmeno sanno che quella maschile non è una voce. La conquista della voce sta nell'*invenzione* della voce; della voce che sia quella femminile, quella dei bambini e quella degli abbandonati e degli offesi: una voce nuova, per dare un'anima nuova al mondo. La letteratura è uno degli spazi e dei tempi elettivi della voce: meglio, delle *voci* che si ribellano alla lingua maschile. Le voci delle donne e dei viventi in rivolta guardano il mondo con occhi diversi e nuovi: impastano una nuova lingua e danno vita ad una voce nuova che è la confluenza di tutti gli sguardi e di tutti gli ascolti. Essere all'ascolto delle *voci* è farsi occhi nuovi, con cui guardare il mondo come se fosse sempre la prima volta, senza mai smettere di stupirsi. Le *parole* della letteratura ospitano queste *voci* e ne sono ospitate. Fluttuano in esse e dentro di esse si perdono, per ritrovarsi nello stupore improvviso di sentimenti e momenti che si scoprono sorgivi, per il loro essere stratigrafie del tempo e della memoria che riaffiorano dalle loro albe inaugurali. Le voci qui intrecciano tutti i silenzi e gli immobilismi e li mettono in parola; le voci qui passano di continuo dalla vita alla morte; le voci qui insorgono e risorgono. Non si abbandonano a nulla, se non alla celestiale asprezza della loro danza. Anche quando sono sopraffatte, non cessano di vivere: aspettano solo che altre voci le richiamino, per restituirle al soffio di un calore fluente. Ed è qui che le voci sono supremamente disarmanti, come già affermato da Gargani. E disarmanti nel senso che smontano la lingua maschile, svelandone la connaturata e sconfinata immoralità, pari soltanto alla loro paranoica presunzione di immortalità. Nel disarmare la lingua maschile, le voci moltiplicano le parole nascenti della vita, oltre ogni costrizione logica e signoria esistenziale. Le voci che si fanno parola scritta non chiedono semplicemente di essere *lette*; così come la letteratura non è solo questione di lettura e comprensione<sup>22</sup>. La letteratura e la poesia sono vita che nasce dalla vita e chiedono agli umani il miracolo di farle tornare alla vita, come molecola di un'esistenza non più appagata, non più signoreggiata e non più avvelenata. La parola scritta tramanda e reinventa la voce, come tutte le altre forme di espressione artistica. Anche qui si tratta di aprire e riaprire un dialogo tra diverse forme di vita. Non è solo questione del rapporto uomo/donna: l'arbitrio originario è solamente il punto/luogo di partenza per ridisegnare la trama del racconto dei tempi delle voci negli spazi dell'esistenza del mondo.

### 3. Il prima, il dopo e l'extra

L'anima della letteratura non sopporta la critica e l'esegesi che la spogliano e vivisezionano, come si fa con un corpo sottoposto ad esame necroscopico. Una letteratura a cui si ruba l'anima è materia inerte ed inerme, plasmabile a piacimento da linguaggi mortiferi e paranoici. Una letteratura senza anima è una letteratura senza voce. La narritività e la narrazione riguardano, prima di tutto, le problematiche dell'anima del mondo e dell'esistenza umana. Le

---

<sup>22</sup> Diceva V. Sereni: "Una poesia non si legge: si convive con essa" (riportato da L. Anceschi, *Sereni legge Seferis*, in *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 181; cit. da Alessandra Cenni, *Introduzione ad Antonia Pozzi, Parole*, Milano, Garzanti, 1989, p. 8, nota n. 1). In origine, il saggio di Anceschi è comparso in "Rivista di estetica", XVII, I, gennaio-aprile-1972, pp. 23-34.

parole del romanzo, della poesia, del racconto, del teatro ecc. incarnano la forma, la voce, il suono e lo sguardo dell'anima del mondo e dell'esistenza. Essere una delle voci dell'anima del mondo e degli umani: ecco qui la missione della letteratura. Una missione che nessun imperativo etico e nessuna filosofia le assegna; ma che essa stessa non può fare a meno di scegliere e problematizzare, se non vuole venire meno al senso più profondo del suo essere al mondo, nel mondo e per il mondo. La voce della letteratura è continuamente alla ricerca delle chiavi con cui aprirsi al mondo e aprirlo ai propri passi esitanti, ma emozionati. Le chiavi della voce sono completamente diverse e infinitamente più numerose delle "chiavi di lettura" con cui si pretende di codificarla, riducendola progressivamente ad artefatto linguistico-mentale, oppure a interpretazione. La letteratura è solo il primo passo della voce; i passi successivi trasferiscono la voce nel mondo, da cui poi interminabilmente la re-incorporano. Sia il primo passo che quelli successivi non obbediscono ad assiomatiche universali e nemmeno a metodiche ingiuntive, simmetriche o asimmetriche che siano. La voce qui si sottrae alla mente ed il mentale non è più la matrice della lingua con cui scriviamo/parliamo<sup>23</sup>. La voce è il *prima*, il *dopo* e l'*extra* della mente ed è attraverso essa che la mente può ragionar d'amore ed il mentale uscire dalle sue torri d'avorio; come sapeva e voleva già Dante. Già con Dante, per non andare più indietro nel tempo, cadono le dichiarazioni filosofiche ed epistemologiche intorno alla totale corporeità/fisicità degli esseri umani e del loro mondo, come in anni recenti prima le bioscienze e dopo le neuroscienze sono venute affermando, riducendo le dimensioni psichiche, emozionali ed affettive a puri status e fenomeni cerebrali, quantificabili tassonomicamente e rettificabili con puri interventi farmaco-terapeutici<sup>24</sup>.

I saperi dei corpi e della mente non ci possono dire molto sulla voce e sulle sue costellazioni pluridimensionali, entro cui si connettono, esprimono e contraddicono la vita materiale e quella spirituale di ogni esistenza umana. Quello della voce è flusso vivo nelle cui sequenze imprevedibili si intrecciano interiorità ed exteriorità, intelligenza e immaginazione, sofferenze e ambizioni, deliri ed esaltazioni sublimi, vittorie insperate e sconfitte rovinose. La voce è questo difficile e problematico incastro e ci sorprende sempre: col suo semplice esserci, riprodursi e reinventarsi, nel bene e nel male, sfugge in linea costante alla dinamica fisica. Non per questo, essa è relegabile in un mondo privo di fisicità; ma della fisicità essa muta il valore di senso, in quanto corpo *vivente* e, quindi, approdo e nascita di una molteplicità di forme di vita<sup>25</sup>. Non v'è dissoluzione dello psichico nel fisico, come non si dà decomposizione del fisico nello psichico. Se, poi, nel gioco di bilanciamento, respingimento e interazione tra queste due dimensioni inseriamo il sociale e lo storico, le cose si complicano ulteriormente, perché il fisico, lo psichico, il sociale e lo storico non sono rigidamente separabili, ma costituiscono — insieme e ognuno per la sua parte — le variabili principali della creazione e della riproduzione delle forme di vita. La voce è l'*invariante* che, nel suo eterno mutare, raccoglie il movimento contraddittorio e sinergico di tutte queste dimensioni: sia nel loro continuo ricombinarsi che nel loro costante dissociarsi. Ed è proprio quale invariante in trasformazione che costituisce il *prima*, l'*extra* e il *dopo* del discorso e del sentimento: anche per la decisiva circostanza che essa è sempre *discorso del*

---

<sup>23</sup> In una direzione di questo tipo, ma in un universo di ricerca non in toto convergente con il nostro, già S. Moravia nell'assai bello *L'esistenza ferita. Modi d'essere, sofferenze, terapie dell'uomo nell'inquietudine del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 91-145. Parimenti interessante è la *Prefazione* di E. Borgna al libro di Moravia (pp. 5-17). Sull'insieme di queste tematiche, di Moravia rilevano anche: *L'enigma della mente. Il «Mind-Body problem» nel pensiero contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 1986; *L'enigma dell'esistenza. Soggetto, morale, passioni nell'età del disincanto*, Milano, Feltrinelli, 1996. In *L'enigma dell'esistenza*, a proposito del mentale, Moravia auspica una svolta dello sguardo: dallo "sguardo psicofisico" a uno "antropoanalitico". E precisa: "Lo scopo non è di negare il rilievo centrale della corporeità o di certe vicende endopsichiche: è invece di analizzare l'esperienza cosiddetta mentale in una prospettiva che includa tutte le componenti e le sollecitazioni senza le quali essa resta qualcosa di astratto — poco più di un *experimentum crucis*" (p. XI). Qui Moravia solleva anche la questione della "rifondazione dell'antropologia", intorno cui, in un arco temporale pluridecennale, si è particolarmente speso U. Fadini, di cui si veda, da ultimo, *Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politica e pratiche sociali*, Verona, ombre corte, 2016; particolarmente, i primi sei capitoli, pp. 21-111.

<sup>24</sup> Per una esaustiva e persuasiva critica di questi approcci, si rinvia ai libri di Moravia citati nella nota precedente.

<sup>25</sup> Sulle *forme di vita* si rinvia alla coniugazione originaria di L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit.; e, più in particolare, all'ultimo paragrafo.

*sentimento e sentimento del discorso*. La voce qui recupera la stessa *a-corporeità* della mente e del mentale, allo stesso modo con cui l'amore recupera la ragione e la ragione l'amore, come Dante ci ha insegnato. Ma, a ben guardare, la mente non si separa mai dal corpo che vive e agisce, soprattutto quando tende a plasmarlo con i suoi *input*: essa, per quanto la si possa immaginare incorporea, ha sempre bisogno di costruire, "fisicizzare" e articolare la sua immaterialità, soprattutto quanto più il reale va incrociandosi col virtuale. Per questo ulteriore motivo, tutte le spiegazioni finora avanzate, tendenti a ridurre gli stati mentali a meri dati neurocerebrali non potevano che naufragare, già sul piano strettamente epistemologico.

#### 4. Babele prima e dopo

La voce chiama a sé la lingua e insieme interrogano l'esistenza: la mettono in questione. L'esistenza, a sua volta, chiama in causa voce e lingua, per sovrastarle con il peso dei suoi labirinti. Si stabilisce qui un gioco che, sovente, è una battaglia per la sopravvivenza, tra tutte le parti in causa. La voce qui non deve difendersi soltanto dalla lingua, ma ancora di più dal circolo labirintico che tenta di imballarla e dal quale deve affrancare la parola e il senso. Ma, nella voce che riesce a farsi voce, è proprio il labirinto che si fa fortezza dell'anima che abbassa il suo ponte levatoio: si lascia trapassare dal mondo, per trapassarlo; lo rigenera, per lasciarsi rigenerare. La voce esprime l'anatomia del dolore e della felicità cercata o perduta. E si stupisce sempre: sia di fronte al dolore, sia di fronte alla felicità. Al fondo, la voce rimane stupita della sua stessa esistenza, quando e se riesce ad essere e vivere. La letteratura è una forma di questo miracolo, perché ricongiunge voce e lingua e mescola i loro vocabolari e alfabeti, senza mai stancarsi. Il mistero e l'enigma di voci e lingue diverse si svelano: le voci si parlano, le lingue si comprendono. Parole e lingue diverse si intendono; voci differenti si ascoltano e guardano con gli occhi dell'anima. La voce e la letteratura hanno bisogno di transitare tra parole straniere che si ritrovano, errando le une nelle altre: in esse sta la resurrezione del mondo e della vita, ogni volta che un cuore pulsa in un altro cuore e una lingua si lascia afferrare dall'amore per un'altra lingua. Tutto, nella voce, si lascia qui proiettare verso l'infinito che rimette in contatto i mondi possibili con i mondi esistenti. Le mono-logiche della scienza e della filosofia del linguaggio appaiono qui per quello che sono: pallide proiezioni di universi di certezze controllanti, deportanti e depauperanti. Che ci siano lingue *diverse* è il fatto più misterioso del mondo. Vuol dire che per le stesse cose ci sono nomi diversi; ma nomi diversi significano anche che ogni cosa è sempre al di là della categoria linguistica in cui l'abbiamo incasellata. Le due circostanze indicano che i nomi e le cose non sono mai eguali a se stessi e gli uni alle altre: nel loro interagire, generano mutazioni di sé e del mondo. Dietro ogni scienza del linguaggio si nasconde l'aspirazione a ricondurre le lingue a *una sola*. La storia della torre di Babele è la storia del secondo peccato originale. Dopo che gli uomini ebbero perso l'innocenza e la vita eterna, vollero crescere artificialmente fino all'Eden originario da cui erano stati cacciati. Assaggiato il frutto dell'albero falso, ora ambiscono a sveltare verso il cielo, per conquistarlo. L'intervento di Dio, di fronte alla scalata al cielo tentata con la Torre di Babele, fu il più diabolico che mai sia stato compiuto. Fu agli uomini tolto ciò che avevano ancora conservato dopo il primo peccato originale: l'unità dei nomi e delle lingue. Osserva Canetti che, con la confusione babelica dei nomi, Dio abbia messo lo scompiglio nella sua stessa creazione, rendendo misterioso il motivo, in virtù del quale abbia ancora salvato qualcosa dal diluvio<sup>26</sup>. Una proiezione del secondo peccato originale — la Torre di Babele — è emblematicamente dal progetto umano di colonizzazione dello spazio che ha preso avvio il 12 aprile 1961, con il primo volo nello spazio di Jurij Gagarin. Qui siamo di fronte alla coniugazione estrema del viaggio di conquista e di potere, con il contestuale azzeramento del viaggio di conoscenza e scoperta.

Che vi sia *una sola* lingua è, nello stesso tempo, vero e non vero. È vero, in quanto la lingua è la concentrazione metamorfica attraverso cui l'umanità si riconosce come l'esistente che dà suono e vita alle emozioni e al silenzio che, peraltro, non potrà mai dire, ma solo illuminare a squarci, in passaggi, tappe e tentativi che non hanno mai un termine. Non è vero, in quanto la lingua come tonalità compatta, inscindibile e auto-compiuta non si plasma e non è plasmabile: il caos delle lingue contrassegna e pronuncia l'umanità come esistente obbligato a compren-

<sup>26</sup> E. Canetti, *La provincia dell'uomo* (trad. di F. Jesi), Milano, Adelphi, 1987, pp. 22-23.

dersi, attraversando l'incomprensione e l'incomprensibile. Questa ambivalenza costituisce una delle motivazioni fondanti che impegnano gli umani a salvare ininterrottamente la lingua<sup>27</sup>: cioè, a recuperarla, rimanendo segnati dalle sue trasfigurazioni, ambiguità, conflittualità e folgorazioni. Per comprendersi, occorre partire dalle incomprensioni e, quindi, mettere in comunicazione e combinare lingue differenti, con tutti i loro alfabeti e vocabolari. Qui è proprio la presunta innocenza della lingua la condanna all'incomprensione: una lingua che si ritiene innocente finisce, invariabilmente, col riconoscere tutte le altre come contaminate. Vi si oppone e ne fa il proprio bersaglio. La (presunta) lingua dell'innocenza tende qui a trasformarsi in variazione della lingua del peccato, perché non prende affatto in considerazione figure, forme e parole viventi che non si esauriscono in essa o non le fanno da superficie riflettente. La lingua qui si compone e decentra come un auto-rispecchiamento perfetto: è, così, che si fa legge in sé e, quindi, legge del peccato. La torre di Babele è stata la proiezione del peccato originale: non era bastato mangiare il frutto proibito, bisognava elevarsi verso le sommità del cielo, lacerandolo e contaminandolo con propositi e saperi luciferini. La riconquista dell'innocenza perduta riponeva in sé un'intenzionalità nemmeno troppo nascosta: rivaleggiare con Dio sul suo terreno elettivo, per sconfiggerlo proprio lì. La babele delle lingue che ne risultò inchiodò ancora di più l'umanità alla sua limitatezza, alla sua indigenza e alla sua inesaudibile sete di dominio, vere e proprie trappole che insozzavano le segmentazioni dialogiche e conflittuali della lingua. Canetti stesso, in un qualche modo, integra e corregge le sue precedenti valutazioni:

Dio non ha visto giusto nella confusione babelica delle lingue. Tutti parlano adesso la stessa tecnica<sup>28</sup>.

Negli ultimi due secoli, per tentare di ovviare a queste evidenze incontrovertibili, le scienze, le filosofie e le psicologie del linguaggio predominanti hanno inteso proiettare la lingua nell'empireo della spiegazione razionale e dell'autocomprensione logicista<sup>29</sup>. Una sorta di riedizione capovolta della torre di Babele, con cui agognano di sostituire l'assiomatica psicologistica alla vita brulicante e urticante dentro cui ci dibattiamo. Dall'innocenza della lingua siamo andati trascorrendo verso l'innocenza della psico-logica scientifica: cosa vi possa essere di più diabolico di questo è difficile a dirsi. Oltre e al di qua di questi orizzonti restrittivi, solo il diluvio che ha salvato quel che rimaneva di umano nell'umanità ci parla ancora. E lo fa proprio perché la sua non è l'unica lingua, ma lingua che deve riconoscersi nelle altre, resuscitando con esse, per riaprire le porte degli infiniti mondi che solcano i nostri segreti. Ricomprendiamo qui daccapo che siamo messi alla prova proprio nel nostro continuare a cadere, per risollevarci nel volgere dei tragitti a cui siamo chiamati. Il mondo ci risolveva, se lo risolviamo. Come ci ricorda Canetti, nel far questo e per poter far questo, il punto di avvio sta nel non eludere l'eterno ed estremo interrogativo: *quando si sarà finito di uccidere?*; tutto il resto, come ci dice ancora Canetti, non serve a niente<sup>30</sup>. Ma si può cessare di uccidere solo iniziando e non rinunciando ad amare. Ritorna qui la bruciante e inamovibile attualità di un motto canettiano per eccellenza: i *morti* si nutrono di *giudizi*, i *viventi* di *amore*<sup>31</sup>.

Nutrirsi d'amore è l'impresa e la sua difficoltà è presto svelata: "Di tutte le religioni dell'uomo, la guerra è la più tenace: ma anch'essa può dissolversi"<sup>32</sup>. L'ostacolo più arduo e la prova più severa che ci troviamo davanti ai nostri passi stanno proprio in questa verità granitica: per nutrirsi di amore, occorre uscire dalla *religione della guerra*, con un atto di secessione

<sup>27</sup> Quello della lingua salvata, come è noto, è un altro classico motivo della riflessione e dell'esistenza di Canetti: cfr., in part., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1991.

<sup>28</sup> Elias Canetti, *La tortura delle mosche*, Milano, Adelphi, 1993, p. 20.

<sup>29</sup> «Gli uomini non hanno mai saputo così poco di sé quanto in questa "era della psicologia". Non possono star fermi. Corrono via dalle stesse loro metamorfosi. Non rimangono ad assistervi, se le anticipano, preferiscono essere tutto, tranne quello che potrebbero. Viaggiano in automobile attraverso i paesaggi della loro anima, e siccome si fermano soltanto ai distributori di benzina, credono che là non ci sia altro. I loro ingegneri non costruiscono altro: ciò che mangiano puzza di benzina. Sognano in pozzanghere nere» (E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 25).

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 14. Siamo qui ad un singolare, ma non sorprendente incrocio con la tematizzazione poetologica di Ingeborg Bachmann intorno alle *cause di morte*, su cui si è diffusamente detto nel primo capitolo, §§ 6-11.

<sup>31</sup> E. Canetti, *op. ult. cit.*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 29.

non reversibile. Proprio nel suo farsi *religione*, la guerra modella i mondi interiori ed esteriori: per farlo, a volte, si traveste come *guerra di religione*. In realtà, la *guerra-religione* è il perversimento e il tradimento di tutte le religioni, per il suo obliare i principi dialoganti di immanenza e trascendenza: solo la religione come potere diventa religione della guerra. Le guerre di religione, in verità, sono guerre di *potere per il potere*, come è variamente accaduto nell'XI-XIII secolo con le Crociate e nel XVI-XVII secolo in Europa; fino a prolungarsi nel mondo contemporaneo, dove si sono mascherate come "guerre di civiltà" e/o "guerre per la democrazia". Il trionfo del Verbo qui era ed è la *parola unica della verità somma* che, sempre, erano e sono quelle del potere. La guerra è esattamente la voce più devastante del potere nel suo farsi religione. Se dal Medioevo al XIX secolo era la religione ad accampare diritti temporali, ora è il potere temporale, in tutte le sue varianti, a voler espandersi come *teologia*, partendo con la teologia delle merci e continuando con la sublimazione delle regole del mercato globale, *essenza teologica* della contemporaneità<sup>33</sup>. La voce qui è risucchiata e bonificata da un'idrovora linguistica e lì bonificata: ridotta a linguaggio ordinario, quello del potere. Non può essere *annuncio dell'alba*, dalle ombre del tramonto; ma celebrazione dell'esistente organizzato. Il verbo del potere si fa qui artificialità della luce e della voce. La letteratura non può che essere vista con occhio malevolo e intenzioni bellicose. La voce sarebbe già quello che deve essere e le cose sarebbero già come devono essere: niente ha bisogno di essere mutato. Non c'è più bisogno di niente, insomma; se non di ciò che propinano i "consigli di acquisto" della pubblicità e rifilano i cinguettii dello *storytelling* massmediatico e letterario. Parlare per non parlarsi e voce senza voce: sono, questi, i pilastri di sostegno con cui oggi si sorregge una civiltà che fa della messa in cattività dell'umano la sua specializzazione ideologica e simbolica, prima ancora che materiale. Con la diluizione senza freno delle forme dell'umano, la soppressione della voce, della parola e della lingua sarebbe cosa fatta. Finalmente, non vi sarebbe bisogno della letteratura; basterebbe il chiacchiericcio di replicanti in forma umana.

## 5. Solitudine e rêverie

Il segno fortemente distopico della realtà che abbiamo appena rilevato si scontra con una barriera che, per quanto vacillante, è difficile da abbattere definitivamente; e ce lo ricorda Nadia Fusini, in un libro molto bello di trent'anni fa:

Spinto dall'umano desiderio di conoscere le cose nascoste, l'uomo è inevitabilmente portato a riarticolare ogni scrittura in un'altra, a trasportare ogni parola in un'altra. Così l'uomo prende, o apprende a leggere quei segni, a tradurli<sup>34</sup>.

Ma è possibile tradurre sempre tutti i segni? Se rimaniamo fermi all'intraducibilità del sogno nel linguaggio ordinario — oggetto dell'analisi della Fusini —, non possiamo non rilevare che l'intraducibilità permane anche nel linguaggio straordinario, nel suo transitare dal *segno* (del sogno) alla *lettura* (del sogno)<sup>35</sup>. Osservando con attenzione, è possibile cogliere che nello slit-

---

<sup>33</sup> Già Marx aveva qualificato l'oro come il "dio delle merci" (*Il Capitale*, Libro I, cap. I, Torino, Einaudi, 1975). Nella globalizzazione il mercato mondiale è assunto quale centro teocratico di regolazione del flusso non solo delle merci, ma delle informazioni, delle comunicazioni e delle stesse migrazioni umane. Le culture e i paradigmi politico-economici dominanti lo hanno trasformato in un vero e proprio feticcio. Nelle teorie e prassi che ne discendono, più che nel marxiano feticismo delle merci (*Il Capitale*, Libro I), ci imbattiamo nella teologizzazione del mercato come autorità somma, in una combinazione perfetta di sacralizzazione e secolarizzazione» (A. Chiochi, *Simbolica e globalizzazione. Stratificazioni concettuali e ossessioni dello spazio globale*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2005, p. 25, nota 18).

<sup>34</sup> Nadia Fusini, *Nomi. Il suono della vita di Karen Blixen, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Charlotte ed Emily Brönte, Mary Shelley, Marguerite Yourcenar*, Feltrinelli, 1986, p. 143. Strada facendo, il libro si amplia, sino all'edizione ultima: *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, 2012. La citazione prima riportata, si trova nell'edizione Donzelli del 2012 a p. 157. In questa edizione, rispetto a quella del 1986, si aggiungono le "scritture" di Anna Maria Ortese, Marguerite Yourcenar, Elizabeth Bishop e Marianne Moore.

<sup>35</sup> Il passaggio è dalla Fusini delineato in positivo: "Il sogno si scrive dunque due volte: prima il sogno si scrive da solo nel suo proprio linguaggio, ed è allora il testo che affiora grazie all'emergere in superficie di immagini inscritte nel fondo (del cuore? della mente? del corpo?); poi si riscrive nella lettura, quando il soggetto si applica a trasportare nelle

tamento dalla *scrittura* alla *lettura*, il sogno mostra, più propriamente, la sua *inafferrabilità*. La struttura profonda del *sognato* rimane nascosta e lo stesso *sogno* è configurazione che, proprio transitando verso la memoria delle immagini felici, non rinuncia a celarsi. Come dire che sognato e sogno non si lasciano scrivere e leggere, ma pulsano continuamente di vita propria, senza mai farsi acciuffare/rappresentare. Nel tentare di afferrarli, si dà corpo ad un'illusione ottica e, nell'inseguirla, se ne moltiplicano i codici. L'illusione, così aperta, genera campi concentrici entro cui la scrittura arriva a pensarsi come sogno, profilandosi come *metascrittura*: un metatesto, capace di ricomprendere tutti i testi, verbali e non-verbali. Un metatesto che, mentre ci parla di dissonanze e frantumazioni irrecuperabili, si postula come detentore delle tracce e dell'ombra dell'Assoluto. Coerentemente, sceglie come suoi poli complementari e conviventi la mera oggettività e l'ipersoggettivazione, fino a ridursi a *sogno che sogna di vivere*, rimanendo senza sogni, senza veglia e senza realtà<sup>36</sup>. In questa parabola, la scrittura poetica è stata trasformata nella destinataria principale della condanna del mondo che filosofia, scienze umane e scienze sociali avevano già emesso. Da qui le sue rivolte ricorrenti e inesauste, dal precipizio della memoria entro cui era stata scaraventata. Dalle sommità del precipizio, sorvoliamo un sogno/veglia che non riesce più a sognare *l'al di qua e l'al di là* della realtà. Si tratta di una tradizione antica di sminuimento dell'arte poetica che, nel Otto-Novecento, ha ridotto a figure sacrificali voci alte e nobili che vanno da Hölderlin a Leopardi fino a Celan, tanto per limitarci soltanto ad alcuni dei nomi più ragguardevoli. Occorre andare controcorrente, smentendo filosofie, poetologie, scienze e psicoanalisi prevalenti, nelle loro formulazioni teoriche e nelle loro prassi applicative. Decisive, sulla questione, alcune osservazioni di G. Bachelard:

Esistono *rêveries* così profonde, che ci aiutano a scavare dentro di noi stessi, liberandoci della nostra storia, persino dal nostro nome. Le solitudini di oggi ci restituiscono alle prime solitudini. Queste solitudini infantili tracciano tracce indelebili nell'animo. Tutta la vita è sensibilizzata dalla *rêverie* poetica, che conosce il prezzo della solitudine. Il bambino sperimenta l'infelicità a causa degli uomini. La solitudine può lenire le sue pene. Quando il mondo umano lo lascia in pace, il bambino si sente figlio del cosmo. Quando è padrone delle sue *rêveries*, sogna ciò che avverrà in seguito, sperimentando la felicità dei poeti. Come non cogliere la comunicazione tra la solitudine del sognatore e le solitudini dell'infanzia? Non a caso, in una *rêverie* tranquilla, ci incamminiamo spesso lungo la strada che ci conduce alle nostre solitudini infantili.

Lasciamo alla psicoanalisi il compito di guarire le infanzie mai vissute, rimediando alle sofferenze puerili che opprimono la psiche di tanti adulti. Per ricostituire in noi una solitudine liberatrice possiamo servirci di una *poetico-analisi*, in grado di restituirci tutti i privilegi dell'immaginazione. La memoria è un campo di rovine psicologiche, un rigattiere di ricordi. Tutta la nostra infanzia deve essere re immaginata, recuperandola nelle nostre *rêveries* di bambino solitario.

L'obiettivo [...] è dimostrare il permanere, nell'animo umano, di un nucleo infantile, immobile, ma sempre vivo, nascosto agli altri. Tale nucleo atemporale, travestito da storia quando è raccontato, è reale solo negli istanti di illuminazione — ovvero negli istanti della sua esistenza poetica.

Quando fantasticava in solitudine, il bambino sperimentava un'esistenza senza limiti. La sua *rêverie* non costituiva semplicemente una fuga dalla realtà, ma lo aiutava a

---

sue parole quelle sue visioni" (*Nomi*, ed. Feltrinelli, cit., p. 143; edizione Donzelli, cit., p. 157).

<sup>36</sup> G. Bachelard è stato il primo che, in chiave critico-epistemologica e creativo-poetica, ha indagato il complesso fenomeno sogno/veglia/realtà, in *Poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972. Una nuova edizione, con revisione di Barbara Sambo, è stata pubblicata nel 2008, sempre per i tipi della Dedalo. Riportiamo, dall'edizione Dedalo del 2008, un chiarimento preliminare: "La parola francese *rêverie* è difficilmente traducibile in italiano. Il traduttore [Giovanna Silvestri Stevan] non ha ritenuto possibile renderla con le parole italiane: fantasticheria, sogno, chimera, immaginazione fantastica. La *rêverie* come stato dello spirito che si abbandona e ricordi e immagini (vedi Larousse) è per Bachelard la situazione in cui l'io, dimentico della sua storia contingente, lascia errare il proprio spirito e gode in tal modo di una libertà simile a quella del sogno (*rêve*), in rapporto al quale la *rêverie* indica un fenomeno della veglia e non del sogno" (p. 6). Di Bachelard, sul punto, rilevano anche: *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 1974; *Poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

spiccare il volo<sup>37</sup>.

La scrittura che si fa metatesto è la chiusura del cerchio: spezza i confini tra reale e sognato, profanando i loro misteri, per irretirli dietro invisibili inferriate. Ma fa ancora di peggio: ri-chiama in vita sognato e misteri, conferendo loro *la* vita: attribuire loro un *nome* vuole dire precisamente questo. Nel nome qui si presuppone la messa in programma della vita. Nel nome, così attribuito, avviene la ricomposizione, la "comprensione" e la compressione del tutto: in esso, viene trasfusa *la* vita, senza più alcun residuo. Attraverso queste strategie e macchinazioni, il nome si erige come estremo baluardo della forza: la sua parola, addirittura, diventa la "legge divina" costruita dagli uomini. Qui non si afferma la salvaguardia del nome per la salvaguardia della vita; viceversa, la parola e il nome salvaguardati chiamano l'umanità alla sot-tomissione ai loro voleri, scaricandole addosso i loro patimenti, le loro devozioni e le loro ossessioni. Si staccano dal silenzio che li custodisce, condannandoci all'adorazione fobica di divinità estraneanti. L'affratellamento con altre e diverse parole, con altri e diversi nomi, con altri e diversi sentimenti, altri e diversi esseri viene espulso dall'orizzonte di vita. Le parole e i nomi diventano lastre levigate dentro cui ci specchiamo, senza riuscire a vedere alcunché, oltre quello che già eravamo e non-eravamo, che già sapevamo e non-sapevamo. La parola e i nomi che estraiamo dal cilindro, così preconfezionato, ci allontanano dalle cose, nell'atto stesso di nominarle: quanto pescato nel cilindro non custodisce il suono della vita; al contrario, tenta l'inganno estremo. I nomi che si presuppongono e dispensano con alterigia non fanno palpitar l'eco della vita; costruiscono, anzi, il piano inclinato sul quale l'indicibile è costituito come *alter-ego* del proibito, in un orizzonte in cui l'infinito si eclissa. In genere, le cose sono quello che devono essere. Gli esseri umani (in specie, gli uomini) no: difficilmente sono quello che devono e dicono di essere. In genere, trasformano i loro desideri in ossessioni e incubi, per se stessi e gli altri. Un uomo (meglio, un maschio), se non riesce a farsi plasmare dall'armonia caotica del cosmo che pure abita, per diventare uomo, non ha altra strada di salvezza davanti a sé, se non quella di *non essere uomo*: non più avvinto alla follia e alla serialità umane. Nel non essere uomo si cela la traccia della fraternità umana: dei nomi, dei sogni e delle parole che si amano.

Le solitudini che liberano nascono qui: sono la terra promessa di se stesse. Recano in sé quello che Bachelard chiama felicemente *eccesso di infanzia*<sup>38</sup>. Ed è proprio l'eccesso di infanzia che qui ci salva, chiamandoci alla nostra vita interiore e anteriore più profonda e arcana e sospingendosi verso l'alba che ci fa spiccare il volo verso e dentro un firmamento che non è più ingabbiante. I sentieri e le curve della sterilizzazione del vivere si possono abbandonare, se ne attraversiamo da cima a fondo — col cuore e la mente — il fango e il gelo; se lo facciamo con l'immaginazione poetica di un bambino; se recuperiamo nel nostro cuore e nella nostra memoria l'immaginazione poetica del nostro essere stati ed essere ancora fanciulli. La fanciullezza ci salva ed è l'origine di una nuova alba. La fanciullezza, però, non è pura condizione anagrafica, ma uno stato permanente del cuore e dell'anima. Gli uomini si devono riscoprire nella loro solitudine primordiale, per affratellarsi dentro e oltre la solitudine del mondo. Come ci ricorda Bachelard, nella solitudine dell'infanzia ci sentiamo *figli del cosmo*, poiché ne avvertiamo la poesia e la poetica. I poeti stessi, quando cessano d'essere figli del cosmo, perdono la loro infanzia e non possono più dirsi poeti. La letteratura, la scrittura poetica e l'immaginazione artistica sono parola e sentimento della fanciullezza del mondo ed è con essa che ci rimettono in colloquio: per questo, sono apertura alla vita<sup>39</sup>. Difficile dire qui se siano gli esseri umani a scoprire la fanciullezza del mondo, oppure sia il mondo a scoprire la fanciullezza degli umani. Quello che rimane certo è che nella vicendevole scoperta degli uni verso l'altro tutto ritorna a risplendere e risuonare di vita.

---

<sup>37</sup> G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, edizione 2008, cit., p. 104.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>39</sup> "La comunicazione tra un poeta dell'infanzia e i suoi lettori si realizza grazie alla mediazione dell'infanzia che rimane in noi. Tale retaggio infantile è una sorta di apertura alla vita, che ci permette di capire e di amare i bambini, trattandoli da pari" (*Ibidem*, p. 106). E ancora: "L'essere della *rêverie* attraversa senza invecchiare tutte le età dell'uomo, dall'infanzia alla maturità" (*Ibidem*).

## 6. Poetica della solitudine: Emily Dickinson

Osserva Nadia Fusini:

La solitudine è un nome che possiamo dare all'esperienza di Emily Dickinson. In quel nome possiamo di sicuro situare entrambi i gesti che Emily compì, e furono il segno che lei era stata al mondo: le sue poesie, che in quella solitudine stettero come il nocciolo nel frutto, e le lettere<sup>40</sup>.

La lettura che la Fusini dà della scrittura al femminile di Emily consente alla nostra ricerca di compiere un salto: dalla *rêverie* alla *poesia*, dalla poetica della *rêverie* alla poetica della *solitudine*. In Emily, ancor più che in Leopardi, la solitudine si esprime allo stato di una materialità pura: come realtà dello spazio che naviga il tempo, immergendovi la sua presenza indelebile. L'opera qui non si nega all'ignoto, ma lo sfida e lo penetra, dal suo apparente stato di immobilità e isolamento. Qui è, perfino, spiazzato il rapporto di contrarietà intessuto tra opera e mondo e mondo e opera. Non siamo lontani dal vero, se diciamo che Emily svela l'arcano della paura dell'ignoto, così plasticamente e potentemente tratteggiata dal grande Elias Canetti:

Nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto. Vogliamo vedere ciò che si protende dietro di noi: vogliamo conoscerlo o almeno classificarlo. Dovunque l'uomo evita di essere toccato da ciò che gli è estraneo. [...]

Tutte le distanze che gli uomini hanno creato intorno a sé sono dettate dal timore di essere toccati. Ci si chiude nelle case, in cui nessuno può entrare; solo là ci si sente relativamente al sicuro<sup>41</sup>. [...]

La ripugnanza d'essere toccati non ci abbandona nemmeno quando andiamo tra la gente ... Se facciamo l'opposto, vuol dire che abbiamo trovato piacere in qualcuno: nostra è quindi l'iniziativa di avvicinarci a lui [...]

... tutto questo groviglio di reazioni psichiche intorno all'essere toccati da qualcosa di estraneo, nella loro labilità e suscettibilità estreme, ci conferma che si tratta qui di qualcosa che non lascia più l'uomo da quando egli ha stabilito i suoi confini della sua stessa persona. [...]

Solo nella *massa* l'uomo può essere liberato dal timore d'essere toccato. Essa è l'unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto. È necessaria per questo la *massa densa*, in cui corpo si addossa a corpo, una massa densa anche nella sua costituzione psichica, proprio perché non si bada a chi «ci sta addosso». Dal momento in cui ci abbandoniamo alla massa, non temiamo più di essere toccati. Nel migliore dei casi, si è tutti uguali. Le differenze non contano più, neppure quelle di sesso. Chiunque ci venga addosso è uguale a noi. Lo sentiamo come ci sentiamo noi stessi.

---

<sup>40</sup> Nadia Fusini, *Nomi. Undici scritture al femminile*, cit., p. 61. Dell'opera di Emily Dickinson qui si ricordano: *Tutte le poesie* (a cura e con saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni), Milano, Meridiani Mondadori, 1997; *Lettere. 1845-1866*, (con una bella *Introduzione* di Barbara Lanati), Torino, ET Einaudi, 2006. La Lanati ha anche curato due raccolte di poesie di E. Dickinson: *Silenzi*, Milano, Feltrinelli, 2002 e *Sillabe di seta*, Milano, Feltrinelli, 2004. Le opere complete di E. Dickinson si trovano anche sul sito: [www.emilydickinson.it](http://www.emilydickinson.it), in tre sezioni distinte: *Poesie*, *Lettere*, *Frammenti in prosa*; la traduzione e le note sono di Giuseppe Ierolli. Sul sito sono scaricabili in formato .Pdf tutte le *Poesie* (primo volume: 1-550; secondo volume: 552-1550; terzo volume: 1551-1789) e le *Lettere* (primo volume: 1-371; secondo volume: 372-1049). Infine, grande rilievo ha l'*Introduzione* di Margherita Guidacci a: E. Dickinson, *Poesie* (con traduzione e note della stessa Guidacci), Milano, Fabbri Editori, 1997. Nella sua *Introduzione*, la Guidacci individua anche, con grande intuito poetico, che nelle lettere giovanili (1846-estate 1854): "Emily doveva imparare a distinguere nella sua arte gli strati superficiali della «poeticità» dagli strati profondi della poesia. Le sue lettere in questi anni subiscono spesso dei bagni di «poeticità»" (p. 19). La Guidacci colloca verso la fine del 1854 lo spartiacque decisivo: "Nel gruppo di lettere che comincia alla fine del 1854 ... risuona già la voce matura di un poeta. La poesia, in un certo senso, era stata sempre presente al suo orizzonte e molti raggi avevano anche prima di allora illuminato le sue lettere, ma ormai essa sta salendo al meridiano. ... Ma i versi sono inferiori, proprio come carica poetica, alla prosa che li precede. È nella prosa di queste lettere, prima che nelle liriche, che Emily raggiunge la sua piena statura. Una tesa corrente di immagini le pervade; l'espressione è come una freccia sicura che colpisce sempre il bersaglio. Il carico spirituale di Emily si era ormai accumulato ed era pronto ad esplodere" (p. 23).

<sup>41</sup> E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1982, p. 17.

D'improvviso, poi, sembra che tutto accada *all'interno di un unico corpo* (...) la massa (...) vuole liberarsi il più compiutamente possibile dal timore dei singoli di essere toccati. Quanto più gli uomini si serrano disperatamente gli uni agli altri, tanto più sono certi di non aver paura l'uno dell'altro. Questo *capovolgimento del timore di essere toccati* è peculiare alla massa<sup>42</sup>.

La paura dell'ignoto è la fonte creatrice e creativa della *massa densa* che ricaccia l'ignoto nelle segrete del mondo e della vita, con la presunzione di aver per sempre estromesso rimpianti e paure dall'orizzonte di esperienza. Nella forma di massa, l'umanità più che non aver paura dell'ignoto, ritiene di averlo ammansito. Lo spazio/tempo della vita e del mondo viene depurato dal rischio: si viene convinti e ci si autoconvince che nessun pericolo può incombere sulla vita umana, se l'attraversiamo come massa. Non solo l'ignoto qui non ci *deve* toccare, ma nemmeno *può* più toccarci. Orgogliosi e fieri, possiamo finalmente vivere senza paura: nella forma della massa densa, l'umanità precipita nella follia di aver sconfitto l'ignoto. Nel corso del tempo, la massa densa ha subito ulteriori e devastanti metamorfosi. La rivoluzione digitale degli anni Ottanta-Novanta — prima — e la bio-digitalizzazione dei mondi vitali — dopo — hanno creato, convinto e schierato masse impressionate e sovraimpressionate, frantumate in fantasmagorie che autorigenerano il sempre eguale, sotto spoglie cangianti. Ricompattare il noto ha significato scompattare l'ignoto, liquefacendolo, anche con la forza (di massa) se necessario. Le impressioni e sovraimpressioni si fissano in *frantumi* ricomposti-scomposti all'infinito che diventano i costituenti della forma più terribile e perversa di solitudine: la solitudine che ignora di essere solitudine, nel mentre si illude di essere iperattivismo individuale ed esultanza collettiva. I *frantumi di massa* ordiscono in trame allucinatorie la perdita della coscienza e della memoria: per addomesticare l'ignoto, celebrano ed esaltano l'ignoranza di sé e del mondo. La fuga dal pericolo e dall'ignoto si capovolge in una forma delirante di narcotizzazione della conoscenza e dell'esperienza; fenomeno che costituisce l'espressione più intensa dell'avversione fobica al conoscere, all'amarsi e all'aprirsi al mondo. È, questa, una dimensione ben più lacerante e profonda di quella intervenuta con l'apparizione della *folla solitaria*<sup>43</sup> e della *serializzazione* dell'umanità, nel fluire della prima, seconda e terza rivoluzione industriale<sup>44</sup>. A questo intervallo spazio/temporale, come mai prima nella storia, la libertà è codificata come forma capovolta dell'ignoto che, pure, è la matrice più salda delle metamorfosi e delle possibilità del vivere l'ora e l'avvenire. La *libertà capovolta* ha innescato un processo planetario che condanna l'umanità a divorare se stessa, in preda ad un'autofagia fobica. Emily non ha potuto conoscere questa dimensione allucinatoria, oscillante tra due confini estremi e, insieme, compenetrati: ad un polo, lo svuotamento del senso nell'euforia dell'afflizione di massa; all'altro, la ripugnanza contro l'alterità e l'altruità. Nondimeno, la sua *poetica della solitudine* ha saputo affondare lo

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>43</sup> Questo elemento è genialmente anticipato da E. A. Poe, in un racconto del 1840, in cui il protagonista, nella ressa degli individui che si accalcano nelle strade, scopre "gesti smaniosi, volti congestionati, parlavano da soli, gesticolavano, quasi la stessa calca della folla li facesse sentire in solitudine" (*L'uomo della folla*, in *I Racconti*, 3 voll., vol. I, Torino, Einaudi, 1983, p. 316). Del tema, come è noto, si è occupato D. Riesman, in un classico della sociologia: *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1956 (ma 1950). Per un'indagine della problematica poeiana, secondo linee che incrociano l'analisi qui svolta, si rinvia ad A. Chiochi, *Incubi dell'anima e potere delle parole. I Racconti di Edgar Allan Poe*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 1995.

<sup>44</sup> Per un primo orientamento, si rinvia a: S. Ciriaco, *La Rivoluzione industriale. Dalla protoindustrializzazione alla produzione flessibile*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000; E. De Simone, *Storia economica. Dalla rivoluzione industriale alla rivoluzione informatica*, Milano, Franco Angeli, 2014; Ana Millán Gasca, *Fabbriche, sistemi, organizzazione. Storia dell'ingegneria industriale*, Milano, Springer-Verlag Italia, 2006; E. J. Hobsbawm e G. Rudé, *Rivoluzione industriale e rivolta nelle campagne*, Milano, Res Gestae, 2013; D. S. Landes, *La favola del cavallo morto. Ovvero la rivoluzione industriale rivisitata*, Roma, Donzelli, 1994; P. Marsh, *Fabbricare il futuro. La nuova rivoluzione industriale*, Torino, Codice Edizioni, 2014; M. Melotti (a cura di), *Macchine e utopia. Il lavoro, la metropoli, il dominio e la ribellione di fronte alla "rivoluzione informatica"*, Bari, Dedalo, 1986; M. Morasso, *L'architettura del moderno. Dalla rivoluzione industriale a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; J. Rifkin, *La terza rivoluzione industriale. Come il "potere laterale" sta trasformando l'energia, l'economia e il mondo*, Mondadori, 2011; K. Sale, *Ribelli al futuro. I luddisti e la loro guerra alla rivoluzione industriale*, Bologna, Arianna Editrice, 1999; A. J. Toynbee, *La rivoluzione industriale*, Roma, Odradek, 2004.

sguardo in profondità, anticipando i tempi della filosofia, dell'antropologia e della sociologia, sconfinando ben oltre i loro spazi. È lecito dire che, grazie a lei, è possibile fondare e fecondare un'antropologia poetica o, altrimenti detta, *antro-poetica*; così come Bachelard argomentava di *poetico-analisi*. L'ignoto e il pericolo sono la terra e la dimora della vita e della poesia di Emily. Lo possiamo arguire già dal suo epistolario, estrapolando passaggi significativi da alcune lettere del periodo 1850-1862:

La spiaggia è più sicura, Abiah, ma a me piace battermi col mare – qui dove sono, in acque tranquille, posso contare naufragi amari e sentire i venti che sussurrano, ma il pericolo, lo amo! Tu stai imparando il controllo e la fermezza. Gesù Cristo ti amerà di più. Temo che me non mi ami *affatto!*<sup>45</sup>

Sorrido quando lei mi suggerisce di aspettare a "pubblicare" - essendo ciò estraneo ai miei pensieri, come il Firmamento a una Pinna -  
Se la fama mi appartenesse, non potrei sfuggirla - se non fosse così, il giorno più lungo sarebbe quello del mio inseguimento - e l'approvazione del mio Cane, mi abbandonerebbe - allora - Meglio la mia Condizione Scalza -  
Lei giudica la mia andatura "spasmodica" - sono in pericolo - Signore -  
Lei mi giudica "incontrollata" - non ho Tribunale<sup>46</sup>.

La mia Occupazione è la Circonferenza - Un'ignoranza, non di Consuetudini, ma quando sono sorpresa dall'Alba - o il Tramonto mi vede - Io, il solo Canguro in mezzo alla Bellezza, Signore, se permette, ne soffro, e ho pensato che l'istruzione mi avrebbe liberata<sup>47</sup>.

La *Mia* occupazione è amare<sup>48</sup>.

Non ho avuto nessun Monarca in vita mia, e non riesco a darmi delle regole, e quando cerco di organizzarmi - la mia piccola Forza esplode - e mi lascia nuda e riarsa - Credo che lei mi abbia chiamato "Caparbia". Vuole aiutarmi a migliorare?  
Immagino che l'orgoglio che mozza il Respiro, nel Cuore dei Boschi, non provenga da Noi stessi -  
Lei dice che ammetto lo sbaglio piccolo, e tralascio quello grande - È perché l'Ortografia la posso vedere - ma l'Ignoranza è fuori dalla mia vista - è compito del mio Precettore -  
Sullo "sfuggire Uomini e Donne" - loro parlano di cose Sacre, a voce alta - e sconcertano il mio Cane - Lui e io non abbiamo nulla contro di loro, se se ne stanno per conto loro. Penso che Carlo [il nome del cane di E. D.] le starebbe simpatico - È muto, e coraggioso - penso che le piacerebbe il Castagno, che ho incontrato passeggiando. Ha catturato subito la mia attenzione - e mi è sembrato che i Cieli fossero in Fiore - Poi c'è un rumore silenzioso nell'Orto - che faccio sentire a qualcuno - Lei mi ha detto in una lettera, che non sarebbe potuto venire a trovarmi, "ora", e non ho dato risposta, non perché non ne avessi nessuna, ma perché non avevo pensato a quanto le sarebbe costato venire così lontano -  
Non chiedo un piacere così grande, per paura che lei me lo neghi -  
Lei dice "Oltre la sua comprensione". Lei non si prenderebbe gioco di me, perché credo in lei - ma Precettore - vuol dire proprio questo? Tutti mi dicono "Che cosa", ma pensavo fosse un modo di dire - Quando da Ragazzina stavo molto nei Boschi, mi dicevano che il Serpente mi avrebbe morso, che avrei potuto cogliere un fiore velenoso, o che i Folletti mi avrebbero rapita, ma io andavo avanti e non incontravo nessuno tranne Angeli, che erano molto più timidi con me, di quanto io fossi con loro, così non ho quella confidenza con l'inganno che hanno tanti<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> E. Dickinson, *Lettera a Abiah Root*, fine 1850, in *Lettere 1845-1886* (a cura di Barbara Lanati), cit., 2006, pp. 17-18).

<sup>46</sup> E. Dickinson, *Lettera a T. W. Higginson*, 7 giugno 1862, in *Lettere*, vol. I 1-371 (a cura di G. Ierolli), 2009, p. 421, in [www.emilydickinson.it](http://www.emilydickinson.it).

<sup>47</sup> *Lettera a T. W. Higginson*, luglio 1862, in *Lettere*, vol. I, cit., p. 425.

<sup>48</sup> *Lettera a Dr. Mrs. J. G. Holland*, estate 1862 (?), in *Lettere*, vol. I, cit., p. 426.

<sup>49</sup> *Lettera a T. W. Higginson*, agosto 1862, in *Lettere*, vol. I, cit., pp. 428-429.

Se dalle sue lettere passiamo a gettare lo sguardo sulla sua vita, la scena che si para davanti ai nostri occhi è solo apparentemente discordante. La "clausura" nella sua casa di Hamherst è diventata una leggenda ed è stata variamente interpretata. Incontrare conoscenti e anche amici intimi era per lei motivo di tormento, anche nella propria abitazione prima e nella sua stanza dopo. La solitudine diventa, per lei, "regola di vita" a partire dal 1860-1861. Ma una regola di vita *incarnata* nella poesia: vita per la poesia è qui vita che si incarna nel pericolo e nell'ignoto, per restare nel mondo. Attraverso la poesia, la vita di Emily si lancia nelle profondità inesplorate dell'anima e della vita, a suo esclusivo rischio. Non pretende di salvare il mondo, come se il suo dovesse e potesse essere un atto eroico. Imbattutasi nelle porte che la vita ci sbatte in faccia, tenta caparbiamente e poeticamente di aprirle e, ancora più temerariamente, cerca di lasciarle socchiuse alle sue spalle. Le sue "fughe", in realtà, afferrano la vita ai crocicchi delle sue giravolte e del suo scarnificarsi e impoverirsi. Non fa della sua vita una poesia e nemmeno trasforma la poesia in vita: siamo più vicini al vero, se diciamo che la sua vita difende e arricchisce la poesia, così come la sua poesia costituisce il grido e il canto che esaltano la vita. Le paure, i tabù, le ossessioni che hanno popolato la sua vita non ne hanno incrinato il coraggio, l'ardore, la sensibilità e gli slanci: con la sua poetica della solitudine, anzi, ha sbattuto lei una porta in faccia a paure, tabù e ossessioni<sup>50</sup>. Tantomeno, nella vita ella si sente *fuori luogo*; ma è la vita che si è andata trasformando in un *fuori luogo*, da cui occorre fuoriuscire, per potervi rientrare in libertà. La solitudine è il *luogo vivo* dal quale Emily rimane in un mondo che sempre più si perverte in luogo privo di luoghi di calore vivente. La solitudine è la carezza con cui ogni giorno ella guarda alla vita e con cui ne canta poeticamente i misteri e le bellezze arcane. Ritorna qui ancora più appropriata la calzante e densa metafora di Nadia Fusini del "nocciolo nel frutto". Staccandosi dalla sua solitudine, sarebbe precipitata nel baratro di un mondo capovolto, in cui il trambusto della calca, della chiacchiera e dell'aridità dei sentimenti costituivano l'effettiva tetraggine dell'essere soli. La poetica della solitudine tiene saldamente stretta Emily alla libertà della sua vita e della vita del mondo, nelle bassure e nelle alture come nei trasalimenti e nell'ebbrezza delle loro dimensioni.

Forse sarei più sola  
senza la mia solitudine<sup>51</sup>.

Essere senza solitudine, per lei, significava essere senza più tempo e senza più spazio, capta-pultata da una vita senza presente, nell'orrore di un infinito affermarsi dei fantasmi del nulla, entro cui tutto pulsa ed esiste, facendo finta di pulsare ed esistere. Nella sua solitudine, Emily non è mai sola, ma sempre in comunione con la sensibilità del suo spirito e la corporeità delle possibilità del mondo. Il taglio rovente e dilacerante della solitudine è un'incisione nella vita: la

---

<sup>50</sup> M. Guidacci coglie con acume questi strati emotivi e poetici: «Emily cominciò a fare vita di reclusa e a schivare i contatti con gli altri. Ciò non dipendeva da scontrosità di carattere né da una volontà snobistica: era la manifestazione di una sensibilità eccessiva e penosa per i tanti motivi di tensione psichica che si erano addensati su di lei, per una causa diversa, altrettanto sconvolgenti. La gioia sembrava infatti esaurire tutte le sue riserve di energia. Così non solo dei conoscenti superficiali furono gli attoniti testimoni delle fughe" di Emily, ma gli stessi amici, e tra i più cari, si presentarono talvolta a casa Dickinson senza ottenere di vedere Emily [...]. Se si pensa alla terrificante violenza con cui l'ondata poetica insorse in lei (al ritmo di diverse centinaia di liriche all'anno) e alla violenza di sentimenti, alla concentrata somma di "esperienza vitale" che ciò implicava, si capisce come Emily, nei settori pratici e normali dell'esistenza dovesse sentirsi, come ebbe a dire in una lettera a Higginson, "ignuda e bruciata"» (*Introduzione* a E. Dickinson, *Poesie*, cit., pp. 27-28). Altrettanto fa Gabriella Sobrino, seppure da angolazione diversa: «Non è facile penetrare il mondo poetico della Dickinson. È una scrittrice originale, che ha avuto molto cura di farsi descrivere come effettivamente non era. Il personaggio che vuole "rivelare" è tuttora sconosciuto alla nostra cultura. Ci ha insegnato molte cose, ci ha regalato la sua coraggiosa e lacerante esistenza, ricca di inesplicabili tabù, quali la paura, l'attesa l'abbandono, la morte ... La sua poesia è pervasa da una straordinaria sensibilità, a volte allucinata, dove i significati e le metafore si fondono di continuo con una scrittura scattante, mutevole, frammentata (con l'uso ripetuto di trattini e maiuscole) densa di concetti oscuri e terribili. Il suo linguaggio è aspro e folgorante, coagulato attorno a dettagli concreti, a nuclei di circostanze precise e insistenti» (*Introduzione* a E. Dickinson, *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1992, p. 12).

<sup>51</sup> E. Dickinson, *Poesia 405*, in *Tutte le poesie*, cit. Con un esplicito richiamo alla Dickinson, ha felicemente insistito su questa tematica E. Borgna, *La solitudine dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2012; in particolare, nel cap. "Gli enigmi della solitudine", pp. 17-37).

fende e scruta da tutte le feritoie che riesce ad aprire e vi si getta dentro a capofitto. L'estasi, l'esaltazione e la disperazione<sup>52</sup> aprono all'anima di Emily squarci di eternità ed ella li offre al tempo, narrandone e cantandone i misteri martoriati, per *scacciare* la *tenebra*<sup>53</sup>. La solitudine di Emily è luminosa e, nello stesso tempo, abita le profondità terrestri e marine dei sentimenti, perché *l'irrevocabile* è l'orizzonte incerto dei passi dell'esperienza a cui si apre e che ella stessa apre<sup>54</sup>.

Il *qui e ora* di Emily non è bagliore evanescente di vita senza storia e senza tempo; nemmeno è il risucchio dell'anima in una cavità indistinta che ha perso cielo e terra, replicando all'infinito questa perdita. Esattamente al contrario, è l'esplosione in ogni infinitesimo di tempo e di spazio degli universi di mondo che si succedono sin dalle epoche arcane, cambiando il segno e il significato della vita universale e delle nostre stesse esistenze singole e collettive. Soprattutto, non è mera entità letteraria; anzi — e letteralmente —, è sovversione delle architetture che reggono la vita reale, delineandone e mettendone in vita altre, coraggiosamente alla ricerca dei nuclei delle verità nascoste della vita e della vita nascosta delle verità. Cogliendo il *qui e ora* nel suo abbraccio col *sempre*, scopriamo due verità elementari: in Emily, il *qui e ora* affonda nel *sempre* i suoi mutamenti più dolorosi e intensi, come il *sempre* è continuamente mutato e mutuato dal *qui e ora*. Afferrando il suo messaggio di tessitura di trascendenza e immanenza, mortalità e immortalità, finitezza e infinito, interiorità ed exteriorità, ci avvicineremo ai nuclei cristallini e vertiginosi della sua vita e della sua poesia: avvertiremmo i palpiti dell'infinito e dell'entusiasmo che i nostri cuori, i nostri sensi e i nostri sguardi non riescono più a sentire e vedere. Ed è proprio in questa confluenza che si biforca che dimorano il *qui e ora* e il *sempre* di Emily.

Emily non è mai stata veramente sola, nel significato che siamo soliti attribuire al termine. Non si è mai staccata dal cuore e dall'immensità degli spazi e dei tempi interiori che ha curato e abitato, senza mai divorare passato e futuro e mai oscurandoli nel presente del mondo. Questo le è costato indicibili sofferenze, paure, tormenti e delusioni. Ma ha continuato caparbiamente e coraggiosamente a bagnarsi nei ruscelli che conducevano al mare, rifuggendo i rigagnoli sboccanti nei deserti del tempo e dello spazio. Ella non si è narcisisticamente estenuata nel culto di sé, ma ha in lei ospitato il mondo. Ha chiamato a raccolta tutte le sue energie per questa operazione che era, simultaneamente, di una semplicità impressionante e di una difficoltà titanica. Si è raccolta al centro dello spazio e del tempo, per coniare e imprimere lì nuovi alfabeti sentimentali che la trascendevano e che, nondimeno o proprio per questo, la penetravano intimamente, consentendole di riscrivere tutte le ortografie dell'amore. Non ha mai vissuto soltanto per se stessa; ma sempre anche per gli altri<sup>55</sup>. È stata ed è *voce e tempo*: ecco perché la sua voce è stata ed è parola *per noi*, anche quando sembra che parli soltanto di altre

<sup>52</sup> "È una curiosa creatura il passato / Ed a guardarlo in viso / Si può approdare all'estasi / O alla disperazione. / Se qualcuno l'incontra disarmato, / Presto, gli grido, fuggi! / Quelle sue munizioni arrugginite / Possono ancora uccidere!" [Poesia 1203, in E. Dickinson, *Poesie* (a cura di M. Guidacci, Fabbri Editori), cit.].

<sup>53</sup> "Io canto per riempire l'attesa: / Annodarmi la cuffia, / Richiudere la porta di casa / E non altro ho da fare, // Finché risuoni vicino il suo passo, / E insieme camminiamo verso il giorno, / L'uno all'altro narrando di come cantammo / Per scacciare la tenebra" [Poesia 850, in E. Dickinson, *Poesie* (a cura di M. Guidacci), cit.].

<sup>54</sup> "Da un'asse all'altra avanzavo / Così lenta, prudente, / Sentivo le stelle sul capo, / E sotto i piedi il mare. // Questo solo sapevo: che un altro / Passo sarebbe stato irrevocabile. / Ed avevo quell'andatura incerta / Che chiamano esperienza" (*Ibidem*, *Poesia* 875).

<sup>55</sup> Aveva colto questa dimensione della poetica e della vita di Emily il critico A. MacLeish: «La Dickinson è già nella poesia prima d'incominciare, come un bambino è già in un'avventura prima di parlarne. [...] "Qualcosa" ci viene comunicato e non vi è altra scelta che ascoltare. Ed ecco una seconda caratteristica di quella voce: non solo *parla*, ma parla proprio a *noi*. [...] la Dickinson non scrisse mai le sue poesie solo per sé. La voce che vi si ode non è mai udita *abusivamente*. Al contrario è una voce che parla proprio a noi, a degli estranei (e che razza di estranei saremmo sembrati ad Emily Dickinson!) in una maniera così intensa, così immediata, così *individuale*, che quasi tutti un po' ci innamoriamo di questa ragazza morta, tutti la chiamiamo per nome e ci indigniamo leggendo il Colonnello Higginson quando la descrive come una "personcina incolore e timida ... senza neppure un lineamento bello". [...] Emily chiuse a chiave in una cassetta una voce che parla ad ogni creatura vivente di cose che ogni creatura vivente conosce» (*The Private World: Poems of Emily Dickinson*, in *Poetry and Experience*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1961; cit. da M. Guidacci, *Introduzione a E. Dickinson, Poesie* (Fabbri Editori), cit., pp. 111, 112, 113).

parole ad altre parole. La solitudine di Emily è una poetica: ha trascinato l'infinito fuori dal suo guscio, trasformandolo nel grembo che partorisce la parola e la lingua, da cui è nato il canto della voce. Con lei, la voce si è fatta e si fa poesia del tempo nello spazio. Con lei, la voce afferra il silenzio dell'anima e lo riempie di parole mai pronunciate che, pur restando impronunciabili, affollano gli incontri degli sguardi e dei cuori, dando loro luce. La voce di Emily è il richiamo della vita, della verità e della carità che fuoriescono dalle trincee dentro cui sono state confinate e dentro cui, per proteggersi, si sono asserragliate.

Paul Celan osservava che i poeti sono gli *ultimi custodi della solitudine*<sup>56</sup>. Con Emily reperiemo, in anticipo, la rimodulazione di questa posizione: in lei, i poeti sono i *primi* custodi della solitudine e, per questo, ne possono essere gli *ultimi*. Poesia e poeta, per lei, si situano proprio in questo intervallo: il primo e l'ultimo custode si cogenerano in una catena comunicativa e sentimentale inarrestabile. E si sprigiona proprio da questa catena l'invito che ella ci rivolge e coinvolge: è, questo, il dono supremo che la sua solitudine fa a noi e al mondo.

Solcando le luci e le tenebre della poesia e della vita di Emily, ci rendiamo ben presto conto che la sua solitudine è una presenza che si aggira continuamente tra *noi* e il *mondo*, rendendo palpitante l'intervallo che distacca noi dal mondo e il mondo da noi. La solitudine di Emily è distanza che colma le distanze: il poeta è il primo e l'ultimo custode della solitudine, perché nell'intervallo tra il primo e l'ultimo custode vaga e frema l'esistenza dei viventi. Emily, con la sua vita e la sua poesia, riconduce la mortalità all'eternità, la vita alla morte, l'anima al mondo e il mondo all'infinito: non per una riconciliazione, ma per una ripresa di contatto, nell'aspra franchezza delle proprie rispettive esistenze e parole. La vita appartata nella sua stanza e nel suo giardino ci parlano continuamente di viaggi, di incontri e di scontri. Il *giardino di Emily* è più di una metafora: è un microcosmo flessuoso che, con tutte le sue incessanti variazioni, si ricongiunge con gli infiniti microcosmi che gli sono fratelli e con i quali si scontra e si diletta a salire e scendere dalla terra al cielo<sup>57</sup>. Il giardino, per Emily, non solo nel senso letterale e metaforico, è uno dei centri spazio/temporali da cui attinge gli umori segreti dell'esistente umano e non-umano. Comprendiamo, di nuovo, che la sua solitudine è cosa completamente diversa dall'auto-reclusione e dalla rinuncia a vivere: il giardino stesso è l'emblema del suo tuffo temerario in quella vita che noi non avremmo nemmeno osato intravedere da lontano. È l'occhio che non le toglie dagli occhi il mondo e la vita, le verità e le menzogne dell'esistere.

L'apparenza ci dice che Emily abbia voluto sottrarsi alla vita. La realtà (delle stesse apparenze) ci parla, invece, della "performance" con cui Emily sottrae il mondo a quel "potere" che è tutto tranne che *potere creativo*: anzi, è il nemico spietato del potere creativo. Dalla performance di Emily nasce la poesia come potere delle parole: cioè, come creazione *eretica*<sup>58</sup>. L'unico potere che è riconosciuto ed è riconoscibile alla poesia è quello dell'eresia performante. Higginson aveva prontamente intuito e avversato l'eresia performativa della poesia di Emily, fino a darle il subdolo consiglio di non pubblicare. Emily lo accettò, rovesciandone il senso e spiazzando Higginson e il grigiore del conformismo poetico dell'epoca: se avesse pubblicato al suo tempo, la sua poesia sarebbe stata il passaggio dell'ombra, se non del nulla. Pubblicata postuma, Emily è diventata una "macchina poetica" deflagrante che ha scosso non solo le metriche, le grammatiche e le sintassi vigenti, ma il mondo intero: lettere, parole e poesie di *donna* inviate al mondo, come non se ne erano mai viste prima nella storia. Forse, solo Saffo si era collocata all'altezza vertiginosa di Emily; assieme a Shakespeare, del resto, Saffo era tra le letture predilette di Emily<sup>59</sup>. E il potere delle parole nasce dal dolore, più che dalla gioia: per

<sup>56</sup> P. Celan: "I poeti: gli ultimi custodi delle solitudini" [*Microliti* (a cura di D. Borso), Rovereto, Zandonai, 2010, p. 33]. Sulla poesia e la poetica di Celan ci siamo lungamente intrattenuti nel primo capitolo.

<sup>57</sup> Con grande acume, M. Bulgheroni fa del "giardino" uno dei centri vitali della vita e della poesia di Emily: cfr. *L'eterno giardino di Emily*, in "Studi americani", n. 8, 1962, pp. 77-92.

<sup>58</sup> Per Emily, le parole sprigionano il potere della vita: "Una parola è morta, quando è detta / Taluni dicono — / Io dico che invece inizia a vivere / quel giorno" (*Lettera a Louise Norcross*, n. 374, 1872 (?), in *Lettere*, vol. II, cit., p. 7). Sul punto ritorneremo nell'ultimo paragrafo.

<sup>59</sup> Sul tema, cfr. Paola Zaccaria, *Lettere scarlatte. Poesia come stregoneria: Emily Dickinson, Hilda Doolittle, Sylvia Plath, Robin Morgan, Adrienne Rich (e altre)*, Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 151-157. Di Saffo cfr. *Poesie* (traduzione e note di F. Ferrari), Milano, Fabbri Editori, 1997. Rimane fondamentale S. Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, RCS, 2004; le poesie di Saffo sono tradotte alle pp. 3-45.

Emily *il potere è dolore*<sup>60</sup>. Le parole vere e irrevocabili nascono dalla lotta che attraversa a guado il dolore, sensibilizzandolo in una materialità rigeneratrice che si cimenta con il peso dell'Himalaya, sotto il quale il dolore trasforma gli esseri umani in giganti. La gioia, in sé, è un nettare che ubriaca e fa precipitare in una vita barcollante: la gioia vera è quella che sfida il dolore, ne sostiene il peso e lo trafigge, dopo esserne stata trafitta. Passando a guado il dolore, si rende vera e duratura la gioia, poiché essa è nascente dal dolore. L'ubriacatura gioiosa e barcollante sospende tutti i pesi e con essi il fluire stesso della vita che non può non essere enigmatico. Il problema della gioia è il dolore, col quale deve duramente cimentarsi, se non vuole essere balletto che si risolve nello spumeggiare della schiuma governata dal vento. È uscendo dal dolore, per farvi ritorno e uscirne di nuovo, che la poesia si trasforma in vita fremente. La poetica della solitudine è qui l'ancora di salvezza della poesia che guarda alla vita, da dentro la vita; fino a divenire uno dei germi seminali che sostiene il peso del tempo e capovolge il dolore dell'esistenza. Le lettere e le poesie lanciate al mondo da Emily hanno questo senso e hanno scelto per se stesse e la loro creatrice questo destino.

In approssimazione ulteriore, possiamo definire la poetica della solitudine di Emily come una *poetica della possibilità*: la possibilità del poetare e del vivere nei gironi centrali dell'assenza, sovvertiti magicamente ed eroicamente in capisaldi della *presenza*, dove la sofferenza arde al fuoco della speranza e dell'apprendimento dell'amore.

Io vivo nella Possibilità,  
Una casa più bella della prosa,  
Di finestre più adorna  
E più superba delle sue porte.

Ha stanze simili a cedri  
Impenetrabili allo sguardo  
E per tetto la volta  
Perenne del cielo.

L'allietano visite dolcissime.  
E la mia vita è questa:  
Allargare le mie esili mani  
Per accogliervi il Paradiso<sup>61</sup>.

In un certo senso, Emily spiazza in anticipo il senso dell'imperativo heideggeriano di *vegliare* sulla *inviolabilità* del *possibile*<sup>62</sup>. Negli universi della solitudine, ella non si limita ad utilizzare la terra, né intende riceverne la benedizione: la legge dell'accettazione non si confà alla sua vita e alla sua poesia. Non ha da custodire il "segreto dell'essere"; tantomeno, intende fare la veglia all'inviolabilità della possibilità. Si propone, invece, di sovvertire essere e possibilità, perché la loro pigrizia probabilistica condanna al dolore: *essere* e *possibilità* sono da lei vivisezionati e gettati in una terra a cielo aperto, entro cui non rimane che viaggiare e sperare, praticando la verità, l'amore e la responsabilità rispetto al mondo. *Violare* i segreti e le possibilità certificate, piuttosto, è la regola della vita e della poesia di Emily. In linea generale, l'essere della possibilità nella logica è un dogma che replica il vuoto; nella filosofia si trasforma in esistenza che manca l'appuntamento con i miracoli dei possibili che ci girano intorno e che, senza vergognarci, imprigioniamo nella terra dell'impossibile o in quella dell'ineffabile<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> "Sono capace di passare a guado il dolore — / Stagni interi di dolore — / Ci sono abituata — Ma se appena la gioia mi spinge e mi sfiora / le gambe non reggono — / e barcollo — ubriaca — / Non un ciotolo — sorrida — / è stata colpa del nuovo liquore — / Nient'altro! // Potere non è altro che dolore! — In disciplina incagliato, / e finché i pesi — saranno sospesi / date balsami — ai giganti — /ed essi avvizziranno, come fossero uomini — Date loro l'Himalaia — / Quello certo, lo sapranno reggere!" (*Poesia* 252, in *Tutte le poesie*, cit.).

<sup>61</sup> *Poesia* 657, in *Poesie* (cura Guidacci), Fabbri Editori, cit.

<sup>62</sup> "Una cosa è utilizzare semplicemente la terra; un'altra è invece ricevere la benedizione della terra e stabilirsi nella legge di questa accettazione come nella propria casa, per custodire il segreto dell'essere e vegliare sull'inviolabilità del possibile" (M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 64).

<sup>63</sup> Per un'agile e iniziale ricognizione sulla storia concettuale di possibilità, si rinvia a G. Zingari, *Speculum possibilitatis*.

L'impossibile è un terreno costruito ad arte e, suo modo, giustifica l'inviolabilità del possibile. L'artificio di fondo consta in quel taglio che trancia le vie di accesso e di ritorno tra possibilità e impossibilità, sia che le si consideri categorie concettuali, sia che le si ritenga degli esistenziali. La possibilità, in Emily, offre una casa umana alla solitudine, nel momento stesso che sta donando la volta del cielo alla possibilità. E sono la solitudine e la possibilità ad allargare le mani di Emily per l'accoglienza del Paradiso.

La solitudine proietta Emily in lontananze estreme, nei territori delle (*im*)possibilità: cioè, delle violazioni sia delle possibilità granitiche della logica e sinuose della filosofia; sia delle impossibilità sigillate col fuoco della potenza, opportunamente mascheratasi come impotenza. Poetica della solitudine e poetica della possibilità consentono alle *esili mani* di Emily di accogliere il Paradiso. L'esilità delle mani e della solitudine si dispone all'afferramento del Paradiso, dalla terraferma della possibilità che vive l'impossibile dentro e fuori di sé. Poesia, poetica e vita di Emily convergono contemporaneamente in uno zenit stellare e in un ipocentro sismico. In tutti e due i casi, le illuminazioni e le deflagrazioni scagliano la vita nel profondo di attimi caotici alla ricerca di durate di spazio-e-tempo che smontano le quiete e grigie lande dalla cui coltre siamo stati avvolti.

Nella poesia e nella poetica di Emily, il potere delle parole che sconfinano come possibilità dà il coraggio di porsi in faccia alla solitudine insondabile:

La solitudine che non si osa sondare —  
e che si vuole indovinare  
quanto scandagliare la sua tomba  
per stabilirne la misura —

La solitudine la cui peggiore paura  
è vedere se stessa —  
e perire davanti a sé  
per essersi guardata una sola volta

L'orrore che non si può osservare —  
ma va aggirato nel buio —  
con la coscienza sospesa —  
e l'essere sotto chiave

Questa è la solitudine, per me —  
Il creatore dell'anima  
le sue caverne e corridori  
illumini — o sigilli — <sup>64</sup>

L'orrore e il buio della solitudine che non si osa guardare, se non una sola volta, per l'anima diventano caverne e corridori illuminati e sigillati dal *creatore*, con cui Emily è in un tenero ed appassionato rapporto di amore conflittuale. Ma, ora, immergendosi nella vita della possibilità, non occorre più stabilire la *misura* della solitudine, poiché è proprio la possibilità a condurci fuori dalla sua misura tombale. Non si è più sotto chiave e con la coscienza sospesa: si è all'aria aperta, in compagnia della propria anima e della propria vita, con la coscienza del cercatore che non sa se mai si imbatte in quel che cerca. Il cercatore che ha cercato persino nella solitudine e che della solitudine ha fatto la sua professione di fede: seguire sempre le tracce della vita oltre la vita, ma sempre muovendo dai suoi crateri più infuocati e inaccessibili<sup>65</sup>. Stanno qui i centri immortali della verità della vita e della poesia, per Emily. Se ci appro-

---

*La filosofia e l'idea di possibile*, Milano, Jaca Book, 2000.

<sup>64</sup> *Poesia 777*, in E. Dickinson, *Poesie* (a cura di M. Guidacci), Milano, Rizzoli, 1993.

<sup>65</sup> Come ha felicemente intuito Marisa Bulgheroni: "Il luogo della testualità dickinsoniana ci appare allora come una terra vulcanica dove sincopi, disgiunzioni, inabissamenti hanno esposto le profondità — sottosuolo rivoltato, rivelato — senza lasciare tracce certe né della struttura geologica preesistente né di un eventuale assetto futuro. E infatti le varianti, che non si situano mai nell'area del semplice sinonimo o dell'omofono, testimoniano di asperità e di scarti ancora presenti, ancora minacciosi" (*Tradurre Emily Dickinson*, in "Ácoma – Rivista internazionale di Studi Nordamericani", n. 2, 1994, p. 9). Già diversi anni prima, la Bulgheroni aveva individuato in questi spazi/tempi i centri della vita e della poesia della Dickinson: *L'eterno giardino di Emily*, cit., p. 78.

primo del lessico poetico di Emily, possiamo concepire e vivere la possibilità come *infinità finita* dell'anima:

Ha una sua solitudine lo spazio,  
Solitudine il mare  
E solitudine la morte — eppure  
Tutte queste son folla  
In confronto a quel punto più profondo,  
Segretezza polare,  
Che è un'anima al cospetto di se stessa:  
Infinità finita<sup>66</sup>.

## 7. Poetica del tempo: Emily Dickinson

In Emily, il tempo appare in superficie come una componente statica e, quasi sempre, nascosta proprio dall'azione poetica e scenica del poetare. Al primo impatto, difatti, pare sempre offrirsi nella variabile di tempo interiore, del tutto sprovvisto di consistenza esteriore. Così appare; ma così non è. La poetica di Emily scava negli a priori spazio/temporali e dissolve/ricostruisce le linee portanti delle loro architetture, trasfigurandole. La voce, in lei, è tempo in un modo d'essere tutto particolare: la voce edifica nel tempo lo spazio vivente delle sue metamorfosi. Ma qui la metamorfosi si presenta col volto sorprendente della fedeltà alla verità. *L'infinità finita* dell'anima del verso di Emily è verità che imprime torsioni allo spazio/tempo dell'esistenza personale e dei mondi in cui si sceglie di *vivere* e/o di *non-vivere*. Dai tempi/spazi del non-vivere Emily schizza fuori definitivamente, per fare intimamente e profondamente accesso ai tempi/spazi del vivere che, così, vengono abitati. Nel loro popolarsi, questi ultimi si espandono e rinnovano, mostrando volti e mondi nuovi dalle molteplici sfaccettature. Attraverso la sua poesia, Emily ridisegna di continuo le trame delle metamorfosi del tempo: non se ne allontana mai e ci mantiene sempre a loro avvinti. Il tempo, in lei, non rimane mai appeso ad astrazioni e neanche avvinghiato a concrezioni che si arrendono alla stanchezza del fluire rassegnato dei giorni destinati. Il tempo normale e le sue articolazioni desistono, cessando di essere *attesa* e diventando *presenza* mutante: apparentemente operante da distanze siderali; ma in azione dalle più dirimpenti interiorità della vita. Il tempo qui non è istituito, ma si istituisce nella fedeltà alle verità originarie nel loro metamorfosarsi instancabile. In questo senso, la poesia di Emily non è il risveglio dello spirito, ma la persistenza ribelle delle correnti sotterranee e, insieme, trascendenti della vita che non ha ceduto e che non si è lasciata fissare e isolare nell'artificialità eterna: qualcosa che somiglia assai da vicino ad una esperienza mistica e/o ad una religione dell'anima.

In Emily, la presenza del tempo si fa interiorità che diventa esperienza bruciante e sofferta della sua origine in mutamento. Ella rimane, per questo, senza religione o, forse, la sua religione diventa l'amore di cui *tutto imparammo* e di cui mai sapremo tutto, perché la saggezza è sconfinatamente *vasta* e la verità *molteplice*<sup>67</sup>. Sta esattamente qui la libertà dell'anima e della poesia di Emily: l'anima, la libertà e l'eternità del suo tempo poetico che è un tempo di vita non conforme a quello a cui siamo stati abituati e dentro cui siamo cresciuti. Ed è proprio per questa ragione che ella è più viva e carnale di tutti noi. In lei, il tempo riesce a farsi voce, ma una voce che non è semplice temporalizzazione: essa è già un esistente ben prima di aver consapevolezza del tempo e ancora prima di riuscire ad afferrarlo<sup>68</sup>. Vi si tuffa dentro, perché ne

<sup>66</sup> *Poesia 1695*, in E. Dickinson, *Poesie* (a cura di M. Guidacci), ed. Fabbri Editori, cit.

<sup>67</sup> "Tutto imparammo dell'amore — / Alfabeto, parole, / Un capitolo, il libro possente — / Poi la rivelazione terminò. // Ma negli occhi dell'altro / Ciascuno contemplava un'ignoranza / Divina, ancor più che nell'infanzia: / L'uno all'altro fanciulli, // Tentammo di spiegare / Quant'era per entrambi incomprensibile. / Ahi, come è vasta la saggezza / E molteplice il vero!" (*Poesia 568*, in *Poesie* (cura di M. Guidacci), cit.

<sup>68</sup> Di passaggio, sottolineiamo come qui la Dickinson sia già oltre l'approccio fenomenologico elaborato da E. Husserl che, sul punto, ha ricevuto una fondante e ineludibile critica da J. Derrida, in particolare in *La voce e il fenomeno*, 2a ed., Milano, Jaca Book, 1984. Come osserva C. Sini nella sua pregevole *Introduzione* (pp. 7-23), l'opera, pur presentando alcuni evidenti limiti, non è stata adeguatamente valorizzata dalla critica. Per quello che più direttamente riguarda i temi qui trattati, del libro di Derrida rileva soprattutto il cap. VI: "La voce che mantiene il silenzio" (pp. 109-127).

avverte il richiamo: senza la voce, il tempo non potrà mai essere pienamente partecipe delle sue meraviglie, delle sue avventure e sventure. La voce salva il tempo e lo fa divenendone l'ancella fedele. L'amore tra voce e tempo — non tanto la parola, non tanto il linguaggio — segna l'origine e l'eternità della vita degli umani, fino a che essi non la dissolveranno del tutto. Emily, con la sua vita e la sua poesia, si erge con tutte le sue energie contro questa dissoluzione che coglie nel suo pieno dispiegarsi. Non si limita a difendere la vita, ma la esalta: la sua poesia insedia il tempo di questa glorificazione che è, insieme, celeste e terrena e in essa si lascia scorrere. Assistiamo qui non al naufragare leopardiano nell'infinito; ma all'incarnarsi dell'infinità temporale dell'anima nella finità spaziale del vivere. L'eternità, per Emily, nasce qui ed è un'eternità la cui eredità è consegnata a tutti e che tutti perdiamo con le capriole dei nostri passi. Ciò nonostante, la voce di Emily non si ammansisce: rimane lì imperterrita e imperterrita a ricordarci che conviviamo con l'eternità e che essa ci appartiene, come noi le apparteniamo, se ci decidiamo a vivere e camminare nella verità. Solo così possiamo sperare di continuare ad imparare eternamente tutto dell'amore. La poetica del tempo di Emily assoggetta alla verità, nel momento stesso in cui ne diventa un soggetto vivente.

Le diversioni della verità costringono il tempo a deviare per innumerevoli istanti e durate che non cristallizzano l'esistente e l'esistere del già dato, dal cui giogo si affrancano. La poetica di Emily squassa il tempo, ne riapre le sterili conclusioni, le stanche repliche e le certezze acquisite. La vita era stata opacizzata per nascondersela al tempo: Emily varca la soglia dell'opaco e ricolloca il tempo nello spazio rivelato dalla forza dell'anima che conferisce il coraggio di vivere i tempi della verità, disattendendo quelli dell'inganno e della menzogna. Le menzogne e gli inganni depositano i calcinacci del tempo, dentro cui occorre scavare e fare pulizia, perché sono essi a nascondere la vita alla vita e la verità alla verità. Dentro i calcinacci del tempo, la poesia di Emily intraprende e riscrive un eterno viaggio, cambiandone instancabilmente le rotte. Il tempo è affetto e afflitto da un'astinenza dalla verità, presumendo erroneamente di averne fatto il pieno. In questo vicolo cieco, irrompe Emily: non tanto per farvi luce, ma per capovolgere le genealogie storiche, le strutture di senso e le topologie formali e informali. Con lei, il tempo continua a vibrare: non è più stanco, ma torna ad avere un cuore; non risorge, ma riprende in mano e svolge il filo del suo errare nel cosmo assieme agli umani. Il tempo non muore mai per se stesso e in se stesso; ma muore agli umani, quando e se lo strangolano. Ed è proprio così che gli umani si vanno estinguendo nel tempo. Emily si ribella a questo destino costruito dagli umani, per la disfatta degli umani e del tempo che a loro appartiene. La verità della vita e della poesia restituisce la speranza all'umanità che, però, la trasferisce subito nel dimenticatoio, mancando tutti gli appuntamenti con lei. Nei calcinacci di queste traiettorie, il necessario è diventato superfluo e il possibile si è trasformato in impossibile.

Il tempo è la mano invisibile del vivere degli umani nel cosmo; ma al tempo gli umani intendono sostituire e rendere visibili le loro manipolazioni che, non di rado, attentano proprio alle strutture epocali del tempo, trasformandole in svilente e autocompiaciuta quotidianità. Il tempo scrive lettere al mondo che, però, non lo ascolta. Emily lo intuisce bene e, perciò, scrive la sua *lettera al mondo*:

È la mia lettera al mondo  
Che mai non scrisse a me —  
Semplici annunci che dà la natura  
Con tenera maestà.

Il suo messaggio è consegnato a mani  
Per me invisibili.  
Per amor suo, miei dolci compaesani,  
Benignamente giudicatemi!<sup>69</sup>

---

Sull'argomento, utile anche M. Savioli, *Derrida versus Ricoeur. Variazioni sulla fenomenologia del tempo*, in "Segni e comprensione", n. 54, 2005, pp. 5-20. Diversamente da quanto fatto da noi, Savioli richiama il cap. V: "Il segno e il batter d'occhio", de *La voce e il fenomeno*, cit., pp. 97-107).

<sup>69</sup> *Poesia 441*, in *Poesie* (cura di M. Guidacci), cit.

Il mondo organizzato non inoltra messaggi, ma ricorre a intermediari che hanno completamente disimparato la nobile arte del parlare, trasformati come sono in distributori di liste di ingiunzioni (per)formative. Circostanza, questa, che testimonia in maniera suprema come il mondo abbia smarrito ogni capacità di ascolto e di dialogo. Emily scavalca con benevolenza questo mondo ridotto a specchio spettrale di se stesso, lanciando nel tempo la sua poesia: offre e chiede un giudizio amorevole. In colloquio con quel mondo che non sa più scrivere lettere e non sa più riceverle, riapre le letture e le lettere del tempo, per sottoporle di nuovo allo sguardo e al cuore. Di più non può fare. Il suo tentativo, anzi, ha in sé un che di titanico: la sua poetica del tempo riaccende lo sguardo e il cuore umani, per salvarli dai processi di necrosi verso cui sono impietosamente avviati. Nell'angusto mondo che le è contemporaneo Emily cerca di reintrodurre l'eco della voce dei mondi possibili, distrutti per incuria, interesse o mania di onnipotenza. È, così, che siamo stati abituati a vivere tra rumori e non tra suoni, tra espressioni gergali e non tra parole, tra liturgie e non tra canti, tra coreografie cartacee e non tra danze, tra risonanze e non tra musiche, tra mascheramenti e non tra verità. In breve, risucchiati nell'oblio che rende immemori della vita e del tempo. Emily è punto luce nel tempo reso immemore di sé, di cui si fa voce, cantandolo con una musicalità accorata e abbagliante. A dover patire la reclusione non è lei, ma il tempo, di cui ella reclama la libertà. Nasce in questo groviglio infuocato la sua *lettera al mondo*, con la quale dal groviglio si districa, ribadendo la sua internità al *tempo-trasformazione* e rimarcando la distanza dall'artificialità strumentale del *tempo-organizzazione*. Emily è *dentro* al primo, per essere *fuori* dal secondo e, contemporaneamente, è *fuori* dal secondo, per essere *dentro* al primo. Il *fuori* è qui internità profonda ai tempi della metamorfosi, con una contestuale dichiarazione di smascheramento/superamento dei tempi strumentali e artificiali che contrappongono gli umani al mondo.

Non è un'operazione di "riduzione fenomenologica", per restare al modello filosofico che abbiamo evocato in precedenza<sup>70</sup>. Il *fuori* di Emily è intimità suprema al mondo: ai tempi interni/esterni della sua libertà. A questo angolo di incidenza, direbbe Celan, una volta di più, scopriamo che ella non è stata una (auto)reclusa: (auto)reclusi siamo e restiamo noi. Siamo stati reclusi nel precipizio di universi di solitudine, in cui non siamo mai veramente soli; lei, al contrario, senza la sua solitudine sarebbe stata più sola e meno libera. Lei sa essere sola e, perciò, sa essere nei tempi del mondo: il tempo della sua solitudine la tiene abbracciata ai tempi della solitudine del mondo. Con la differenza che il mondo non sa e non vuole sapere nulla della sua solitudine, mentre Emily cerca nella sua solitudine e in quella del mondo punti di appoggio e leve per la libertà dell'anima, del tempo e della vita. Volendo esprimersi in maniera più pregnante, si può dire: la poetica del tempo di Emily *decide l'indecidibile*, dicendolo e vivendolo, lasciandone scorrere il flusso e mostrandolo. Comprendiamo ancora meglio, perché abbia deciso di vivere nella *possibilità*.

Che sia la possibilità a *decidere* significa propriamente che la *decisione* è impotente, pur (auto)rappresentandosi come atto sovrano della supremazia. La possibilità decide di noi e del nostro destino; ed è sempre la possibilità che muta i destini individuali e dei popoli. Dobbiamo, però, coltivarne le verità, immergendoci dentro, senza stravolgere il senso e l'orizzonte di luce/ombra verso cui siamo chiamati e nei confronti del quale dobbiamo renderci responsabili. Il dolore di Emily nasce dalla sua gioia di essere al mondo, per essere e divenire quello che è. Fuori da questa possibilità, per lei (e ognuno di noi), non v'è vita, ma solo sue usurate caricature. Nell'orizzonte di vita delle possibilità del tempo, Emily rimane fedele alla vita del mondo e ne nutre la libertà. La sua poesia è il punto di appoggio e la leva che le consentono di fare questo, dai palpiti più profondi della sua vita. Attraverso la parola poetica — assieme alle emozioni e alle scoperte correlate — Emily è di casa nel mondo e fa del tempo la casa del mondo che, così, diventa anche la nostra casa: dalla vita alla morte e oltre.

All'estremità dell'infinito poetico, nel decidere l'indecidibile, Emily si rivolge all'*invisibile*, a cui conferisce una presenza che si trasforma in celebrazione festante, tra emozioni e sensi comuni, fusi e trasfusi tutti insieme. È il giorno festivo che si affaccia improvviso al mattino e si prolunga raggianti fino al tramonto. Annuncia il viaggio in altre valli, nell'illuminarsi di nuove aurore, mentre tutti cantano e ballano su un mistico prato, incontrando gli uccelli che cercano il sole e la natura che intanto è fiorita. La vita non cede alla morte e non rinuncia mai ai suoi

---

<sup>70</sup> Cfr. nota n. 68.

paradisi, scovandoli perfino nei loro universi invisibili. La luminosità della poesia rende visitabile il tempo invisibile della morte e dei sentimenti mortali. La morte non è più lo spauracchio del tempo e la poesia ne coglie l'afflato vitale: il suono delle campane annuncia una diversa aurora. Il tempo dell'invisibile rimane sempre lì, in attesa che il mondo lo colga e raccolga, come un fiore trapuntato da spine. Ma sentiamo la voce di Emily:

C'è un mattino agli uomini invisibile —  
Le cui fanciulle su un più remoto prato  
Celebrano il loro serafico maggio —  
E per tutto il giorno, con balli e giochi,  
E capriole che non potrei mai descrivere —  
Impiegano il giorno festivo.

Qui a passo leggero, si muovono i piedi  
Che non camminano più per le strade del paese —  
Né presso il bosco si incontrano —  
Qui sono gli uccelli che cercavano il sole  
Quando la conocchia dell'anno passato oziosa pendeva  
E i bordi dell'estate erano confinati.

Mai vidi una così meravigliosa scena —  
Mai un tale cerchio su un tale prato —  
Né così sereno insieme —  
Come se le stelle in una qualche notte d'estate  
Alzassero i loro calici di Crisolito —  
E festeggiassero fino a giorno —

Come te ballare — come te cantare —  
Popolo sul mistico prato —  
Io chiedo, ogni nuovo mattino di maggio.  
Aspetto le tue lontane — fantastiche campane -  
Che mi annuncino in altre valli —  
A una diversa aurora!<sup>71</sup>

Ma nemmeno la morte può impedire il dialogo eterno tra verità e bellezza che travasano continuamente il loro sangue l'una nell'altra:

Morì per la Bellezza — ma ero appena  
Sistemata nella Tomba  
Quando Uno che morì per la Verità, fu adagiato  
In una Stanza adiacente —

Mi domandò silenziosamente "Perché sei mancata?"  
"Per la Bellezza risposi" —  
"Ed io — per la Verità — Esse sono Una cosa sola —  
Noi siamo Fratelli", disse —

E così, come Congiunti, incontratisi di Notte —  
Conversammo tra le Stanze —  
Finché il Muschio raggiunse le nostre labbra —  
E ricoprì — i nostri nomi —<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Poesia 24, in *Tutte le poesie*, cit.

<sup>72</sup> Poesia 449, *op. ult. cit.*

Nel cuore dell'infinito, la Bellezza e la Verità si fondono con l'Amore: è l'Amore che le tiene avvinte, come tiene intrecciate vita e morte, mortalità e immortalità, in una stretta entro cui ognuna di loro sigilla la propria fedeltà all'altra.

Se tu venissi in autunno,  
Io scaccerei l'estate,  
Un po' con un sorriso ed un po' con dispetto,  
Come scaccia una mosca la massaia.

Se fra un anno potessi rivederti,  
Farei dei mesi altrettanti gomitoli,  
Da riporre in cassetti separati,  
Per timore che i numeri si fondano.

Fosse l'attesa soltanto di secoli,  
Li conterei sulla mano,  
Sottraendo fin quando le dita mi cadessero  
Nella Terra di Van Diemen.

Fossi certa che dopo questa vita  
La tua e la mia venissero,  
Io questa getterei come un buccia  
E prenderei l'eternità.

Ora ignoro l'ampiezza  
Del tempo che intercorre a separarci,  
E mi tortura come un'ape fantasma  
Che non vuole mostrare il pungiglione<sup>73</sup>.

Il tempo della lontananza non è umanamente colmabile: l'Amore può soltanto placarne il tormento, invocando l'aiuto di Bellezza e Verità. Il medesimo tempo di solitudine è tempo d'amore. Allo stesso modo, l'immortalità si nutre della mortalità e la vita della morte. Tutti i tempi si armonizzano nell'amplesso dell'Amore che non ne confonde i tratti, ma li compone in un mosaico in cui ognuno trasmette le proprie energie all'altro. L'amore è attraversato e vivificato da questi tempi e si fa, così, esperienza dell'immortalità, pur nella mortalità; dell'unione, pur nella lontananza; della vita, pur nella morte. La poetica del tempo è poetica dell'amore. L'abbiamo già visto, Emily aveva scritto: "La Mia occupazione è *amare*"<sup>74</sup>.

## 8. Poetica dell'estasi: Emily Dickinson

Come dice Lévinas, non esistiamo mai al singolare<sup>75</sup>. Ora, la singolarità di Emily non è mai al singolare; piuttosto, la sua vita si coniuga come pluralità di tempi, sentimenti e mondi. La sua singolarità è pluralità di mistero e futuro, altruità e alterità, presenti che irrompono e passati che insorgono. Diversamente che in Lévinas, l'Io in Emily non è *monade* e *solitudine*: non si accartocchia mai su se stesso e mai è indipendente dalla vita interiore degli altri e del mondo<sup>76</sup>. Ancora diversamente da quanto reperiamo in Lévinas, l'estasi con cui Emily partecipa al mondo non è autodistruzione dell'Io<sup>77</sup>. L'estasi di Emily non elimina la distanza e le distanze

---

<sup>73</sup> *Poesia 511*, in Emily Dickinson, *Poesie* (cura di M. Guidacci), Fabbri Editori, cit. La Guidacci in nota osserva: "La Terra di Van Diemen [l'attuale Tasmania] fa parte della regione australe. (Per l'esattezza vi sono un promontorio e un golfo di Van Diemen.) Il riferimento a una terra remota, al di fuori delle coordinate abituali della propria esperienza, sta ad indicare la morte, come è confermato, del resto, da tutta la quartina successiva" (p. 183).

<sup>74</sup> *Lettera a Dr. Mrs. J. G. Holland*, estate 1862 (?), cit.; si veda anche il richiamo testuale della nota n. 48.

<sup>75</sup> Cfr. E. Lévinas, *Il tempo e l'Altro*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1987.

<sup>76</sup> Lévinas, *op. cit.*, p. 25.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 20.

*del* mondo e *dal* mondo: più propriamente, vi si imbatte dentro e fuori di sé, dentro e fuori il mondo<sup>78</sup>. Trasporta nel mondo l'Altro che è in lei; così come porta l'Altro che è fuori dentro di lei. Emily, con la sua poetica e la sua poesia, sfugge in anticipo alle arrovellanti e arrovellate dispute che, dal primo Novecento fino a tutti gli anni Duemila fin qui trascorsi, hanno infilato la discussione filosofica, ermeneutica e scientifica più accreditata in un labirinto di opposizioni e categorie dicotomiche. L'estasi di Emily rompe l'attaccamento all'Io, nel senso che lo rende partecipe al mondo: ella, come non rinuncia all'Io, non rinuncia al mondo. Non ha paura di isolarsi, perché sa che il suo abbraccio al mondo non si esaurirà mai, rendendola ricca e viva, inffiggendole anche sofferenze, illusioni e delusioni. Più che ritrarsi dal mondo, ella si getta nel mondo; più che ripiegare nelle celle della solitudine, ella si proietta nell'infinità dalla finitezza del suo tempo di vita che è sempre *trasformazione*. L'estasi, abbracciandolo, rende l'*estraneo* un *fratello*: perciò, può e vuole amarlo. Lo guarda in volto e vi scorge il cuore; offre il suo volto, nei cui occhi porta impresso il cuore. L'estasi, in Emily, non è semplicemente tempo e luogo che riconciliano le differenze; ma tempo e luogo in cui le differenze inventano l'amore, prima ancora di essersi riconosciute, senza mai diventare l'una ostaggio dell'altra. Il tormento di Emily nasce proprio negli istanti e negli spazi in cui ciò non accade ancora o viene impedito da forze esteriori e resistenze interiori. La sua poesia è testimone di questo dissidio e di questa lotta: ne è, anzi, la voce.

L'estasi nasce dall'amore, ma non si lascia sconfiggere, quando l'amore non vince l'immanenza dei tempi di vita singoli che, però, rimangono aperti all'amore e alla compartecipazione al mondo. Ciò ha reso possibile il miracolo che Emily partecipasse all'infinito anche dalla sua finità; al trascendente anche dal suo Io immanente. È il *tempo astrazione*, con i suoi intervalli e le sue categorie, ad opporsi all'esperienza della trascendenza, fin dall'immanenza. L'esperienza mistica da sempre sa questa verità e pratica questa sapienza; la filosofia l'ha dimenticato in fretta, soprattutto nell'epoca contemporanea. Lo sa anche la poesia, almeno dal tempo dei tragici e lirici greci. Ed Emily non l'ha dimenticato:

Dona ai vivi le lacrime  
Che spandi sopra i morti:  
Uomini e donne si riscalderebbero  
Ora al tuo focolare,

Invece d'essere passive creature  
Cui l'amore è negato,  
Finché esse stesse neghino l'amore  
Con l'etereo disprezzo della morte<sup>79</sup>.

L'estasi consente ad Emily di saltare tutti i confini che, poi, riassorbe nei suoi mondi interiori: ella può, così, immergersi più profondamente nel mondo, delle cui esteriorità di maniera, fobie confinatrici e pregiudizi oppressivi si libera. Le questioni morali di fondo si intrecciano con le questioni di verità dalle quali, per lei, non è possibile prescindere. La passione per la verità è il pendio scosceso che la conduce verso l'esperienza dell'estasi che è attenzione e responsabilità di fronte all'amore. Gli squilibri della verità, dell'estasi e della responsabilità sono il fuoco intorno cui divampa l'attenzione e la cura per la vita: la sua poesia è la *scrittura* esternalizzata di una *lettura* interiorizzata della vita del mondo, dai centri inamovibili della sua anima. L'estasi ricongiunge interno ed esterno, anima e mondo, vita mortale e immortalità, essere della singolarità ed esserci della pluralità. Ella qui è non riduttivamente voce di donna, ma voce che si districa con estrema facilità e irrisione dai dualismi tra i generi.

Come l'estasi, quella di Emily è voce dell'impensato che si pensa nell'esperienza poetica della vita che, per lei, è pratica di verità. Ed è, così, che l'impensato può opporsi a tutte le opposizioni. Emily sa bene che è oltre i confini delle opposizioni che si può fare esperienza della verità. Potremmo dire che quella di Emily non è voce di donna, ma voce della responsabilità che si

<sup>78</sup> Sull'estasi in Emily ha scritto pagine intense Barbara Lanati nella sua *Introduzione* a E. Dickinson, *Lettere. 1845-1866*, cit.; in part., pp. XXI-XXVII, incardinate proprio sul rapporto tra lettura ed estasi.

<sup>79</sup> *Poesia 521*, in E. Dickinson, *Poesie* (cura di M. Guidacci), Fabbri Editori, cit.

prende cura del mondo, perché l'estasi l'ha fatta schierare per la verità: ella, cioè, è voce del tempo. L'estasi, in Emily, è la forma che svela poeticamente e materialmente le falsità e gli inganni delle forme sociali, culturali, simboliche ed esistenziali che hanno svuotato la vita delle sue ricchezze più luminose. È l'estasi ad essere contro la povertà e l'abiezione e, perciò, Emily non ama nuotare nell'oro. Con lei, l'estasi diventa scrittura/lettura che si fa esperienza poetica di vita offerta al mondo:

Portatemi via tutto, ma non l'estasi,  
e sarò più ricca di ogni altro.  
Non mi piace vivere nell'oro  
quando alla mia porta c'è qualcuno  
che ha più di me nella sua abietta povertà<sup>80</sup>.

Le questioni morali e le questioni di verità che si intrecciano nell'estasi poetica di Emily non convergono nella fondazione di un soggetto morale forte femminile, contrapposto a quello maschile, incapace di attenzione e cura e, perciò, intrappolato nel circolo prescrittivo e legiferante dell'etica monologica degli atti imperativi sovrani nella sfera della virtù e della giustizia<sup>81</sup>. A dire il vero, la rettitudine monologica dell'etica delle virtù e della giustizia è, suo malgrado, autorefutata dalla giustificazione teorica (da Aristotele in avanti) e/o dall'accettazione di fatto della posizione di subalternità imposta/assegnata alle donne. Gli approcci etici fondamentali e fondamentalisti configurano codici binari che finiscono con l'eludersi ed elidersi a vicenda: si cancellano l'un l'altro, disperdendo la vita. Nel far questo, lasciano sola l'anima:

Partiti per Giudizio  
Nel meriggio possente,  
Grandi nubi s'inclinano come cerimonieri,  
È intenta la Creazione,

Assoggettata la carne, annullata,  
Ha inizio l'incorporeo.  
Due mondi, come folla si disperdono  
Lasciando sola l'anima.<sup>82</sup>

L'estasi non disperde mai i mondi della carne e quelli dell'incorporeo, perché non lascia mai sola l'anima e, per questo, va oltre le voci di donna. Nel suo esserci di donna, Emily valica tutte le frontiere dell'essere donna. Col suo esserci, ella rompe gli involucri e i ruoli precostituiti, a cui sono assegnati e destinati uomini e donne: per meglio dire, gli uomini contro le donne. Diconoscendo l'autorità e la sovranità di un mondo organizzato al maschile, entra in dissidio con

---

<sup>80</sup> Poesia 1640, in *Tutte le poesie*, cit.

<sup>81</sup> Come si vede, con un semplice batter di ciglia, evochiamo l'intero viaggio dell'etica: da Aristotele fino al neo-aristotelismo e, passando per Kant, alla critica femminista e post-analitica degli approcci dominanti ai problemi morali. Non è, questo, il luogo per soffermarsi su problematiche così intricate. È, però, necessario richiamare almeno alcune delle "voci" del dibattito sviluppatosi in area femminista e post-femminista: Rosi Braidotti, *Il paradosso del soggetto "femminile femminista". Prospettive tratte dai recenti dibattiti sulle gender theories*, in Il filo di Arianna (a cura di), *La differenza non sia un fiore di serra*, Milano, Franco Angeli, 1991; Id., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995; Id., *Metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003; Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti "discorsivi" del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996; Id., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Firenze, Sansoni, 2004; *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006; Id., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013; Adriana Cavarero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987; Carol Gilligan, *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità*, Milano, Feltrinelli; Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991; Stella Piccone e Chiara Saraceno (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1996. Della critica post-analitica e dei richiami a Platone, invece, ci occuperemo nel paragrafo conclusivo.

<sup>82</sup> Poesia 524, in *Poesie* (cura di M. Guidacci), Fabbri Editori, cit.

tutti i sistemi e modi di vita che confinano le donne. Per amore dell'essere e dell'esistenza della sua libertà *integrale* (dunque: non soltanto di donna), si prende cura della libertà *integrale* del mondo. È sorprendente come, mettendo in moto azioni e strategie eminentemente poetologiche ed esistenziali, ella faccia crollare con irrisoria facilità tutte le narrazioni autoreferenziali — passate e future — delle filosofie di ispirazione ontologica. Dalla sua scelta di libertà e verità nasce la sapienza della sua ribellione. E nessuno meglio di lei sa quanto costi questa scelta, raccogliendo in sé e traslocando nel mondo l'armonia lancinante e perfetta tra estasi ed angoscia. L'armonia estatica tra dolore ed esultanza redime linguaggio e parola, restituendo alla voce la libertà che le era stata strappata.

Ogni istante di estasi  
Lo si paga in angoscia  
In lancinante, perfetta armonia  
Con l'estasi.

Per ogni ora d'amore  
Amare miserie per anni —  
Pochi centesimi strappati a fatica —  
E Scrigni che traboccano Lacrime!<sup>83</sup>

Dai suoi scrigni di lacrime, la voce dell'estasi scopre di non essere in debito con alcunché: non ha vincoli oppure obblighi. Essendo non vincolata, *sceglie* la libertà dell'incontro col mondo e con l'Altro, dalle viscere buie e dalle profondità trasecolanti delle emozioni e dei sentimenti che le hanno offerto la vita. Le lacrime e la gioia traboccano nello scavalcare gli ostacoli e inciampando in essi. L'Altro esulta/soffre già dentro quella voce che sa riconoscere il suo destino di essere stata donata. La voce è dono che non può essere e non chiede di essere ripagato: semplicemente esige di essere viva come donazione. Nessun debito e nessun credito sono qui l'orizzonte della scelta. L'estasi non è reciprocità che compensa o sana le pene e le malattie proprie e di chi si incontra lungo il cammino. Non è adesiva all'Altro o al Sé: è *traboccante* e continuamente costringe il Sé e l'Altro ad una scelta che non replica mai se stessa, perché sempre riparte da istanti e da luoghi inediti dell'interiorità e dell'esteriorità, mutando continuamente pelle e anima. La scelta qui non parte dalla (presunta) autenticità dell'Io, ma dal suo dis-autenticarsi, in rapporto a se stesso, agli altri e al mondo, proprio per continuare a vivere. L'autentico vivere non è un dato ontologico, ma una metamorfosi che ha rispetto per le verità della vita, inventando sempre nuovi, più sconfinanti mondi di luci e ombre. L'estasi è desiderio e passione di mondi nuovi, per i quali non si teme di soffrire. Le lacrime del patire, più di ogni altra cosa, illuminano la vita, tirandoci fuori dalle paludi delle scelte mancate. In questo cammino, la semplice fedeltà a se stessi non è di grande aiuto: la fedeltà alle verità scomode e alle pratiche di verità difficili è la sorgente delle fedeltà vere, verso sé e gli altri. L'identità soggettiva finalmente smette di rimirarsi nello specchio deforme dei nostri desideri. Non è mai soltanto questione *della* fedeltà a sé, ma *delle* fedeltà al mondo: *la* fedeltà a sé si costruisce *nelle* fedeltà al mondo. Non vi sono scorciatoie o vie di scampo. La poetica dell'estasi fa meglio comprendere che noi non possiamo limitarci ad essere *agenti di dono*, in un rapporto di reciprocità scambista.

Il dono è il darsi *prima* del ricevere e *a prescindere* dal ricevere, come ci ha insegnato Emily con la sua vita, ancora prima che con la sua poesia. Non esiste un'*etica* del dono, ma la *poetica* del dono. L'*etica*, di per sé, rimane avviluppata nei suoi imperativi; il dono, invece, scioglie tutti i vincoli e trasvaluta l'*etica* stessa. Il dono fa varcare all'*etica* la ristrettezza dei confini della rettitudine e la getta nei mari e nei cieli sconfinati dell'amore e della fraternità, i quali non sono sempre luminosi; anzi. Emily non si è limitata a donare sé stessa: ha donato il mondo al mondo. Non ha ritrovato solo sé, ma il mondo che si era perduto e scordato di sé. Ha riportato il mondo nei territori roventi dell'umanità e l'umanità nelle lande desolate del mondo, costrin-

---

<sup>83</sup> *Poesia 125, in Tutte le poesie, cit.*

gendo l'una e l'altro a fare i conti con gli egocentrismi, le fobie e le sindromi che li teatralizzavano in pantomime balbettanti, in cui sovrane erano la disumanità e la vanità. Non è in gioco l'autorealizzazione di sé; ma la libertà della verità che conquista la libertà del mondo e dei suoi abitanti. È vero, come diceva la grande María Zambrano: *esistere è offrirsi*<sup>84</sup>. Altrettanto vero è che, nell'offrirsi per esistere, l'amore non è semplice dono di sé, ma dono della vita e scavalca la morte e la vita stessa. Il dono compie la destinalità dell'umano, al di là di tutte le opposizioni e i confini. Ecco perché il dono dell'amore può sempre restare e sempre tornare. Emily sopravvive non solo alla sua morte, ma insorge contro i suoi tempi, dopo che sono trascorsi e risorgendo da essi. Continua ad essere voce del tempo, anche dopo la sua morte: una semplice realizzazione nella fedeltà a se stessa non avrebbe mai potuto compiere questo miracolo.

L'estasi rivela la giustizia del mondo nella giustizia del cosmo, ben oltre e assai anteriormente le testimonianze umane che della giustizia vengono elaborate. È in nome di questa giustizia che Emily si ribella al mondo, alla cui ingiustizia ella si oppone senza coltivare alcun sentimento di vendetta. Come non intende rendere giustizia, così ella non vuole arrecare ingiustizia. Possiamo, certamente, ribadire con Socrate che *fare ingiustizia* è assai peggio che *riceverla*<sup>85</sup>. Ma, per Emily, è egualmente offensivo *rendere giustizia*: la giustizia, in lei, non è un atto riparativo o di riarmonizzazione dei mondi della vita; ma una scelta primordiale di rispetto e cura della vita. La giustizia e l'ingiustizia non si collocano nelle declaratorie delle simmetrie etiche, secondo le quali sarebbe meglio patire che offendere, perché quello stesso patire che non coltiva la cura è una offesa. L'estasi di Emily è contro sia l'ingiustizia patita che l'ingiustizia arrecata: Emily non è mai contro se stessa, così come non è mai contro il mondo. Perciò, in lei, l'estasi è indisciungibile dall'angoscia. Non sceglie mai di essere la sola a soffrire, affinché il mondo non soffra. Sa, fin troppo bene, che questa è una vuota illusione. Cala, piuttosto, il suo penare/gioire nel penare/gioire del mondo. Non sceglie mai di rimanere in contraddizione con se stessa, per favorire l'accordo del mondo<sup>86</sup>.

Che il mondo sia in accordo con se stesso non è, di per sé, preferibile al "fatto/valore" che Emily sia in disaccordo con se stessa; e viceversa. Si tratta di due posizioni limite che rientrano nell'irrealtà dell'astrazione, alla quale Emily cerca di sottrarsi durante tutta la sua vita e con tutte le sue forze. È ben consapevole che il mondo non può essere *unico*, esattamente come non può essere *unica* lei. L'unicità è qui è dichiarazione che attesta la morte: vale a dire, l'incapacità e la non-volontà del cambiamento. L'estasi è il salto che non si ritrae dal mondo, ma lo abbraccia in tutto lo spettro delle sue meraviglie e delle sue tumefazioni. È il linguaggio delle emozioni che si stupiscono di fronte al mondo, rendendone ancora possibile l'esistenza. È sguardo che ode ancora le parole e voce che ne raccoglie la libertà e la sofferenza. L'estasi, in Emily, è linguaggio, voce, parola e mondo della giustizia, in rivolta contro l'ingiustizia e le brutture del tempo e degli esseri umani. Non c'è una giustizia *per* tutti; ma una giustizia *di* tutti, perché le *verità sono molteplici* e vi possiamo accedere soltanto varcando le innumerevoli porte della sapienza dell'amore<sup>87</sup>. Le verità non ci *rendono* giustizia, ma ci *conducono* alle giustizie in cui abitiamo, per trasformarci e trasformarle. Il cammino che Emily ci indica è quello di attraversare tutte le fratture dell'anima, senza alcuna pretesa di ricomporle in via definitiva: ascoltare il canto raggianti e il lamento doloroso, per non perdere l'infinita e contraddittoria consistenza emotiva e materiale del mondo e della vita. Non basta scacciare il *demone interiore*, posto pure che sia possibile farlo. Occorre dialogare con lui e, per farlo, è necessario ridare vita al proprio *spirito interiore*, collocandosi nello *spirito incarnato* del mondo. Ascoltandolo il demone interiore, senza arrecargli alcuna violenza, ci si pone all'ascolto delle sorgenti primordiali della vita, aggirando le trappole e le insidie poste (dal demone e da noi stessi) sul nostro cammino. Disarmare il demone interiore significa mettere un termine definitivo alla nostra ricerca di *unicità*: come soggetti unici, ci perdiamo nell'infelicità, nel dolore e nella violenza (patita e/o agita). L'estasi e lo stupore delle verità ci mettono alla ricerca non dell'*unicità*, ma av-

<sup>84</sup> María Zambrano, *All'ombra del Dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, Cinisello Balsamo (Mi), Pratiche Editrice, 1997, p. 113. Qui la Zambrano, particolarmente, si riferisce a Eloisa.

<sup>85</sup> Platone, *Gorgia*, 474, B.

<sup>86</sup> Lungo questa linea si sviluppa ancora l'argomentazione di Socrate, ricostruita da Platone (*Gorgia*, 482, C).

<sup>87</sup> Si torni con questa chiave di lettura integrativa alla poesia: "Tutto imparammo dell'amore", *Poesia 568*; cfr. la nota n. 67.

viano i passi della nostra *integrità esistenziale* e della nostra *partecipazione* ai misteri del mondo, dove la vita non si limita a confinare con la morte, ma sconfinava in essa; e altrettanto fa la morte. Integri, seppur lacerati da tutte le ferite subite e auto inflitte, siamo chiamati dalle campane del cielo che annunciano la creazione al nostro mondo, rimasto in esilio e naufrago nel silenzio.

Sentivo un funerale nella mente,  
E andava gente in lutto,  
Avanti e indietro, sempre, finché parve  
Venire meno ogni senso.

Poi quando tutti furono seduti,  
Vi fu un rito che, simile a un tamburo,  
Risunava insistente, ed io credetti  
Mi anebbiasse la mente.

Li sentii poi sollevare una bara  
E traversarmi, scricchiolando, l'anima  
Con quegli stessi stivali ferrati.  
E allora lo spazio suonò a morto,

Come se il cielo una sola campana  
Fosse, ed un solo orecchio la Creazione,  
Io e il silenzio una razza forestiera  
Quaggiù, come in esilio, naufragata.

Poi un'asse si spezzò nella ragione,  
Ed io precipitai sempre più in fondo,  
Ad ogni tratto urtando contro un mondo.  
Poi non seppi più nulla<sup>88</sup>.

L'anima scricchiola e la ragione si spezza. Si precipita in profondità inesplorate e inquietanti. Il fondo non pare mai raggiunto, ma in ogni movimento dello sprofondare si urta contro mondi inavvertiti e inavvertibili. Poi finalmente l'infinito nulla. Il nulla da dove tutto ricomincia e l'estasi si riannuncia, erompendo dal fuoco rovente della sofferenza e dello stordimento. L'integrità e la partecipazione fanno risalire continuamente le montagne e gli abissi del dolore e dell'infelicità, perché non ci staccano dalle verità che abbiamo appreso e che il mondo ci ha insegnato, tramandandole nei secoli proprio per noi. Consegnandole ai nostri occhi che avevano visto il deserto e non credevano più in nulla, se non al nulla: al vuoto della luce e al vuoto delle tenebre.

Come occhi che videro deserti  
E più non credono a nulla  
Che non sia il vuoto e l'ampia solitudine  
Variata solo dalla notte,

Un infinito nulla  
Fin là dove può spingersi lo sguardo —  
Tale era l'espressione della faccia  
Che guardavo, ed io tale le apparivo.

Io non offersi aiuto:

---

<sup>88</sup> *Poesia 280, in Poesie* (a cura di M. Guidacci), Fabbri Editori, cit.

La causa era una sola,  
L'angoscia un'alleanza  
Disperata e divina.

E nessuna voleva essere assolta  
E nessuna regnare  
Senza l'altra: per questo noi periamo,  
Anche se da regine<sup>89</sup>.

Nell'estremo dolore e nell'estrema solitudine dell'infinito nulla, le facce ancora si vedono. L'una non chiede all'altra l'assoluzione; l'una non vuol regnare senza l'altra. Perciò, l'una e l'altra periscono da regine: cioè, senza tradirsi e senza tradire. Sanno che nulla può mai perderle, dividerle e renderle nemiche: non lo può persino l'infinito nulla della morte. Volendo ricorrere ad un "linguaggio filosofico", possiamo dire: la comunione solidale eretta dalla vita perora la morte, perché è oltre la *ragione comunicativa*. Qui si affaccia la *ragione dialogica* che non si limita a fornire la traccia della sopravvivenza; ma ci pone in faccia al *supervivente*<sup>90</sup>. La perfetta unità di estasi e angoscia, nella voce e nella poesia di Emily, non parla tanto di ciò che resiste e rimane nell'indebolimento; ma di ciò che eccede le forme stesse della vita e dei suoi tempi. Con Emily, l'immaginazione e la scrittura infuturano nel presente tempi di vita in cui sovrana è la libertà delle verità e dell'attenzione responsabile per la vita che, sola, trionfa della disperazione. Senza, per questo, diventare simili a Dio, come vuole la tradizione inaugurata da Platone<sup>91</sup>.

Diventare simili a Dio significa voler essere infinito che, da esperienza della mancanza perfettibile, finisce col contorcersi nella sovrabbondanza della perfezione, inattuabile dall'essere e dall'esserci dell'umanità. Diventare giusti, santi e sapienti è questione che non richiama la perfezione divina, anche perché rendersi simili a Dio è un vano segno dell'impossibile e della sfrenatezza e stoltezza dell'ambizione umana. Piuttosto, chiama l'imperfezione al nobile esercizio dell'interrogazione, per aprirsi al bene e alle virtù, in una relazione di comunione col mondo ed il cosmo. Significa attraversare sempre la soglia del limite e superarla, riflettendo sul proprio destino e su quello del mondo, secondo un nobile sentire e un altrettanto nobile agire. Il limite apre l'esperienza dell'infinito proprio nell'essere superato. È l'unico modo che la finitudine umana ha a disposizione per varcare la soglia dell'immanenza ed afferrare/riafferrare l'inespresso e l'inesprimibile che dimorano nella trascendenza. L'infinito, nei suoi nuclei vitali, è esperienza dell'anima che sa riconoscere la sua infinita finitudine e che, perciò, si mantiene aperta all'eternità. L'abolizione dei confini umani fa svaporare l'infinito in una dimensione irreali che più non appartiene all'ordine umano del dicibile e dell'indicibile. Il viaggio umano si di-

---

<sup>89</sup> *Poesia 458*, in *op. ult. cit.*

<sup>90</sup> Sia consentito di chiarire sinteticamente la categoria: "Il dialogo è qui la porta del mondo verso l'altro mondo e che dal vivente conduce all'extravivente già in questa vita. Nella comunicazione tra l'io e il Tu, il dialogo è ancora figura del *sopravvivente*; nella dialogica dell'extravivente, il dialogo è figura e mezzo del *supervivente*. La comunicazione "io/Tu" cerca di sopravvivere alla/e nella vita resa misera, esaltandosi nella luce post-storica della trascendenza; la dialogica extravivente tenta di squarciare la condizione di miseria entro cui la vita è serrata e nel mondo cerca ciò che del mondo è superiore e profondo e che in superficie si trova sovente mascherato oppure dormiente [...] Il mondo è distribuzione di scomposizioni: topologia di differenze inconciliabili che, come in una mappa in divenire, attraversano ognuna le frontiere mobili dell'altra. Non è questione di riconquistare l'unità trascendente perduta, per elevarsi fuori e sopra il Sé. Al contrario, si tratta di stare e crescere nella varietà inconciliata del mondo che costituisce la ricchezza e la ragion d'essere del legame di coappartenenza io/Altro. Urge conquistare all'immanenza dell'io la trascendenza dell'Altro e alla trascendenza dell'Altro l'immanenza dell'io. Ecco perché quella tra io e Altro è una dialogica extravivente. Ecco perché la dialogica extravivente è la porta del sopravvivente: cioè, del *vivente che si supera*, in quanto legame indissolubile di immanenza e trascendenza. Il sopravvivente, diversamente dall'oltreuomo di Nietzsche, non finisce irretito nelle maglie della "volontà di potenza". Il vivente che si supera è tale proprio nella presa di congedo risolutiva dalle logiche/funzioni di potenza. La coappartenenza io/Altro è il disfaccimento critico delle maschere orride del potere" (A. Chiocchi, *Oltre l'essere*, in *L'Altro e il dono*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2014; rispettivamente p. 8 e p. 9).

<sup>91</sup> "Rendersi simile a un dio significa diventare giusti e santi e insieme sapienti" (*Teeteto*, 176, B).

batte sempre in questi limiti e tanto più rischia di affogare nella loro palude, quanto più la superbia e la tracotanza gli fanno da guida.

Nessuno sa quanto si estenda  
La sua disperazione.  
Come per una strada senza meta  
Il viaggiatore avanza

Un solo miglio alla volta,  
Senza saper la distanza,  
E non si accorge che il sole  
Scende sul suo cammino,

Così non sa valutare il dolore  
Chi ne è appena all'inizio.  
La sua ignoranza è l'angelo  
Che gli fa da pilota<sup>92</sup>.

Il viaggiatore deve varcare il limite, per non rimanere custode della sua ignoranza. Il limite, nel porci di fronte alla nostra congenita mancanza di sapienza, esperienza e profondità, ci sprona ad andare avanti: ci incoraggia a superare il confine, proprio per continuare il cammino. Nel varcarlo, non sappiamo ancora — e ogni volta dobbiamo reimpararlo — che ogni passo in avanti ci porrà di fronte ad un altro e nuovo limite e così via all'infinito. Vivere attraversando il limite, è il vivere umano che sa della sua ignoranza e della sua estrema imperfezione. Non assomiglia, perciò, al vivere arrischiato che in ogni mossa scommette la sua sorte e la perde, perché non riesce ad averne cura, oppure perché di ogni singola scelta intende fare una catarsi assoluta. Vivere varcando il limite, non vuole dire trascinare perennemente la vita da una situazione limite all'altra e affondare sempre di più nell'abiezione che le avvinghia, come succede alla voce narrante di una delle più vertiginose opere di Dostoevskij<sup>93</sup>. Lo snodo vero non sta nell'alternativa tra *volgare felicità* ed *elevata sofferenza*, tra la carenza di coscienza della prima e l'eccesso di coscienza della seconda<sup>94</sup>. La malattia, diversamente da quanto ci narra il protagonista delle *Memorie* di Dostoevskij, non risiede nella coscienza (in difetto o eccesso che sia)<sup>95</sup>: la malattia sta nel lasciare incustodito il sottosuolo e poi farlo deflagrare in superficie. La

---

<sup>92</sup> *Poesia 477*, in *Poesie* (a cura di M. Guidacci), Fabbri Editori, cit.

<sup>93</sup> F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Milano, BUR, 2004. Del resto, l'avviluppamento nelle situazioni limite che si ripetono, accerchiando la vita, è uno dei temi ricorrenti della poetica di Dostoevskij: si pensi, per fare solo qualche esempio, a *Il giocatore* (Roma, Newton Compton, 2008), a *I demoni* (Milano, Garzanti, 2008), ai *Fratelli Karamazov* (Milano, Garzanti, 2011) e a *Delitto e castigo* (Torino, Einaudi, 2013).

<sup>94</sup> In *Memorie del sottosuolo*, avviandosi verso la chiusura, la voce narrante si chiede: "... ora pongo a me stesso una domanda oziosa: che cos'è meglio? Una felicità a buon mercato, oppure un'estrema sofferenza? Allora, cosa è meglio?" (p. 141). Ma la domanda è tutt'altro che oziosa: svela la norma che regola l'essere, il pensare e il fare dell'uomo che fa del sottosuolo la sua condizione di vita. L'uomo del sottosuolo, la cui biografia nevrotica è stata impareggiabilmente scritta e scandagliata da Dostoevskij, è l'antieroe narcisista che spaccia a se stesso la menzogna di essere l'unico e vero eroe che, per preservarsi, è stato costretto a rifugiarsi in una tana sotterranea, come un topo. In realtà, più che vero e unico soggetto della sapienza e della verità, è un fantasma in preda al più sfrenato senso di egocentrismo paranoico, assettato di vendetta per "salvare" se stesso e, nel contempo, "purificare" il mondo da tutti mali inflitti alla sua persona. Ma neanche la vendetta intesa come strumento di giustizia è in grado di esercitare coerentemente e fino in fondo: dovrebbe, in un qualche modo, uscire allo scoperto; mentre, invece, è incapace di distaccarsi dalla tana del sottosuolo.

<sup>95</sup> "Vi giuro, signori, che avere troppa consapevolezza è una malattia, un'autentica, seria malattia. Per l'uso comune dell'individuo sarebbe più che mai sufficiente la consueta coscienza umana, cioè metà, un quarto di quanto tocca ad ogni persona abbastanza evoluta del nostro disgraziato diciannovesimo secolo che, per di più, abbia anche la sventura di abitare a Pietroburgo, la città più astratta e più premeditata del pianeta. (Ci sono città premeditate e città che non

cura della malattia richiede il congedo dal sottosuolo e dalla volgarità quotidiana, tirandosi fuori dai loro veti incrociati che torturano la vita individuale e collettiva. Nel permanere dei dualismi, la vita è condannata a svolgersi nella malattia, in un'oscillazione luttuosa tra incoscienza e paranoia.

Facciamo un altro parallelo con Dostoevskij, prima di tornare ad Emily. Per il grande romanziere russo, la pratica della bellezza e della verità è alimentata da una sapienza che è preclusa sia al pensiero accondiscendente del conformismo che alla rabbia iconoclasta: essa affonda le sue radici direttamente nella vita. *L'Idiota* è il vero sapiente, *l'uomo buono* lontano da ogni forma di potere e che non schiva la melma e le menzogne della vita, ma vi si immerge e ne esce incorrotto più di prima<sup>96</sup>. Quanto più attraversa le turpitudini dell'umano, tanto più fortifica la sua purezza d'animo e la sua bontà. Egli è *sempre* per sé e per gli Altri: per unirsi agli Altri e sentirne il respiro dolente, le perversioni e le beatitudini, deve sempre più essere intimo alla sua propria personale purezza sorgiva, percependone sempre la provvisorietà e incompiutezza. Espone se stesso a tutte le contaminazioni possibili: mettendola alla prova, potrà sapere dell'effettività e della progressione trasformatrice della sua bontà. Perciò, è *idiota*: cioè, *ignorante*. Ed è ignorante, perché solo così può conoscere le verità e la purezza che ancora la vita ci nasconde e generosamente serba per noi.

Il percorso che siamo, così, venuti tracciando ci dice che *l'ignorante* è colui che *sa* veramente, perché solo l'ignoranza apre la luce della sapienza, della virtù, della bellezza e della trasformazione. Solo l'ignoranza che non chiude mai gli occhi alla luce della verità non ci rende ciechi e pazzi. Non è una problematica che attiene al semplice assunto socratico: "so di non sapere"; è questione che coinvolge la vita nella sua complessità e il vivere dell'etica. A ben riflettere, è proprio l'esistenza degli *idioti* come il principe Myškin che può salvare mondo e vita del mondo. È lecito dire che *l'idiota* cammina coi piedi sulle nuvole solo nel senso tutto particolare che i suoi passi ricongiungono la terra col cielo. Le nuvole sono in terra come la terra veglia tra le nuvole: tra la carne e l'anima del sensibile e i mondi materiali e immateriali del sovrasensibile non ci sono più barriere divisorie, ma passaggi continui e continue trasmutazioni. E continue sofferenze, prove e responsabilità, a cui non possiamo sottrarci. Dobbiamo al principe Myškin la delineazione di questa nuova geografia e lingua dell'anima che, però, possiamo tracciare e apprendere soltanto affrontando gli ostacoli che la verità dissemina lungo il nostro cammino. Myškin ci guida verso la luce che giace compressa in noi e ci fa scoprire quella comunione di intenti col mondo della sofferenza e della bellezza, dentro cui stanno incise la nostra libertà e la nostra salvezza.

È tempo di ritornare ad Emily. Riprendiamo il viaggio con lei, in compagnia del viaggiatore da cui abbiamo temporaneamente preso commiato, per avanzare con lui su una strada di cui non conosciamo la meta. Nemmeno conosciamo l'estensione della sua (e nostra) disperazione. L'individuo che non scorge alcuna meta condivide il destino del disperato: entrambi sono segregati nel tormento più nero che cancella la luce interiore. Lo sguardo non si prolunga sulla distanza ed egli procede a tentoni un miglio alla volta. Le distanze sono liquefatte: il vicino racchiude il lontano e il lontano è irraggiungibile. La coscienza vacilla, fino ad eclissarsi poco alla volta. Ciò che accade fuori di sé non riesce a scorderlo; non ha occhio nemmeno per intravedere ciò che avviene dentro di sé e neanche orecchio per ascoltarlo. Niente è individuabile e misurabile con precisione. La disperazione stessa diventa un'entità incommensurabile: solo il viaggio può misurarla, un miglio alla volta. Ma viaggiare verso dove, se il viaggiatore non percepisce più nemmeno il volgere del giorno verso il tramonto?

In realtà, è l'ignoranza a misurare la disperazione e le tappe del viaggio: è essa che guida il viaggio che altrimenti non potrebbe nemmeno originarsi. L'ignoranza immette nei gironi della scoperta: non vi potrebbe essere alcun viaggio vero nel già noto. Ma anche il già noto, fino a che punto ci è completamente noto? Come viaggiare veramente nel dolore, se potessimo valu-

---

lo sono.) Sarebbe del tutto sufficiente, per esempio la consapevolezza con cui vive tutta la gente cosiddetta spontanea e attiva" (*Ibidem*, pp. 24-25).

<sup>96</sup> Una più articolata lettura de *L'Idiota* di Dostoevskij, precedente lungo queste linee di analisi, è stata svolta in A. Chiocchi, *Il potere sull'Altro. Ovvero la negazione del dono*, cit., pp. 58-75. Una particolare e intensa lettura de *L'Idiota*, che combina biografia, letteratura, poesia, filosofia, antropologia, politica, etica ed estetica, viene fornita da G. D'Ambrosio Angelillo, *Dostoevskij. L'uomo buono*, Acquaviva delle Fonti (Ba), Acquaviva, 2004.

tarne la consistenza? Non ci sarebbe alcun viaggio, alcuna vera scoperta; ma lo sgranarsi di un uniforme e compatto destino, senza scosse e senza illuminazioni, dentro cui sofferenza, disperazione, parola e felicità sarebbero sostituite da un infinito nulla, faccia speculare dell'infinito ammutolimento. Un infinito nulla che, però, si maschera come pienezza di vita; un infinito silenzio che si spaccia come voce dell'infinito. L'ignoranza è la guida del viaggiatore verso la scoperta<sup>97</sup>. L'estasi è l'angelo che ricongiunge terra e cielo e anima e corpo, nell'infinita finità dell'avventura umana: illumina il viaggio e il dolore, trascinando la disperazione fuori da se stessa, riconducendola ai mondi che le sono propri e che l'hanno generata e che, quindi, possono averne cura, cullandola nelle braccia della felicità impensata. Essa è l'impensabile che si offre finalmente al cuore, attraverso i passi che l'anima fa compiere alla vita che, una volta per tutte, smette di essere un allineamento di categorie e di compartimenti stagni.

L'estasi è la lezione più grande e intensa che la vita e la poesia di Emily ci hanno regalato. Possiamo, perfino, spingerci oltre e dire: l'estasi è Emily. In lei e con lei, tutte le scomposizioni si ricompongono negli universi della verità della poesia e della vita. E non si compongono mai una volta per tutte. La gioia non tenta mai di spodestare la disperazione, ma cerca di cullarla e abbracciarla, accarezzando il sangue delle sue ferite. L'estasi è l'alfabeto dell'infinità finita che ci insegna sempre daccapo come ricondurre l'esperire umano all'esperienza dell'eterno, oltre la vita e oltre la morte e già nel corso delle nostre peripezie terrene. Se guardiamo Emily, lasciandoci illuminare dai cieli da lei aperti, scopriamo facilmente quanto concrete e irruenti siano state e siano la sua poesia e la sua vita. L'estasi è il ponte che tiene legati terra e cielo; nel contempo, è la sonda con cui Emily non si stanca di esplorare il mondo e l'anima, da cui non rifugge e ai quali non si arrende. Se e quando è in lotta con loro, lo è solo per amore e per sanare le ingiustizie del mondo. Con Emily apprendiamo che l'estasi è la voce del tempo e della verità, in cui tutte le divisioni e le fratture cedono il posto all'unità primordiale e magmatica di amore, tempo, vita ed eternità. In questa luce radiosa viene disegnata un'intersezione perfetta, dove il *futuro dolcemente sale* e l'*eternità è raggiunta*<sup>98</sup>.

## 9. Poetica della vita e della morte: Emily Dickinson

La poetica dell'estasi che ha animato la sua vita e la sua poesia ci consente agilmente di concludere che non ci sono state due o più e diverse Emily. È vero, piuttosto, che Emily è stata tante Emily e che tutte hanno dato forma ad un'unica Emily: un'Emily *plurale*, come e ancora di più di tutti gli altri esseri umani. La pluralità e complessità della vita di Emily si converte in pluralità e complessità della sua poetica e della sua poesia. Non solo: tra le dimensioni della vita e quelle della poesia si stabilisce un fitto flusso di interazioni, attraverso cui le une si riversano nelle altre, mutandosi e mutandole. La poesia di Emily è la porta aperta che conduce al mondo, come il mondo è la porta stretta attraverso cui ella fa transitare la sua poesia. In un doppio e simultaneo movimento, ella apre il mondo grazie alla sua poesia e la sua poesia tramite il mondo. La doppia mossa le consente di porre in intercomunicazione i silenzi della poesia con i silenzi del mondo. Non è solo il mondo ad essere affetto ed afflitto dal silenzio; lo è anche la poesia.

Evidentemente, il silenzio del mondo non coincide con quello silenzio della poesia ed Emily, per questo, sconfina continuamente dall'uno all'altro. Non ne cerca i linguaggi, ma l'anima vivente e le sofferenze che celano e, al tempo stesso, alimentano. Non si propone di tradurre in linguaggio i sentimenti, ma di farli emergere in tutta la loro impetuosa e, a volte, frustrante epopea. Il suo non è solo ascolto interiore, ma anche ascolto esteriore; altrimenti la sua solitu-

---

<sup>97</sup> Può giovare riportare le seguenti e dense osservazioni di Canetti: "Dall'equilibrio tra sapere e ignoranza dipende quanto si è saggi. L'ignoranza non deve impoverirsi con il sapere. Per ogni risposta deve saltare fuori — lontano ed apparentemente non in rapporto con essa — una domanda che prima dormiva appiattata. Chi ha molte risposte deve avere ancor più domande. Il saggio rimane bambino tutta la vita, le sole risposte inaridiscono il corpo e il respiro. Il sapere è arma unicamente per i potenti, non c'è nulla che il saggio disprezzi più delle armi. Egli non si vergogna del suo desiderio di amare più persone di quante conosca; e non si separerà mai, per superbia, da tutti coloro di cui non sa nulla" (*La provincia dell'uomo*, cit., pp. 16-17).

<sup>98</sup> *Poesia 461*: "... Ed il Futuro dolcemente sale / Alla mia stanza. Io mormoro preghiere / Della mia infanzia tra breve remota. / Eternità, ti raggiungo, Signore ..." (in *Poesie*, a cura di M. Guidacci, Fratelli Fabbri, cit. ).

dine sarebbe precipitata nella voragine dell'impoetico e/o apoetico. Mondo, anima, verità, morte ed eternità sono le pietre miliari del suo cammino: ognuna di esse indica le strade da seguire che non consentono ad Emily alcun ripiegamento e alcuna fuga fuori dal tempo, dentro cui la sua vita è situata e sulla cui tela cerca di intrecciare i fili dell'infinito con quelli del finito. Come è immediatamente arguibile, si tratta di un percorso lungo cui non può tratteggiarsi una poesia astratta che si perde in balocchi formali. Prende vita, invece, una poesia che non si allontana dalle fiamme intorno cui la vita e il dolore divampano e la felicità è ricerca sofferta sopravveniente, ma ogni volta da conquistare, per i vivi e per i morti. Una poesia che ci sorprende, perché ci mostra che, sovente, i morti hanno più di noi rispetto per la vita: non si stancano di avere compassione per i vivi, per i quali hanno cura di portare un lutto infinito.

Di vicinanza ai suoi perduti beni  
L'anima sa speciali istanti  
Quando l'oscurità sembra uno strappo,  
La chiarezza la regola.

Forme che seppellimo ora si aggirano  
In casa, familiari.  
Non offuscato dal sepolcro  
Il compagno di giochi (adesso polvere)

Torna con la giacchetta che indossava  
E lo ha coperto a lungo sottoterra  
Dacché, un antico mattino, giocammo,  
Fanciulli, separati ora da un mondo.

La toma rende il suo furto,  
Il tempo la sua preda.  
Lucenti apparizioni  
Con l'ala ci salutano.

Come se noi fossimo i morti,  
Ed essi rimanessero ad attenderci  
Portando essi per noi  
Il lutto<sup>99</sup>.

Solo l'anima sa di questi speciali istanti. E solo l'amore ha in sé il sole che illumina qualunque tenebra, spazzandola via dal giorno e dalla notte.

Ti vedo meglio al buio,  
non mi occorre altra luce:  
L'amore è per me un prisma  
Che supera il violetto.

Ti vedo meglio per gli anni  
Che ti inarcano in mezzo.  
Al minatore basta la sua lampada  
Per annullare la miniera.

E ti vedo ancora meglio nella tomba:  
Le sue brevi pareti  
Si rischiarano, rosse, per la luce

---

<sup>99</sup> *Poesia 607*, in *Poesie*, op. ult. cit.

Che così in alto sollevai per te.

A cosa serve il giorno  
Per chi nella sua tenebra  
Ha un sole così eccelso  
Che mai sembra scostarsi  
Dal Meridiano?<sup>100</sup>

Dal Meridiano della vita, l'amore è la luce che anche la morte riverisce. Quella luce che aveva salvato Alceste e grazie alla quale la morte le aveva fatto dono della vita<sup>101</sup>. Quella luce che fa dire a María Zambrano che Antigone non è morta e che, pertanto, Sofocle si è sbagliato<sup>102</sup>. La figura e la luce della vita non deperiscono nel gelo e nell'ombra della morte; anzi, gli occhi della vita hanno un occhio solare che riesce a perforare persino le tombe, dove la morte sembra regnare imperiosa. La luce della vita e della morte sollevano in alto il giorno e la notte, fino a fare a meno delle loro caricature e delle loro maschere. Giorno e notte sono strappati alla loro degradazione e al loro deperimento e ricondotti alle loro verità, oltre le finzioni, gli inganni e il pianto posticcio che si spalma sui loro volti come una crema cosmetica. Con Emily, apprendiamo definitivamente che le qualità materiali e immateriali della vita e della morte non svaniscono mai e che soltanto lo snobismo intellettuale e il conformismo ideologico possono rappresentarle nella loro dissolvenza reciproca. Emily sa molto bene che i fantasmi, i naufraghi e i feticci esistono; noi siamo in grado di saperlo ancora meglio, nel passaggio epocale dalla società dello spettacolo alla società bio-digitale che è sotto i nostri occhi. Non dobbiamo, tuttavia, perdere la consapevolezza che i fantasmi e i feticci sono i pendolari tra il mondo immateriale e quello materiale, in una rotazione circolare continua. Cercando di dirlo ancora meglio, essi costituiscono punti di passaggio e trasformazione che si alternano, per trasferire il mondo materiale e quello immateriale l'uno dentro l'altro. Nessuno dei due mondi può sostituirsi all'altro e nemmeno lo vuole: sa, fin troppo, che finirebbe tragicamente col soccombere. In Emily — e ancor prima nei tragici greci — la morte e la vita colloquiano, senza ergersi l'una come nemica dell'altra: sono gli esseri umani che le ordiscono come figure dicotomiche, infrangendo gli equilibri/squilibri del cosmo e della vita. L'amore è, per lei, un prisma che restituisce tutti i colori e i tormenti della vita e della morte, giammai dissociabili o governabili con decisioni di imperio e atti imperativi, individuali o collettivi che siano.

Non sono le fantasmagorie dei mondi della merce che Emily prende di mira. Ella ridiscende verso dimensioni più profonde e vitali dell'essere; nel contempo, si inerpica verso gli strati nientificanti dell'angoscia dell'essere. Sicché, in lei, l'angoscia e la bellezza della vita sono sempre in contesa tra di loro; eppure, sempre vanno a braccetto. Non si dà un mondo di tenebre circoscritto in sé; come non esiste un universo del sublime e del bello completamente rescisso dalla materialità del vivente. Il motivo è presto detto: tenebre e sublime si istituiscono e compongono sempre insieme e mai le une contro l'altro, nonostante la molteplicità dei contrasti che ne caratterizza il dialogo. La poesia di Emily non oppone l'immaginario al reale; e nemmeno, intorno a quest'ultimo, tenta di edificare universi speculativi e speculari, allo scopo di compensare, recuperare e sublimare l'espandersi dei vuoti e dei drammi dell'essere. La poetica di Emily reintegra l'immaginario nel reale, precisamente perché riesce a ricondurre il reale ai suoi immaginari sepolti, oppure reificati o dimenticati, per una sorta di ipnosi che, da individuale, si è andata facendo sempre più collettiva. La stanza di Emily è il luogo incandescente entro cui la vita si dibatte per esistere e resistere alle ipnosi del tempo e non perdere del tutto le sue ragioni e le ragioni stesse della morte. Emily si accinge ad affrontare una sfida che, a suo modo, è sovrumana: ristabilire il colloquio tra vita e morte. Ella può, così, accingersi, pur nei tormenti, ad affrontare con fiducia e passione le paure della vita e della morte. Come non

---

<sup>100</sup> *Poesia 611, Poesie*, cit.

<sup>101</sup> Sulla figura di Alceste ci siamo intrattenuti nel primo capitolo, § 10.

<sup>102</sup> María Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano, SE, 2014. Per una lettura integrata delle figure di Alceste e Antigone e per la sottolineatura della svolta segnata da Antigone, sia consentito rinviare ad A. Chiocchi, *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, in *L'Altro e il dono*, cit., pp. 143-156. Su María Zambrano ritorneremo nel corso dell'ultimo paragrafo.

scappa di fronte alla vita, così non è in fuga dalla morte. Non cerca mai di trasformare la sua vita e la sua poesia in *potere*, di cui combatte strenuamente tutte le forme. Emily viaggia tra la vita e la morte ed è ad entrambe che fa dono della sua poesia. E vi riesce, poiché la sua poetica non si attribuisce alcun potere di vita e di morte. Emily ritiene la vita e la morte sovrane: le mette in dialogo intimo, attraversandone tutti i conflitti che le dividono e riscoprendo le ragioni profonde che le tengono avvinte. Come non sono nemiche, così l'una non indossa mai le vesti dell'altra. L'una non esalta e nemmeno nullifica l'altra: nell'immaginario e nel reale, nell'esperienza e nel ricordo. Nessuna reificazione o simulazione può far presa su una poetica — come quella di Emily — che le denuda, mostrandone il potere subdolo, protetto da incantesimi sfavillanti. In ciò sta la loro immensa forza, ma anche la loro smisurata debolezza. Se è vero che sarebbe da folli sottovalutarne la forza, è altrettanto vero che solo dando prova di insuperato — e insuperabile — autolesionismo si può occultarne la friabilità. Emily è stata capace, anzitempo, di misurare forza e debolezza dei congegni reificanti e simulatori che tentano di sottomettere tanto il reale che l'immaginario. Se recuperiamo l'energia poetica e poetica della sua lezione e vi innestiamo alcuni vitali germi lasciatici in eredità dal situazionismo, andiamo ben oltre e ben più in profondità degli incantesimi, delle manipolazioni e delle reificazioni che con spietatezza divorano la vita e la morte, "lavorandole" in simultanea<sup>103</sup>. Ed è proprio quello che abbiamo fin qui tentato e cercheremo ancora di fare.

Cosa è più irrealista: la stanza di Emily e la sua poetica, oppure le insidie interiori/esteriori che cercano di catturarla? L'irrealismo dove sta: in Emily o nelle realtà/soggettività agguantate da gorgi che, senza alcuna pietà, consegnano la vita alla morte e spolpano la medesima morte?<sup>104</sup>. Emily si sottrae ai centri di gravità delle realtà/soggettività dell'irrealismo e li fa girare ed esplodere a vuoto, al suono e al canto della sua poesia. Nella sua poetica, la morte e la vita

---

<sup>103</sup> Sul situazionismo, per un primo approccio, si rinvia a: Chiara Casati, *L'arte autentica dell'Internazionale Situazionista*, in "Itinera", n. 11, 2016, pp. 15-33; G. Debord, *Commentari alla società dello spettacolo* (a cura di G. Agamben), Milano, SugarCo, 1990; G. Debord e R. Vaneigem, *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, Bolsena (Vt), Massari Editori, 1998; G. Debord e G. Sanguinetti, *Tesi sull'Internazionale Situazionista e il suo tempo*, Roma, manifestolibri, 1999; G. Marelli, *L'ultima internazionale. I situazionisti oltre l'arte e la politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; M. Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Roma, Castelvecchi, 2005; Id., *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Milano, Mimesis, 2016; E. Saccoccio (a cura di), *Debord e il situazionismo revisited. Punto della situazione n. 1*, Bolsena (Vt), Massari Editori, 2015. Una citazione a parte merita Giorgio Cesarano, voce che pur muovendo da un'ambientazione storico-culturale di tipo situazionista ne trascende gli orizzonti. Di Cesarano corre obbligo qui richiamare almeno: *Manuale di sopravvivenza*, Bari, Dedalo, 1974; *Apocalisse e rivoluzione* (scritto assieme a G. Collu), Bari, Dedalo, 1973; *Critica dell'utopia capitale*, Vol. I, Milano, Varani, 1979; *Opere complete. Critica dell'utopia capitale*, 3 voll., Bologna, Colibri, 1993. Dobbiamo, infine, sottolineare che l'impianto situazionista, in buona parte, si regge su una lettura non convenzionale della geniale lettura marxiana del carattere di feticcio della merce: cfr. *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*, in *Il capitale. Libro Primo*, Roma, Newton Compton, 1996, pp. 76-84.

<sup>104</sup> Osserva, in proposito, Guy Debord: "Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente. Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrapposta. È il cuore dell'irrealismo della società reale" (*Commentari ...*, cit., p. 86). La nostra analisi, pur accettandone alcune risultanze di valore, si discosta sensibilmente dai discorsi di Debord e del situazionismo, incentrati su due luoghi marxiani cruciali: a) il carattere di "feticcio della merce", a cui si è fatto innanzi cenno; b) il passaggio dalla "sussunzione formale" alla "sussunzione reale" del lavoro nel capitale. Per il passaggio alla "sussunzione reale", di Marx è decisivo il *Capitolo sesto inedito*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Su questo ulteriore e fondamentale nucleo di indagine marxiano, risultano particolarmente importanti: J. Camatte, *Il capitale totale. Il «capitolo VI inedito» de «Il capitale» e la critica dell'economia politica*, Bari, Dedalo, 1976; C. Napoleoni, *Lezioni sul Capitolo sesto inedito di Marx*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972. Per una contestualizzazione più completa e coerente del contributo di Marx sui temi qui accennati, è opportuno rinviare anche: a) al famoso *Frammento sulle macchine*, rientrante nel vol. II dei celebri "Grundrisse" e b) a due altre opere di grande valore: *Manoscritti economico-filosofici del 1844* e a *Forme che precedono la produzione capitalistica*. Assieme al paragrafo *Il carattere di feticcio della merce* (di cui si è detto), le opere marxiane appena menzionate sono state raccolte in K. Marx, *Antologia. Capitalismo, istruzioni per l'uso* (a cura di E. Donaggio e P. Kammerer), Milano, Feltrinelli, 2007. Infine, per cercare di rendere più chiaro il nostro discorso, riportiamo un breve, ma denso passo di Debord: "Come nei rapimenti dei convulsionari o dei miracolati del vecchio feticcismo religioso, il feticcismo della merce raggiunge dei momenti di eccitazione fervente" (*Commentari ...*, cit., p. 121).

danzano insieme nell'infinità finita del tempo, contravvenendo alle regole/convenzioni della merce e ai simulacri della civiltà entro cui sono gettate. Che non è riduttivamente la civiltà della merce. La merce stessa è un risultato/stratificazione non soltanto prodotto dal lavoro e dall'accumulazione economica. Lavoro e accumulazione si combinano insieme e combinano la società; ma nessuna società può essere interamente ridotta ad una strutturazione e sovrastrutturazione delle forme del lavoro: non era stato possibile per le società antiche; tantomeno, può esserlo per quelle contemporanee. Emily è più avanti della critica moderna e post-moderna del reale e dell'immaginario, pur non essendo in possesso (o, forse, proprio per questo) di alcuna nozione economica e/o di economia politica del segno e/o del simbolo. È un passo in là e, nel contempo, un passo indietro: non perde mai gli orizzonti di vita del *possibile del tempo*, come non si lascia sfuggire quelli delle *impossibilità dell'attualità*. In ogni goccia dei suoi versi si cristallizzano le luci e le tenebre del tempo infinito e il passato rimane sempre là, a disposizione del presente, per essere riattraversato e ripensato. Grazie a questa mossa, il futuro avanza in un'attesa che dischiude tutti i tempi, lasciando aperte porte mai valicate da orme e pensieri umani o, addirittura, neppure intraviste nel portato del loro dolore<sup>105</sup>. Possiamo ancora sorprenderci che Emily sia interamente *occupata* ad amare? Occuparsi dell'amore, per lei, significa anche non cessare di lottare contro il tempo, dall'interno del suo scorrere: impegnandosi tutto l'amore che reca sigillato nel suo cuore e versando tutto il sangue di cui dispone. La voce di Emily ci restituisce l'infinità del tempo e l'esperienza delle verità della vita e della morte.

Il cuore prima chiede gioia,  
Poi assenza di dolore,  
Poi gli scialbi anodini  
Che attenuano il soffrire,

Poi chiede il sonno, e infine  
Se a tanto consentisse  
Il suo tremendo Giudice,  
Libertà di morire<sup>106</sup>.

Libertà di vivere e libertà di morire sono inscindibili: la libertà della vita è, istantaneamente, libertà della morte; e reciprocamente. Le trepidazioni e i sogni di Emily ci consegnano alla sapienza di un cammino che si spinge nelle più segrete paure e speranze dell'anima, schivando e sconfiggendo i patteggiamenti con quell'esistente amorfo che riduce in miseria la vita e la morte. Emily ci ricorda e insegna che il tempo, la vita e la morte non hanno padroni; come non ne hanno gli umani. La sua poetica si ribella agli standard e alle architetture del tempo lineare e progressivo che si muove eternamente ed esclusivamente in avanti, secondo piani e progetti preordinati e conformi a scopi già decisi, la cui sovranità è interamente nelle mani delle soggettività/figure del potere. *Questo tempo è forma del potere*; e non soltanto di quello politico. È *tempo oppressione*, a caccia della vita e della morte, per comprimerle ed evirarle, partorendo un caleidoscopio indefinito di universi di vita e di morte fittizi, spacciati per vita e morte vere. La poesia si insedia in questi interstizi e in queste intersezioni: la vita e la morte sono inviolabili dal tempo, come il tempo è inviolabile dalla vita e dalla morte. La poesia trae da qui la sua infinita bellezza e la sua infinita povertà che zampillano, senza interruzione, l'una dall'altra.

Fu questo un poeta — colui che distilla  
Un senso sorprendente da ordinari

---

<sup>105</sup> "C'è un vuoto nel dolore: / Non si può ricordare / Quando iniziò, se giorno / Ne fu mai libero. / Esso è il proprio futuro / e i suoi infiniti regni / Contengono il passato, / Illuminato a scorgere / Nuove età di dolore" [*Poesia 650*, in *Poesie* (a cura di M. Guidacci)], cit.

<sup>106</sup> *Poesia 536*, in *Poesie*, cit.

Significati, essenze così immense  
Da specie familiari.

Morte alla nostra porta  
Che stupore ci assale  
Perché non fummo noi a fermarle per primi.

Rivelatore d'immagini,  
È lui, il Poeta,  
A condannarci per contrasto  
Ad una illimitata povertà.

Della sua parte ignaro,  
Tanto che il furto non lo turberebbe,  
È per se stesso un tesoro  
Inviolabile al tempo<sup>107</sup>.

La poesia, ci dice ancora Emily, distilla sensi sorprendenti da significati ordinari. Si stupisce e ci stupisce: quei sensi rivelano le *essenze immense* di *specie familiari* che, per lo più, non sono tenute in alcuna considerazione e, per questo, noi non siamo mai i primi ad afferrare. Ce le mostra e ci offre la loro poesia, rivelatrice di immagini. Immagini penetrate e inanellate in ogni verso e, così, richiamate in vita per il tempo e nel tempo: quello passato e quello sopravveniente. Le immagini poetiche segnano la resurrezione della vita e dell'accordo che essa continuamente intesse con la morte. Emily non innalza un immaginario contrapposto al reale, ma scava in ognuno, facendo uso dell'altro. Le metafore e tutte le altre figure retoriche combinate e metabolizzate dalla sua poetica non sono meri simboli, ma forme viventi concatenate ad altre forme viventi. La poesia è un tesoro per se stessa e per il tempo che, perciò, non la profana. Emily è questo e il superamento di tutto questo, verso l'ignoto e la scoperta e riscoperta delle basi trasecolanti che la vita, il tempo e la morte hanno sedimentato e noi revocato. La poetica della vita e della morte di Emily riscrive l'archeologia e la geografia del tempo e del mondo: non è ancora una cosmologia, ma vi si avvicina, nel suo calare un ponte tra infinità e finitezza, temporalità ed eternità, altrimenti inafferrabili per il cuore, il corpo e il pensiero umani. Mettersi al loro *inseguimento* conduce all'approdo verso il nulla dell'espressione. Esse non chiedono di essere inquisite, ma di rimanere aperte le une alle altre. L'inseguimento è minaccia in funzione della loro cattura e del loro possesso che ne comprometterebbero irreparabilmente l'esistenza e la libertà.

La Bellezza non ha causa:  
Esiste.  
Inseguila e sparisce.  
Non inseguirla e rimane.

Sai afferrare le crespie  
Del prato, quando il vento  
Vi avvolge le sue dita?  
Iddio provvederà  
Perché non ti riesca<sup>108</sup>.

Ed è qui che, in Emily, la poetica dell'estasi si compone con la poetica della vita e della mor-

---

<sup>107</sup> *Poesia 448*, in *Poesie* (a cura di M. Guidacci), cit.

<sup>108</sup> *Poesia 516*, in *op. ult. cit.*

te ed entrambe si saldano alla poetica della solitudine<sup>109</sup>. Il mondo poetico di Emily è un universo fitto di frammenti a più dimensioni che come tengono alla loro autonomia, così non possono fare a meno di ricombinarsi in un abbraccio rigenerante e metamorfico che non perde alcun filo ordito dal tempo ordisce nella trama del viaggio tra vita, morte ed eternità.

Molto inoltrato era il nostro viaggio:  
I nostri piedi erano quasi giunti  
A quella strana svolta sul cammino dell'essere  
Che ha nome Eternità.

Il nostro passo si fece a un tratto timido  
Ed i piedi avanzarono esitanti.  
Davanti a noi eran città, ma nel mezzo  
La foresta dei morti.

Senza speranza di tornare indietro —  
Avevamo alle spalle una via sigillata,  
Davanti il bianco vessillo dell'eterno  
E Dio ad ogni porta<sup>110</sup>.

Emily risale sempre con fatica il colle della vita, nella consapevolezza che il tempo che ha disposizione è sempre in scadenza; ben cosciente, inoltre, che le sue certezze non possono avere il sapore dell'eterna verità.

Salgo col mio fardello il tempo della vita.  
Se lo trovo scosceso,  
Se lo scoraggiamento mi trattiene  
E se l'ultimo passo è già più vecchio

Della speranza che lo suggerì —  
Pure non cada biasimo sul cuore  
Che propose e sul cuore che accettò  
L'esilio come patria<sup>111</sup>.

La speranza suggerisce sempre dei passi e sprona a battere perfino i sentieri più scoscesi. È lo scoraggiamento che frena i passi, lasciandoli irrisolti. L'ultimo passo compiuto incanutisce ancora di più della speranza che lo ha generato. Il passo è trattenuto e la speranza non sa indicarne altri. Il cammino che interdice se stesso crea una situazione di stallo, dentro cui la speranza è come sospesa in un limbo. Il passo è frenato e la speranza finisce preda di una sorta di disturbo di comprensione e comunicazione: come se fosse afferrata da una sconosciuta forma di autismo. Ma il cuore no: il cuore non si limita a suggerire il cammino; lo *contempla* nella speranza a cui *dà vita*. Alleggerisce il fardello del tempo e della vita: lo apre, vi rovista dentro, squarciandone il dolore, per abbandonarsi ancora al momento dell'estasi. E dove ricomincia l'estasi? Nel punto esatto in cui avviene la scoperta che essere senza casa è esistere nella vera casa: dove è l'*esilio*, là è la *patria*. La vera patria è generata dalla rottura di tutti i cordoni ombelicali che ci legano simbolicamente e materialmente ai mondi che ci soffocano nella menzogna e assoggettano con le astuzie del potere. Si può essere in esilio in patria, proprio per difenderne le verità e le libertà calpestate. L'esilio in patria è una forma estrema di fedeltà e di

---

<sup>109</sup> Per fare tre soli esempi, si rinvia alla *Poesia* 521, alla *Poesia* 607 e alla *Poesia* 611, citate rispettivamente alle note n. 79, n. 99 e n. 100.

<sup>110</sup> *Poesia* 615, in *Poesie* (a cura di M. Guidacci), cit.

<sup>111</sup> *Poesia* 1010, in *op. ult. cit.*

libertà. Ed è, per questo, che mai alcun biasimo potrà cadere sul cuore e sulla poesia di Emily: in lei, l'esilio è *rivolta* per la verità e *tempo* dell'amore. La verità può recare in sé macchie di falsità e di esse è chiamata a rispondere, verificando e riscrivendo le sue rotte di libertà. Ed è, questo, uno degli istanti/spazi culminanti dell'estasi. L'estasi non blocca mai la libertà, ma si lascia ininterrottamente fendere da lei. Nessuna delle due subordina l'altra. È chiaro che la libertà è il motore primario; altrettanto chiaro è che la libertà, amputata dell'estasi, perderebbe uno dei suoi impulsi visionari e costruttivi. L'estasi recupera dalla vita e dalla morte il loro carattere visionario e lo sottopone agli occhi e al cuore, incoraggiando a farne esperienza sensibile. Le visioni che da qui prendono origine squarciano la paura della morte e l'angoscia della vita: le affrontano e, con coraggio e passione, strappano loro la maschera, per guardare negli occhi il dolore nascosto che chiede disperatamente di essere ascoltato ed essere visto. Il nucleo sostanziale che viene alla luce è che, come aveva colto Emily, non vediamo mai veramente la vita e la morte; ma le avviliuppiamo in figure illusorie che spesso assomigliano all'idillio e altre volte alla dannazione. Emily come non è attratta dall'idillio, così non finisce stritolata dai tentacoli della dannazione. Non intende celebrare/demolire la vita e nemmeno la morte. Molto più semplicemente, le accarezza e attraversa con spirito e passo amorevoli. Ha la sensibilità e il genio di individuare nei loro universi nascosti i varchi possibili che conducono verso quell'oltre che può rendere loro giustizia, dichiarandone e facendone vivere le verità altrettanto nascoste, ma pur sempre e per sempre vibranti. Emily dichiara l'assenza della vita e della morte: non tenta di rimpiazzarle; ma è sempre in cammino alla loro ricerca. La sua poesia è questa folgorante ricerca senza fine che, senza fine, cammina tra inquietudine, sofferenza, bellezza e amore. Con i suoi passi, non si distacca mai dalla vita e dalla morte: le distanzia, questo sì. Sorpassa i loro orizzonti conosciuti, alla scoperta di tutto ciò che non è ancora morto e non è ancora vivo, pur morendo e vivendo in ogni istante e in ogni luogo. La non appartenenza della vita e della morte a nessuna delle rappresentazioni sistemiche che di esse sono state date ci dice, per differenza deduttiva, della loro appartenenza reale al mondo e all'immaginario; ci dice, ancora, quanto e come sia profonda la nostra appartenenza alla vita e alla morte. Emily è una delle sonde che più ha scavato nella profondità dei sistemi di rappresentanza immaginaria e reale del mondo, per farli crollare dalle fondamenta e nei fondamenti. Forse, non l'abbiamo ancora fino in fondo accolta e metabolizzata, proprio per il suo essere dissenziente e, nel contempo, risoluta nel tracciare e coerente nel mutare la rotta.

Emily non si mette al posto dei deboli e degli oppressi, nei punti di intersezione tra vita e morte; gesto, già in sé, di estrema e rara nobiltà. Emily è tra i deboli e gli oppressi: *vive* sulla sua pelle la debolezza dell'essere dell'umanità e dell'oppressione che grava su di essa<sup>112</sup>. Ma ha la saggezza, la forza, l'intelligenza e l'inventiva di convertire in forza ed energia questa debolezza originaria che ha ricevuto in eredità dal tempo, non tanto e non solo dalla genealogia che presiede al suo atto di nascita. Non dà voce a chi non ha voce e non si sostituisce a nessuno. Riprende la voce che il tempo le aveva sottratto e, parlando di sé, riporta alla luce le parole del tempo abortito nei vortici di linguaggi straziati dalle menzogne e dalle (pseudo)certezze eterne. La sua poetica non intende salvare il mondo e nemmeno metterlo semplicemente di fronte alle ingiustizie e al disonore di cui si è macchiato. Ella rovescia queste dialettiche canoniche: non le decostruisce; ma le destruttura totalmente. Il mondo capovolto che si spaccia per vero — agonizzante, ma persistentemente operoso — viene trafitto al cuore, piuttosto che essere rimesso in piedi. Rimettere a testa in su l'inganno e l'oppressione non può assolutamente consentire di inerpinarsi, col proprio fardello, per il colle scosceso della verità e della libertà. Anzi, fa permanere eternamente immersi nella palude: sotto il controllo dei suoi proprietari e tenutari. Emily sceglie l'esilio in patria che è, per lei, è il tempo/luogo in cui lottare per la libertà di se stessa e del mondo. L'esilio, da luogo dell'estrema debolezza e oppressione, viene trasformato in luogo di verità e di libertà. La voce di Emily diventa la voce dell'esilio. E, così, il tempo dell'esilio ritrova le parole: parla di sé e della libertà, sconvolgendo e abbattendo tutte le parvenze comuni e comunicate. La voce e il tempo dichiarano qui la libertà *nell'esilio* e *dall'esilio*, entro cui Emily resta sempre soltanto Emily. Non rappresenta nessuno: nemmeno se stessa.

---

<sup>112</sup> Illuminanti sono le parole di Canetti al riguardo: "Il sentimento più vile che conosco è l'avversione per gli oppressi, quasi che basandosi sulle loro caratteristiche si potesse giustificare il fatto che li si tratta come pezze da piedi. Non sono esenti da questo sentimento alcuni filosofi di grande nobiltà e rettitudine" (*La tortura delle mosche*, cit., p. 11).

La sua poetica non finisce mai irretita nel gioco di specchi delle rappresentazioni. Emily è ben cosciente che solo fuori e lontano da questi specchi può fare i conti con le genealogie e contraddizioni universali del dolore e della bellezza. Non rinunciando a se stessa, non rinuncia al mondo; non rinunciando al mondo, rimane sempre fedele alle verità dentro cui la sua salita per il colle non può avere un termine. È questa salita la voce che parla ed Emily è ben dentro questa voce. Nessuna rappresentazione può reggere il confronto con la voce e, perciò, Emily le rifugge tutte con acume e tenacia.

Proprio perché fuori dall'incantesimo della rappresentazione, Emily inverte preventivamente la traiettoria poetica ed esistenziale di Kafka<sup>113</sup>: la solitudine la fa impattare, sì, contro il potere; ma, in lei, diventa leva agita contro il potere. La solitudine, con Emily, non è dispersa dall'avanzata del potere; acquista, invece, nuove energie e si dota di nuove risorse. Diversamente da quanto avviene in Kafka, la solitudine non è una condanna irrevocabile e indefinibile, ma un'ancora di salvezza, poiché inestinguibile è il suo legame col tempo e l'estasi. La solitudine non è la condanna apportatrice della morte simbolica ed esistenziale; né può offendere e umiliare la vita, fino al limite estremo di blindarla dentro supplizi tanto atroci quanto raffinati. La solitudine di Emily non è il *rifugio* della scrittura, ma la *miniera* poetico-performativa della lotta in difesa della vita e della morte. Tra scrittura, vita e morte resta sempre una relazione di intima coerenza, per quanto numerose siano le contraddizioni che tra loro si istituiscono a getto continuo. Tra la vita e la poetica di Emily non viene mai meno il legame di consequenzialità che le ha caratterizzate fin dall'inizio. In lei, l'elemento *negativo* è sempre corroborato da quello *positivo*, non essendovi alcun dualismo o scissione tra di loro, ma un'articolazione che li combina e trasforma. La solitudine, in Emily, reagisce alle pulsioni predatorie del potere, seguendo gli impulsi vitali della creazione poetica e poetica. Per lei, la minaccia non viene dall'ignoto e dall'oscuro; bensì dal notorio disprezzo per la vita e la morte palesato ed esercitato dal potere.

Possiamo qui rinvenire una specie di capovolgimento della poetica di Canetti che, nondimeno, ne completa l'azione, con particolare riferimento alla dialettica massa/potere, facendoci meglio individuare l'aspetto terribile di tutti e due i poli della relazione. Che sono ben chiari già ad Hobbes: è sufficiente riportare la mente e lo sguardo all'esemplificazione fornita dalla copertina del *Leviatano* (pubblicato nel 1651), in cui il potere è raffigurato da un mostro con volto umano e corpo composto da frammenti scagliosi di sterminate masse che, obbedienti e adoranti, gli rivolgono lo sguardo. Nella copertina sono ben connessi i due poli della dominanza: il potere e la massa. La massa che, per vincere la paura, si affida alla violenza regolativa del potere, fidando nelle sue virtù protettive e salvifiche; il potere che, per conquistare un immarcescibile diritto di vita e di morte, trasforma la massa in appendice meccanico-biologica del suo apparato di controllo, dominio e riproduzione. Emily non si *affida* al potere; bensì lo *sfiga*. E, così, porta a compimento e, nel contempo, rilancia e rinnova in perpetuo l'opera della sua demistificazione. È come se liberasse Kafka dalla trappola del *Leviatano*. Rileggendo Emily in simbiosi con Kafka, è possibile rilevare la profondità della differenza delle loro solitudini; ma anche cogliere le osmosi incrociate che tra loro si stabiliscono. Attraverso Kafka, la penetrazione delle logiche e dei linguaggi del potere può affinare la lettura della poetica di Emily; attraverso Emily, la sofferta lucidità e profondità della poetica di Kafka può risalire fino al livello di superficie dell'esistenza/dissidenza. Attraverso tutti e due, possiamo far criticamente ritorno ad Hobbes e ai luoghi fondativi, ancora non del tutto esplorati, delle forme del potere moderno<sup>114</sup>. Emily ci mostra, con chiarezza, come e perché in tutte le dimensioni del vivere umano la paura possa convertirsi in esistenza/dissidenza: la morte qui cessa di essere uno spauracchio ed è, così, che viene meno la convergenza tra timore di morire e timore di vivere. Anche qui ella si pone come un asse nevralgico di scorrimento dal presente al passato e da entrambi verso il futuro. Il che ci porta ancora più intensamente in dialogo con la sua grandezza. Emily va ben al

---

<sup>113</sup> Le opere di Kafka che, sul punto, risultano più esemplificative sono: *Il processo*, Milano, Garzanti, 2008; *La metamorfosi*, in *La metamorfosi e tutti i racconti*, Roma, Newton Compton, 2015.

<sup>114</sup> Per un primo e assai parziale scandaglio in tal senso, sia consentito rinviare ad A. Chiocchi, *Dilemmi del 'politico'. Selezione di temi*, 3 voll., Associazione culturale Relazioni, Avellino, 2010. Il primo volume verte sul passaggio: *Dall'etica alla politica*; il secondo sul legame: *Libertà e poteri in transizione*; il terzo, sul passaggio: *Dalla politica all'insieme etica/utopia/poesia*.

di là della poesia e della poetica: investe le questioni capitali dell'essere, dell'esserci e del perire umani. Ma, forse, poesia e poetica sono proprio questo: Emily ce lo ricorda, semplicemente. Chissà che non sia questo il motivo di fondo che fa della poesia e della poetica di Emily un paesaggio che non pietrifica i nomi e che, perciò, risuona di tutti i nomi e tutte le voci della vita e della morte. Come ci ricorda anche Canetti: "La morte non tace su nulla"<sup>115</sup>.

## 10. Per una po-etica del linguaggio: frammenti a partire da Emily Dickinson

### 10.1 Critica dell'ontologia poetica

Possiamo condividere, sul punto, la critica sferrata da A. Machado alla "poesia pura", per il suo carattere *desoggettivizzante*, *stemporalizzante* e *disumanizzante* che, mentre marginalizza la vita, esalta la glacialità del concetto<sup>116</sup>. Le idee e le immagini della filosofia segnano qui la morte della poesia<sup>117</sup>. All'inverso, il pensiero poetante invade il campo di azione della riflessione filosofica, correndo il rischio di staccarsi del tutto sia dalla poesia che dalla filosofia, producendo un insolito ibrido che dissecca entrambe. Osserva con acume la De Luca che — come Machado — la Zambrano è lontana, se non fieramente critica, della poesia pura e/o filosofeggiante:

Da questo María Zambrano rimane lontana, così come rimane lontana da quel pensare *proprio* della poesia che nella forma trova svolgimento. La sua riflessione non è volta ad individuare e descrivere un pensiero della poesia, quanto a riconnettere poesia e pensiero riattivando "l'impeto appassionato" che la poesia ha trattenuto per sé e di cui il pensiero è divenuto privo. Si tratta di ristabilire, in un lavoro che non è restauro, il tratto reciso di poesia e poesia è ciò non può accadere emancipando la poesia da se stessa fino a farla diventare mimetica alla filosofia. La poesia ha bisogno di conservare il proprio scarto rispetto alle forme acquisite del pensiero occidentale, senza che tale scarto sia segno di un'approssimazione e di un'insufficienza che non conosce evoluzione. E se evoluzione deve darsi, non è per raggiungere il *come* del pensiero ma perché vi sia *altro* pensiero, un pensiero che sia spazio di nascite<sup>118</sup>.

Qual è, allora, il nesso che va istituito — se un nesso deve sussistere — tra poesia e filosofia? E quale il linguaggio? E quali l'etica e l'estetica? Come si è visto nelle pagine precedenti, questi sono temi che affiorano e si stratificano nella poetica e nella poesia di Emily, in una maniera assolutamente a-sistemica. E questo è un bene, poiché siamo messi nelle migliori condizioni, per sfuggire ad ogni tipo di condizionamento e, quindi, poterci esporre a tutte le assonanze/dissonanze possibili e necessarie, tra le quali quelle tra Emily e María Zambrano sono tra le più suggestive e produttive. Muoviamo qui le mosse dalla Zambrano per continuare, in realtà, il cammino di Emily; cammino che devieremo verso universi che ella non aveva sondato.

<sup>115</sup> E. Canetti, *La tortura delle mosche*, cit., p. 28.

<sup>116</sup> A. Machado; "Questa lirica disoggettivizzata, disumanizzata, per usare una felice espressione del nostro Ortega y Gasset, è il prodotto di un'attività più logica che estetica e solo una critica superficiale non riuscirà a scoprirci la matassa di concetti che racchiude il suo labirinto di immagini. Perché oggi come ieri le immagini indicano intuizioni o rivestono concetti, *tertium non datur*; ma ogni intuizione è impossibile al margine dell'esperienza vitale di ogni uomo" *Prose*, Roma, Lerici, 1968, p. 61; cit. da Pina De Luca, *Introduzione a María Zambrano, Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 17). Interessanti sono le considerazioni che la De Luca, sul punto, articola, individuando un profondo legame tra Machado e la Zambrano: «Purezza che è ottenuta proprio nell'astrazione dalla cosa, nel revocarne la presenza nella perfezione cristallina della costruzione. In ciò la poesia giunge ad essere *come* il pensiero e Valery è poeta compiendo il medesimo gesto del filosofo, cioè decidendo, *come* questo, di essere "colui che lascia tutto". Ma per Valery lasciare è ricerca di nuove vie lungo le quali qualsiasi fedeltà è inessenziale, anzi se fedeltà vi può essere, la sua realizzazione passa per una pratica infedele. La poesia di Valery sarà il paradosso di una purezza che, ottenuta attraverso un lavoro di prosciugamento e rarefazione, restituisce per intero le impurità e le eccedenze da cui si è separata"» (*op. cit.*, pp. 17-18). L'espressione "colui che lascia tutto" e il suo senso è dalla De Luca mutuata da María Zambrano, *I beati*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 54.

<sup>117</sup> Così anche E. Canetti: "Molti filosofi sono la morte del Poeta" (*La tortura delle mosche*, cit., p. 34).

<sup>118</sup> P. De Luca, *op. cit.*, p. 18.

Facciamo scattare il primo passo da questa considerazione della Zambrano:

La metafora della visione intellettuale è stata finora la forma più decisiva e fondamentale della conoscenza, mentre il *cuore* è stata l'entità che più implacabilmente si è vista condannata all'esilio, quella che più rapidamente è stata espulsa dall'area visibile della vita colta<sup>119</sup>.

Secondo Colli, la dissociazione tra conoscenza razionale e cuore ha preso inizio con la crisi della tragedia<sup>120</sup>, entro il cui seno tra *pensare* e *sentire* sussisteva ancora un legame profondo ed enigmatico che, proprio per questo, era ricco di implicazioni conoscitive e di tensioni interne che si nutrivano nel grembo della vita, a cui non facevano mancare la loro cura, pur tra contraddizioni ricorrenti. Il punto di passaggio e, insieme, di svolta è segnato dalla filosofia di Platone, a partire da cui il cuore è stato sospeso dalla ragione, la quale ha oscurato del tutto la vita interiore e, con essa, la poesia<sup>121</sup>. E, tuttavia, la Zambrano nel rimarcare la sua distanza da Platone, lo mantiene come ineludibile punto di riferimento<sup>122</sup>. L'assunzione le serve per perseguire uno scopo precipuo: compiere il viaggio che Platone aveva invalidato, dirigendosi verso il tempo in cui: "Ci deve essere stato un momento iniziale in cui sentire e patire non erano separati"<sup>123</sup>. Trovare questo istante iniziale è possibile, se si indaga più a fondo il campo delle differenze specifiche e delle assonanze che, pur involontarie, permangono tra filosofia e poesia:

Qual era la differente maniera di possedere la cosa da cui non nasceva alcuna violenza filosofica? Qual era questo possesso dolce e inquieto che placa ma che non basta? Sappiamo che si chiamò poesia e forse ebbe anche altri nomi che il tempo avrà cancellato. Da allora il tempo si divise, solcato da due sentieri<sup>124</sup>.

Ancora:

Il filosofo vuole possedere la parola, diventarne il padrone. Il poeta ne è lo schiavo, si consacra e si consuma in essa. Si consuma per intero; fuori dalla parola non ha esistenza, né vuole averne. Vuole, vuole delirare, perché nel delirio la parola germoglia in tutta la sua purezza originaria. Bisogna pensare che il primo linguaggio fu una forma di delirio. Miracolo verificato nell'uomo, annuncio, nell'uomo, della parola. Verifica di fronte alla quale l'uomo, già poeta, non poté che dire: "Si faccia in me". Si faccia in me la parola e che io non sia altro che la sua sede, il suo veicolo. Il poeta è consacrato alla parola; il suo unico fare è questo farsi in lui. Perciò il poeta non prende alcuna decisione e anche per questo è irresponsabile. [...]  
Non sa quel che dice<sup>125</sup>.

L'uomo nasce *poeta* e i suoi primi linguaggi sono *poetici*<sup>126</sup>. Neppure la divisione del tempo in due sentieri ha potuto scalfire la luce della poesia e ridurne al silenzio la voce. Ne ha acutiz-

<sup>119</sup> M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Milano, Cortina, 1996, pp. 45-46.

<sup>120</sup> G. Colli, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 13-14.

<sup>121</sup> In un certo senso, il sospetto e l'avversione di Platone ai moti e alle passioni dell'anima si coronano compiutamente nel percorso che va dal cogito cartesiano al neopositivismo logico del Novecento, sul cui finire hanno ripreso nuova lena con le neuroscienze, in contesti di rimozione pervasiva delle emozioni e dei sentimenti ancora più preoccupanti. Sulla condanna platonica della poesia, si sofferma particolarmente María Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., pp. 29-31, 54-62, 68-79.

<sup>122</sup> Sulla lettura della "doppiezza di Platone" fornita da M. Zambrano, cfr. P. De Luca, *op. cit.*, pp. 19-22.

<sup>123</sup> M. Zambrano, *I beati*, cit., p. 93. Sul tema, soccorrono ancora le osservazioni di Pina De Luca, *op. cit.*, pp. 23 ss. Della De Luca è ancora più decisivo *Il logos sensibile di María Zambrano*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli (Cz), 2004. Si rimanda alle due opere appena citate della De Luca, anche per un pregnante scandaglio del "realismo spagnolo" (Unamuno su tutti), dal cui porto María Zambrano ha levato l'ancora. Della Zambrano corre qui obbligo, perlomeno, richiamare *Unamuno*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

<sup>124</sup> M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 32.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>126</sup> Dobbiamo a G. Vico una rigorosa articolazione di questo discorso, di cui un'eco avvertiamo nelle parole della Zambrano, su cui fra poco ritorneremo. Sul punto, si rinvia ad A. Chiocchi, *Tra infinito e povertà: il pensiero dell'ascolto. Saggio sulla "Scienza Nuova" di G. Vico*, Mercogliano (Av), Associazione culturale Relazioni, 1996, pp. 23-26.

zato i tormenti, le irresolutezze e le "crisi di identità": questo sì. La memoria del linguaggio poetico non è mai morta del tutto: qualche volta si è assopita e altre è stata tradita. Sovente, se non sempre, i linguaggi del potere l'hanno offesa e umiliata, se non reclusa in spazi alienanti e tempi coatti. Il linguaggio della poesia ci pone di fronte alla nostra *illimitata povertà*, non per far risplendere, per contrasto, la sua straordinaria ricchezza: il poeta ci dice Emily, è ignaro della sua parte, al punto di essere per sé un *tesoro* inviolabile al tempo<sup>127</sup>. È vero: il poeta non sa quel che dice. Ma non lo sa, perché non è lui a *dire* la poesia: piuttosto, è *detto* dalla poesia. Dichiara la sua responsabilità non di fronte al suo essere poeta che, di per sé, non può elevarlo al linguaggio straordinario. Non esiste un'equazione tra poeta e linguaggio poetico. Non nel poeta esiste e vive la poesia, ma nel linguaggio poetico che si fa vita e soffre, gioisce e si dispera, inabissa ed eleva. La poesia è il linguaggio straordinario della meraviglia e della scoperta, dell'innamoramento e del dolore, dell'empatia con i sentimenti e il loro esistere dialogante. Non tutti i poeti hanno in dote queste qualità e molti di loro, anzi, le qualificano in negativo. È vero: il poeta è *consacrato* alla parola, ma di essa non è schiavo, anche perché la parola poetica è ben al di là della parola ordinaria. Il poeta come non può essere schiavo della parola ordinaria, così non può essere soggiogato dalla parola poetica. Il linguaggio poetico è la quintessenza della rivolta contro tutte le catene linguistiche. Non vi può essere una po-etica del linguaggio, se la poesia rimane schiava della parola. L'astuzia della filosofia — che si pensa e pone come sovrana della parola — sta anche nella conseguenza indubitabile e inevitabile di rendere, così, il poeta prigioniero della parola, dissolvendo ogni sua responsabilità verso la poesia. In tali condizioni, la po-etica del linguaggio si smaterializza come un'ombra evanescente e arrochisce fino a diventare suono e segno inarticolati. La formidabile leva che ci consegna Emily ci consente di sollevare la poesia contro il dominio del linguaggio filosofico e, contemporaneamente, avversare i clichés delle teoriche e retoriche poetiche. Una poesia schiava della parola è pericolosamente assonante e consonante con la signoria della filosofia, poiché non ha più memoria del suo potere creativo e performativo: si lascia dire, anziché dire in proprio. Il poeta deve essere sempre *irresponsabile* verso se stesso, in quanto poeta; ma sempre *responsabile* verso la poesia, in quanto poesia. Nel farsi e nello scorrere di questa assunzione di responsabilità, si forgia la po-etica del linguaggio come responsabilità nei confronti del mondo e dei viventi: per la loro libertà e felicità. Cercando di dire meglio: la poesia non è responsabile della libertà e della felicità del mondo e dei viventi, ma è all'interno della ricerca di questa libertà e felicità che può e deve piantarsi come uno dei semi ingravidanti del tempo. Rimanendone fuori, muore o, al massimo, si spaccia come arte pura.

Se quanto precede ha un senso veritiero, il filosofo non può sfuggire al tempo e nella fuga costruire il suo essere assolutamente libero; al contrario, nella fuga, rompe la comunione col mondo e con i viventi. È nel tempo, assumendone la responsabilità e cogliendone le infinite aperture, che il filosofo ritorna umano al pari degli altri umani, ricongiungendosi con loro e convivendo con tutte le specie viventi: nel tempo, egli non perde la sua individualità, ma la arricchisce e la moltiplica esponenzialmente, dando luogo a nuove forme socio-umane e a nuovi linguaggi<sup>128</sup>.

<sup>127</sup> Si rileggano, in questa luce più ampia, i versi della *Poesia 448*, di cui si dà indicazione nella nota n. 107.

<sup>128</sup> Come si sarà sicuramente intuito, si diverge qui dal percorso tracciato dalla Zambrano: "E allora [il filosofo] si guarda intorno, diffidente, e comincia a pensare. Pensa, in effetti. E dal pensare si produce il suo essere; il suo nome individuale e unico, il suo essere imperscrutabile. Conquistato dal proprio sforzo, viene alla luce ciò che egli chiama *essere*: il suo essere. Scopre allora il filosofo — nel frattempo lo è divenuto — che è stato meglio così. Se la voce fosse risuonata per sottrarlo alla processione delle creature anonime, dandogli nome e liberandolo dalla comune corrente temporale, che tutti allo stesso modo abbraccia, se questo miracolo fosse davvero avvenuto, come egli in quel tempo aveva sperato, in tal caso l'essere, il suo essere, non sarebbe stato così completamente suo. Sarebbe stato sì individuale, esclusivo, ma pur sempre ricevuto, estraneo, in un certo senso imposto. Adesso, invece, con l'essere che egli inaugura facendone mostra, che è il solo a possedere in quanto è stato il solo ad averlo scoperto, si sente davvero in possesso di sé, si sente, in verità, creatura unica, individuo. Sente che ha un nome e che è finalmente riuscito, separandosi dalla processione anonima, a fermare il sole, ossia ad evadere dalla comune misura temporale. È sfuggito al tempo: ha rotto la catena che lo faceva camminare insieme alle altre creature: uomini, luci e d ombre" (*op. cit.*, p. 106). La Zambrano definisce acutamente questo atteggiamento: "Un esclusivismo ontologico, alquanto irritante", salvo dichiararlo immediatamente "degno di molto rispetto" (*ibidem*). Per la Zambrano, è chiaro che qui l'uomo-filosofo

## 10.2 Po-etica, linguaggio e logos: intorno e oltre il paradosso platonico

Ricordiamo con Emily: il mondo e il tempo sono complessa pluralità e le parole hanno il dono della molteplicità dei significati viventi, del mistero e della scoperta: da qui il loro potere poetico ed espressivo. Solo così parole e linguaggio poetico, nel confermare la loro vita, generano altra vita. Quella vita da cui sono stati creati e a cui ritornano, per rigenerarsi e rigenerarla. Con Emily, dobbiamo imparare a liberarci dalle catene del *logos*; con la Zambrano, a scampare all'aridità delle forme pure, ricercando il cuore oscuro del *logos*<sup>129</sup>. Alcuna certezza di tempo e di spazio sopravvive e disegna le nuove rotte; eppure, tutte le rotte e le traversate del passato, proprio per questo, non sono mai perdute: si rinnovano, immergendosi nel pericolo e sciogliendo le metamorfosi a cui sono obbligate, non potendo scansare le responsabilità a cui sono chiamate e di cui devono prendersi cura. Per molti versi, Nietzsche colpisce nel segno: il pericolo dell'*inesplorato* ci unisce agli audaci, dediti a *cercare* e *tentare*<sup>130</sup>. In Emily reperiamo non la semplice *attrazione* per l'*inesplorato*, ma l'*amore* per il pericolo<sup>131</sup>. L'esplorazione del pericolo, per lei, avviene anche senza amici. Non è vero, però, che sia rimasta sola. La sua vita non è separabile dalla poesia e la sua poesia ha continuato ad esplorare il pericolo, anche dopo la sua morte. La morte non ha stroncato la sua poesia, ma le ha conquistato un numero sterminato di amici: la sua audacia continua ad accompagnarci e guidarci nell'*inesplorato*. Gli amici ci sono anche quando sembra che non vi siano: essi sopravvivono, per affiancarci nel nostro cammino nell'ignoto o per continuarlo dopo di noi. Lo stesso *continuare* è qui una forma dell'*affiancare*. La visione del *più solitario*, regalataci da Zarathustra, in Emily, è viaggio della po-etica del linguaggio che sprigiona in sé e da sé la cura e l'amore per il vivente, al di là dei gradi di recezione e compartecipazione immediati. Se il poeta è detto dalla poesia e questa lo

---

si è fatto Dio, creando da solo se stesso e il mondo (*ibidem*). Guardando più a fondo, l'uomo-filosofo non ha solo inteso scegliere-attribuirsi il proprio nome, ma ha voluto nominare tutte le cose, attribuendo loro i nomi decisi dal suo intelletto raziocinante. È vero, come osserva la Zambrano, che: "Tutti, sperano un giorno di essere chiamati per nome, per il proprio nome che nessuno conosce; né loro stessi, né la madre terrena" (*ibidem*, p. 107). Ma i nomi non sono mai *nomi propri*: mai solo nostri e mai noi ne siamo i proprietari assoluti. I nomi non sono mai esclusività del linguaggio e della natalità; come mai è la libertà assoluta degli umani a deciderli e sceglierli. Nemmeno il Padre evocato dalla Zambrano si spinge a tanto: si arresta, subito dopo aver nominato il primo uomo e la prima donna. Come lascia libero il serpente, Adamo ed Eva nell'Eden, così lascia liberi tutti i padri e le madri nella scelta dei nomi. Che avviene sempre in un contesto sociale, simbolico, mitico, rituale e sentimentale che trascende l'individuo assoluto astratto, ma fa sempre i conti con individui sociali e umani contraddittoriamente irripetibili, ma accomunati e costretti sempre a fare i conti gli uni con gli altri, con il presente e il passato delle loro storie di vita. Purtroppo, gli umani e i viventi sono stati, per lo più, ingabbiati nei loro nomi, perdendo progressivamente e irreparabilmente la loro vita. Diversamente dalla filosofia ricorrente, la poesia — non quella ricorrente — ha cercato di sottrarsi a questa deriva ontologica. È, peraltro, vero che alla Zambrano non sfugge lo scacco a cui l'ontologia narcisistico-proprietaria è destinata: "Da sé non si giunge a nulla. Non solo non è possibile possedersi, ma neppure si può possedere alcunché, per piccola, minuscola che sia la sua esistenza. In ciascuna misera creatura c'è il mistero del suo essere e quello della creazione intera: come possederli allora? In verità, colui il quale riuscirà a penetrare totalmente nell'esistenza della più misera creatura del mondo sarà penetrato in tutto il mondo. Ma questo è impossibile, come è impossibile possedere se stessi" (*ibidem*, p. 111). Più che rispettata, allora, questa ontologia va temuta e messa in questione, per una progressiva e compiuta presa di distanza. Ricominciare, dunque, dalle forme di vita e dalla loro poetica e, nel contempo, sviluppare una sana critica delle filosofie ed ermeneutiche entro cui le stesse forme di vita sono state costrette: ecco, in breve, il punto di riavvio. Di tutto ciò si tenterà di dire qualcosa nell'ultimo punto di questo paragrafo.

<sup>129</sup> Su questo luogo centrale e problematico della grande lezione della Zambrano ritorneremo.

<sup>130</sup> "Ma Zarathustra era amico di tutti coloro che compiono lunghi viaggi e non sanno vivere senza pericolo. E guarda! Alla fine ascoltando gli si scioglie anche la lingua, e il ghiaccio del suo cuore si spezzò: — allora cominciò a parlare così: a voi, audaci nel cercare e nel tentare e a chi mai si imbarcò con accorte vele su terribili mari. — a voi ebbri di enigmi, amanti di ogni luce crepuscolare, la cui anima è attratta da flauti verso ogni voragine dell'io: — e poiché voi non volete seguire con mano codarda un filo; e dove potete *indovinare* odiate *dischiudere*, — a voi soli racconto l'*enigma* che *vidi*, — la visione del più solitario" (F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere 1870-1895*, 2 Voll., II, Roma, Newton Compton, 1993, p. 313).

<sup>131</sup> Si rilegga, in questa prospettiva, la lettera del 1850 ad Abiah Root, di cui alla nota n. 45.

rende inviolabile al tempo, la po-etica del linguaggio è l'architettura in divenire di questa inviolabilità.

Quale il rapporto, allora, tra po-etica del linguaggio e logos? Per la grande María Zambrano, il logos deve *farsi carico* delle viscere, per le quali deve costituire l'*alveo* del senso<sup>132</sup>. Il sapere poetico, conseguenzialmente, deve essere un *sapere dell'anima*<sup>133</sup>. Chiediamoci: si dà un sapere dell'anima? E se sì, in che termini?

Partiamo dal passo dantesco del *Convivio*, su cui ci siamo soffermati agli esordi della riflessione: "Amor che nella mente mi ragiona"<sup>134</sup>. Con Dante, possiamo dire che l'amore ha una ragione; ma non è un sapere. È Platone, come ricorda a più riprese la Zambrano, che fa dell'amore un sapere sublimato filosoficamente<sup>135</sup>. Ed è in virtù di questo sapere che egli, con coerenza, condanna la poesia e la espelle dalla comunità della *polis*. Come si vede, María Zambrano si muove su un terreno minato: contemporaneamente, dentro e fuori il *logos*, a favore e contro l'*ordine* ontologico e simbolico del mondo. Nel suo essere dentro/fuori e pro/contro, si appella ad Antigone, per una giustizia del cuore, del sangue e dei sentimenti che il logos e la *polis* mortificano, se non estinguono. Perciò, per la Zambrano, Antigone non poteva morire e mai morirà<sup>136</sup>. Antigone qui impedisce la chiusura della circolarità del *logos* e della *polis*. Si colloca a questo tornante la profondità e genialità della mossa della Zambrano: ad una polarità, ci restituisce vive le forme apparentemente morte; all'altra, ci mostra l'agonia di quelle ritenute trionfanti, in ossequio al terribile dispiegarsi del loro potere. Antigone si ribella al *logos* della *polis*, ancor prima che la filosofia logicizzi per intero l'universo simbolico e politico e i mondi del cuore e dell'anima. Ma la Zambrano, con tutta la sua genialità e ricchezza interiore, non può emulare Antigone. Mentre Antigone fa uso del suo *stare dentro* per *uscire fuori*, la Zambrano nel *dentro* non riesce e non può trovare le chiavi del *fuori*. È proprio il sapere che frena l'anima che in esso non può trovare dimora accogliente. Nel sapere, l'anima rimane senza patria: è in esilio. In Emily, invece, l'esilio è la *patria*, perché l'ordine imperante non è riconosciuto in alcuna delle sue giunture, soprattutto nelle sue dimensioni etico-sentimentali<sup>137</sup>. Balzando fuori da questi argini, la sua po-etica del linguaggio è sempre in cammino e nella sua rivolta parla ininterrottamente di amore e libertà: libertà dell'amore e amore per la libertà.

Per Platone e il logos, il poeta è un *mentitore* e *corruttore* delle coscienze<sup>138</sup>. Alla critica pla-

<sup>132</sup> M. Zambrano, *Dell'Aurora*, Genova, Marietti, 2000, p. 145.

<sup>133</sup> M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Milano, Cortina, 1996.

<sup>134</sup> Si rinvia alla nota n. 3.

<sup>135</sup> Sul punto, cfr. in particolare P. De Luca, *Introduzione* a M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit.; Id., *Il logos sensibile di María Zambrano*, cit.

<sup>136</sup> M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, cit.

<sup>137</sup> Si veda la *Poesia 1010*, di cui alla nota n. 111.

<sup>138</sup> Cfr., in particolare, *Repubblica*, Libri II, III e X. La condanna platonica ha, comunque, precedenti vicini e remoti che vanno da Socrate ad Eraclito e Senofane. Come è stato da lungo tempo e autorevolmente sostenuto, Platone intende sferzare, interrompere e cancellare il monopolio dell'epica (a partire da quella omerica) sull'organizzazione della vita comunitaria, culturale e politica, grazie al controllo delle leve della formazione ed educazione dei cittadini: cfr., su tutti, W. Jaeger, *Paidea. La formazione dell'uomo greco*, Vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1978; E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1983. Ricordiamo che la prima sferzante critica inoltrata da Platone all'arte poetica è articolata nel dialogo *Ione*, Milano, Bompiani, 2001. Nella preziosa e densa introduzione al dialogo (*Per una rilettura e una corretta interpretazione del dialogo «Ione»*), Giovanni Reale reperisce in esso il primo e organico manifesto del rovesciamento della modalità *poetico-mimetica* di pensare, parlare, comunicare e socializzare. Jaeger si spinge ancora più in là: per lui, Platone non intende semplicemente rovesciare i paradigmi preesistenti; ancora più al fondo, sostiene che l'obiettivo perseguito da Platone sia quello di proporsi come il rinnovatore dell'intero edificio della *paidea* greca (*op. cit.*, pp. 363-395). Sullo *Ione* platonico, pregevoli considerazioni si trovano anche in P. Del Soldà, *Verità della poesia e ispirazione divina nello Ione di Platone*, in "Dialeghesthai. Rivista telematica", anno XI, 20 dicembre 2009; nel saggio, Del Soldà ricontestualizza il rapporto tra Platone e la poesia, oltre le dicotomie con cui il "dialogo" è stato solitamente interpretato. Grande rilievo ha anche H. G. Gadamer, *Platone e i poeti*, in *Studi platonici 1*, Genova, Marietti, 1998. Il grande filosofo tedesco sostiene, in particolare: "Probabilmente non c'è stato nessun altro filosofo che abbia negato così radicalmente all'arte la sua importanza e ne abbia contestato con assoluta certezza, per noi così ovvia, di essere la rivelazione della verità profonda e segreta"; il fatto paradossale, osserva Gadamer, è che l'"attacco alla sostanza portante dell'essenza greca e alla eredità della sua storia" non provenga da un "raziona-

tonica non sfugge che il linguaggio poetico ha *valore normativo*, proprio perché ha sedimentato culture, tradizioni, modi e usi della parola e della scrittura, intorno cui si è andata stratificando la vita e la civiltà degli umani. Il grande Pericle, nel suo elogio della democrazia ateniese, riconosce ed esalta la *legge non scritta codificata dalla poesia*<sup>139</sup>. La normatività della poesia, ancora più profondamente, va letta come *performatività* della ricerca della verità, della giustizia e della bellezza, tanto nel mondo esplorato e conosciuto, quanto nell'inesplorato verso cui ci sprona Zarathustra. Ed è soprattutto il carattere poetico-performativo della poesia che Platone teme: in quanto mera norma, era agevolmente rovesciabile o, almeno, derogabile da altre norme. Il non-normativo poetico che si codifica, incidendo la vita e la storia: ecco il demone che Platone intende ricacciare nel più profondo e oscuro dei silenzi della storia. Tuttavia, come riconoscono María Zambrano e Gadamer, il paradosso tra pensiero razionale e poesia in Platone permane, nonostante il primato dell'ontologia del *logos* al quale egli stesso finisce con l'aggrapparsi<sup>140</sup>. Ad uscire dal paradosso sono Antigone ed Emily. La stessa Zambrano ha la soluzione a portata di mano, ma non ne è consapevole: Antigone non muore, proprio perché — come coglie la Zambrano — è animata dall'amore ed emette "quella luce che solo nel cuore, che solo per mezzo del cuore, si accende. [...] l'amore è l'elemento, per così dire, della trascendenza umana: originariamente fecondo, quindi, se persiste, creatore. Creatore di vita, di luce, di coscienza"<sup>141</sup>. Da vittima sacrificale, proprio perché animata dalla passione umana dell'amore, Antigone si trasforma in sorgente di vita eterna: la Zambrano non afferra la portata dirimpente di questa verità, pur essendo stata lei a scoprirla. Antigone non è più prigioniera del *logos*: ne è uscita fuori; non gli è nemmeno contro: ne ha ravvisato ed esperito la miseria e la crudeltà estreme. Ella scavalca il *logos*: vive in un altrove intimo all'esistenza e al mondo, dal quale racconta e vive *altro*. La Zambrano ben comprende che la contraddizione tra cuore e anima (da una parte) e ragione (dall'altra) non permea di sé semplicemente la filosofia platonica, ma accompagna l'intera storia della cultura occidentale, nel cui solco è, nondimeno, coltivata la speranza per una *nuova legge* — quella di Antigone —: "Si direbbe, infatti, che la radice stessa dell'occidente sia la speranza della Nuova Legge, che non è soltanto l'intimo motore di ogni sacrificio ma si costruisce in passione che presiede alla storia"<sup>142</sup>.

La violenza del *logos* tenta di sradicare questa passione e, con essa, la sua storia generativa. Mentre Antigone coltiva ed esalta la storia della passione, il *logos* organizza le fortificazioni della storia del potere e i suoi dispositivi normativi e coercitivi. La Zambrano, seguendo Antigone, è lì lì per staccarsi dalle normazioni e coercizioni del *logos*, ma si arresta proprio sul punto dell'oltrepassamento definitivo<sup>143</sup>. Per parte sua, Emily è stata sempre — e lo abbiamo visto

---

lista privo di senso artistico", ma da un "uomo la cui stessa opera si alimenta a energie poetiche, evoca incanti poetici, affascinando così i millenni" (*op. cit.*, p. 187). È, questo, il paradosso platonico su cui, come abbiamo visto, si è lungamente interrogata María Zambrano.

<sup>139</sup> Cfr. W. Jaeger, *op. cit.*, p. 368. Per quello che riguarda il rapporto, non certo idilliaco, tra la *polis* e la democrazia, per un primo inquadramento, si rinvia a L. Canfora, *La democrazia di Pericle. I volti del potere*, Roma-Bari, Laterza, 2012; M. A. Levi, *Pericle e la democrazia ateniese*, Milano, Rusconi, 1996; C. Mossé, *Pericle. L'inventore della democrazia*, Roma-Bari, Laterza, 2009; D. Musti, *Demokratia. Origine di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

<sup>140</sup> Sul paradosso, cfr. P. Del Soldà, *Il demone della politica. Rileggendo Platone: dialogo, felicità, giustizia*, Milano, Apogeo Editore, 2007. Una lettura di Platone oltre il "paradosso" è fornita da Adriana Cavarero, *Nonostante Platone*, Roma, Editori Riuniti, 1990 che analizza Platone (e l'intera filosofia occidentale) *nonostante* Platone (appunto).

<sup>141</sup> M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, cit., p. 13.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>143</sup> È necessario qui ricordare che Antigone è per metà figura mitico-tragica e per metà creatura storica vivente. Per la Zambrano, Antigone incarna anche una donna vera: sua sorella Araceli che, a seguito delle sevizie naziste, vive come sepolta viva; mentre María è sua sorella Ismene. A rivelarlo è la stessa Zambrano, in *Delirio y destino*, pubblicato in Spagna solo nel 1989 (cfr. Laura Carchidi, «La tumba de Antígona». *María Zambrano e la figura del conflitto e della grazia*, AISPI, Actas XXII (2004), Centro Virtual Cervantes, p. 70 ). Ci dice ancora la Carchidi: "Rileggendo le ultime pagine di *Delirio y destino* si ripercorrono le tappe cruciali della vita della Zambrano, quando si trovò da sola con la sorella, subito dopo il funerale della madre. Apprendiamo che aveva cominciato a chiamarla Antigone, durante tutto quel tempo in cui il destino le aveva separate, tenendo lontano lei dal luogo della tragedia, mentre sua sorella — Antigone — la affrontava. Cominciò a chiamarla così nella sua angoscia, perché da innocente sopportava la storia e perché, nata per l'amore, la stava divorando la pietà. Zambrano sentiva di aver vissuto e di vivere la storia nella speranza senza am-

— nell'altrove intimo della passione e dell'amore: per lei, la storia è sempre vita dell'estasi che non si arrende al dolore e alle ingiustizie del tempo. Nel compiere questa scelta, non ha avuto bisogno di alcuna riflessione filosofica: con la sua poetica, senza nemmeno saperlo, ha sempre felicemente e agilmente aggirato la filosofia e le sue astrazioni mutilanti. Le questioni della verità, del narrare, del dire, del conoscere e della giustizia non sono riducibili alla *questione del sapere*; nemmeno se si invoca il *sapere dell'anima*, come fa María Zambrano. Attribuire all'anima un sapere non può far valicare la soglia della scelta dilemmatica tra filosofia e poesia. Entrambe queste polarità finiscono col prevedere che la verità sia detenuta/manipolata dall'*esperto*: il poeta o il filosofo; oppure il poeta filosofo e/o il filosofo/poeta). Ma tutte queste figure possono, in potenza e in atto, dire il falso, proprio perché in grado di nascondere e manipolare la verità, a loro piacimento<sup>144</sup>. Il problema, dunque, non è mediare tra filosofia e poesia, cercando di trovare un punto di intersezione generativo. Piuttosto, l'urgenza ha un carattere bidirezionale: 1) agire contro le menzogne filosofiche che asseverano se stesse, smentendo ogni altra argomentazione; 2) svelare gli inganni poetici ed il loro presunto magnetismo divinatorio<sup>145</sup>. Prima di poter pensare ad una mediazione possibile, è necessario demolire l'impostura dei paradigmi della filosofia e le pretese di verità divina avanzate dalla poesia. I poeti e i filosofi veri devono superare i loro specialismi segreganti, discriminanti e misterici, per partecipare, in piena libertà, a quest'opera di distruzione/costruzione. A María Zambrano va riconosciuto l'enorme merito di aver, in campo filosofico e poetico, generosamente proceduto in questa prospettiva, pur senza approssimare la via di uscita dal dilemma. La sua, comunque, resta per noi una grande e ineludibile lezione, anche in nome di Antigone e della sorella Araceli. Nel non morire, Antigone contraddice il mito e la genealogia del tempo<sup>146</sup>. Ma contraddice pure l'ontologia narcisistica dell'essere, proprietaria della vita e della morte. Ed è in questo doppio movimento che sta la grandezza indelebile di María Zambrano.

### 10.3 L'innocenza, lo stare, l'amare e le perversioni delle virtù

Contraddire il mito e il tempo, nella sua sostanza più veemente, significa venire fuori dal mondo, per rientrarvi dalle porte più segrete e frementi, di cui si avverte il cigolio. È come togliere le grate al tempo: uscendone ed entrandovi con azione simultanea, per riascoltarne/ascoltarne finalmente la voce. Saltano tutte le proibizioni della scrittura e della parola e, con esse, i veti (scritti e non scritti) del *logos* si sbriciolano. Le proibizioni e i veti non riguardano soltanto i desideri più nascosti e la felicità agognata, ma soprattutto il dolore che finisce con l'aver paura di sé e si accanisce nel trasformare il mondo in una tomba. Tutto rimane con le emozioni ricacciate in gola, privo di linguaggio e parole. Ma il linguaggio della proibizione e l'etica dell'interdizione non distruggono semplicemente la poesia; inaridiscono e rendono sterile la vita in tutte le sue forme ed espressioni. Rimanendo impigliate in queste reti di sbarramento, la scrittura e la lettura poetiche non possono che ambire a *resuscitare il male*: di ciò Kafka e Dostoevskij costituiscono l'esempio maestoso. Più che scuotere moralmente il mondo non possono. E la grande Ingeborg Bachmann è il riepilogo e, insieme, lo sviluppo conclusivo di questa nobile tradizione.

Diverso è il caso di Clarice Lispector che effettua una sorta di dirottamento: dal male, sposta l'attenzione sull'abiezione<sup>147</sup>. Nel suo ridislocamento, la Lispector penetra i segreti e i vizi

---

bizione; mentre la sorella aveva vissuto anche senza speranza, solo per pietà, quando si trovava nel campo di concentramento" (*op. cit.*, pp. 70-71).

<sup>144</sup> Sul punto, sono decisive e illuminanti le osservazioni di P. Soldà, *Verità della poesia e ispirazione divina ...*, cit. Con acume, Soldà individua le debolezze mistificanti della conoscenza dei poeti e del sapere dei filosofi. Ciò fatto, poi muove alla ricerca di sentieri platonici (già nello *lone*) non irrigiditi nella contrapposizione frontale filosofia/poesia.

<sup>145</sup> Il vero sapere, ci ricorda Soldà, non rientra negli ambiti angusti — complementari e simmetrici — della *technè* e dell'*episteme* e, quindi, gli *esperti* possono esserne i manipolatori, non già i legittimi detentori (*op. ult. cit.*). Dunque, meno che mai, gli esperti possono essere i titolari della definizione della verità.

<sup>146</sup> Cfr. ancora a L. Carchidi, *op. cit.*, p. 72.

<sup>147</sup> Su Clarice Lispector, sul tema e secondo piani di ricognizione non convergenti, si vedano: Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore*, Milano, Spirali, 1981; Paola Bono, *Nascere all'inferno*, in Laura Borghi e Rita Svandrlik (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattro Venti, 1996. Sull'immondo e l'abietto, fondamentale

della morale, dissezionandola. Emblematico è il caso di *Miss Algrave*, vergine dattilografa londinese, reclusa nella sua morale perbenista<sup>148</sup>. Ebbene, Miss Algrave rifuggiva il semplice tocco di un uomo e aborrisce la semplice vista di ogni effusione sentimentale e amorosa. Una sera di luna piena, un abitante di Saturno di nome Ixtlan le fa visita nella sua stanza e la conduce lungo i sentieri dell'amore. Quando va via, le promette che sarebbe tornato l'anno successivo, alla ricorrenza della luna piena. Struggendosi d'amore, nell'attesa di Ixtlan, Miss Algrave non riesce più a fare a meno dei frutti dell'amore appena scoperti. Si licenzia dal lavoro e si prostituisce, portandosi a casa ogni sera un cliente. Ella confida ciecamente che Ixtlan l'avrebbe capita e perdonata. Ora, il comportamento e le scelte di Miss Algrave ci pongono di fronte a un paradosso che è tale solo come enunciato linguistico, non già come forma incarnata di vita. Ci dobbiamo qui chiedere, se l'immoralità più profonda non stia proprio nel moralismo più sfrenato e se non sia proprio il moralismo, in quanto faccia abietta dell'utilitarismo, una delle radici più velenose della prostituzione della vita. Ancora più paradigmatico è il caso di Xavier, Carmen e Beatriz<sup>149</sup>. Xavier convive con Carmen e Beatriz e ogni sera, al ritorno dal lavoro, ha un rapporto sessuale con una delle due o con tutte e due insieme. Le due donne hanno anche una relazione tra di loro e, a volte, davanti agli occhi di Xavier che ne è affascinato. Xavier, però, per soddisfare i suoi appetiti sessuali, di giorno frequenta anche delle prostitute, in particolare una, la sua preferita. Un giorno Carmen e Beatriz scoprono delle tracce di rossetto sulla camicia di Xavier e, sentendosi tradite, elaborano il progetto di ammazzarlo. Così fanno: lo uccidono a pugnalate e, poi, di notte scavano in giardino una fossa, per seppellirlo. Risalgono in casa, ma poi ritornano in giardino e piantano sulla tomba di Xavier una piantina di rose rosse che, ben presto, attecchì e fiorì. Dopo qualche giorno, il segretario di Xavier, insospettito per l'assenza del padrone, va dalle donne e chiede di Xavier: Carmen e Beatriz gli rispondono che era andato a Montevideo per affari. Il segretario fece mostra di credere alle loro parole, ma la settimana successiva, perdurando l'assenza di Xavier, si recò alla polizia che, seppur con ritrosia, decise di procedere ad una perquisizione nella casa di Xavier, di cui non fu trovata traccia. Carmen, all'improvviso, rivela che Xavier è in giardino e Beatriz indica la fossa fiorita dove l'avevano sepolto. Uno dei poliziotti osserva che bisognava procedere all'arresto delle due donne; Carmen chiede che, però, avrebbe preferito che fossero state rinchiuso nella stessa cella. Interviene un secondo poliziotto che contraddice il primo e osserva che la cosa migliore da farsi era quella di passare sotto silenzio il fatto, per evitare scandali e chiacchiere, non senza aver intimato alle due donne di fare le valigie e trasferirsi per sempre a Montevideo. E così fu. In tutta la storia di Xavier, Carmen e Beatriz, tra verità ed etica si delinea una continua e irreparabile frattura, sostenuta dalla pseudo-morale dell'utile che si alimenta di legami fittizi, basati sulla reciprocità dell'ipocrisia e della convenienza. I tre protagonisti attivano ed applicano con rigore questa pseudo-morale che, morto Xavier, viene resuscitata e valorizzata dai custodi dell'ordine e della legge. La pseudo-morale si sfalda, allorché il cadavere di Xavier spezza il circolo dell'inganno nel seno del quale tutti erano complici. Xavier, con il suo tradimento, aveva preteso di allargare all'esterno l'ambito di influenza, senza alcuna negoziazione interna, facendone crollare il pilone di sostegno e le relazioni di potere su cui si reggeva. Ma l'inganno del circolo viene ristabilito dai poliziotti che al fantasma di Xavier sostituiscono l'autorità della legge che non punisce, ma istituzionalizza ed esalta l'impostura e l'abiezione. Ed è proprio l'istituzionalizzazione dell'impostura e dell'abiezione che, nel racconto, manovra morti e vivi: fa a meno di loro, ren-

---

è il contributo di Hélène Cixous, di cui si segnala qui: *Tre passi sulla scala della scrittura* (a cura di Silvana Carotenuto), Roma, Bulzoni, 2002; Hélène Cixous e J. Derrida, *La lingua che verrà*, Roma, Meltemi, 2008. Sulla Cixous, in prima approssimazione, si veda: J. Derrida, *Hélène Cixous, per la vita*, Genova, Marietti, 2012; Paola Bono (a cura di), *Scritture del corpo*, Roma, Luca Sossella Editore, 200; Monica Fiorini, *H. C. Libera viaggiatrice dei margini*, Firenze, Alinea Editrice, 2003.

<sup>148</sup> Clarice Lispector, *Miss Algrave*, in *La passione del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 9-19. Della Lispector si veda anche: *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1989; *La passione secondo G. H.*, Milano, Feltrinelli, 1991; *Un apprendista o il libro dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1992. Interessanti, seppur discordanti, considerazioni su Clarice Lispector sono svolte da: Rosi Braidotti, *Soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002; Adriana Cavarero, *Nonostante Platone*, cit.; Hélène Cixous, *L'approccio di Clarice Lispector*, in "DWF", n. 8, 1988; Luisa Muraro, *Commento alla passione secondo G. H.*, in "DWF", n. 5-6, 1988.

<sup>149</sup> C. Lispector, *Il Corpo*, in *La passione del corpo*, cit., pp. 21-30.

dendo i morti spettri viventi e trasformando i vivi in morti che respirano.

Dice la Lispector, nel "chiarimento" con cui chiude il libro di cui stiamo parlando: "Una persona che ha letto i miei racconti ha detto che non erano letteratura, ma spazzatura. Sono d'accordo. Ma c'è un momento per ogni cosa. C'è anche l'ora dei rifiuti. Questo libro è un po' triste perché ho scoperto, come una bambina ingenua, che questo è un mondo orrendo"<sup>150</sup>. Le affermazioni della Lispector sono meno perentorie di quanto possa apparire; anzi, la perentorietà fa cadere il velo che protegge l'orrore, disvelandolo ancora più compiutamente. La perentorietà vera, in Clarice Lispector, è l'innocenza con cui l'orrore viene affrontato e denudato. Un'innocenza da bambini che non è il rifugio entro cui la scrittrice si trincerava, per non affrontare il mondo, ritraendosi. La scrittura e la parola che rivelano l'abiezione, ispezionandola spietatamente, hanno il carattere dell'ingenuità, a cui ci restituiscono. Al cospetto dell'abietto, si meravigliano, consentendo allo stupore di riscoprire l'ingenuità perduta, in cui è sempre possibile rituffarsi. L'osceno e l'abietto non costituiscono una mera negazione dell'umano; piuttosto, ne materializzano la faccia oscura e terribile che, col moralismo, rimuoviamo, oppure mettiamo a tacere. La violenza silenziosa del moralismo non sempre si sporca le mani di sangue, ma sempre prostituisce la vita, ben più dell'orrore che la popola, perché *distanzia* e *dissolve* la realtà e la verità. Come se il disumano fosse il contrassegno esclusivo delle figure abiette che attraversano e abitano la vita; e non, invece, una proprietà che alligna nelle profondità stesse del cuore, dell'anima e della mente dell'umanità. Il disumano non deresponsabilizza l'umano, visto che ne è la cifra dolorosa e inquietante: da esso non è possibile distanziarsi e nemmeno si può dissolverlo, se veramente vogliamo uscire dal circolo delle finzioni, degli inganni, delle ipocrisie e della ferocia, nel cui vortice il mondo frequentemente finisce prigioniero. Clarice Lispector ci accompagna lungo questo tormentato, ma energico cammino ristoratore.

Il male e l'orrore non sono forme del vivere senza senso; ma il rovescio del senso del vivere, occupato dall'interno e da lì presidiato ed evacuato. Insensatezza, senso e linguaggio dell'orrore non sono separabili da insensatezza, senso e linguaggio della vita; non foss'altro per il fatto che l'orrore stesso ha una genealogia ben piantata nel vivere. Insensatezza e orrore non sono incidenti di percorso, anomalie del movimento della normalità del vivere. Anzi, più il vivere si normalizza e viene normalizzato, più precipitiamo nell'orrore. Il bene, la rettitudine e le virtù sono macchiati dall'orrore e, a loro volta, lo maculano. Dobbiamo sempre tenere ben presente il monito di Zarathustra:

Tutti i segreti del vostro fondo devono venire alla luce; quando giacerete al sole sconvolti e squarciati, anche la vostra menzogna si separerà dalla vostra verità.

Giacché questa è la vostra verità: siete troppo *puliti* per il sudiciume delle parole: vendetta, castigo, mercede, ricompensa.

Voi amate la vostra virtù, come la madre il figlio; ma quando mai si udì che la madre volesse essere pagata per il suo amore?

È la cosa a voi più cara, la vostra virtù. In voi è la smania dell'anello: raggiungere se stesso; per questo si sforza e s'incurva ogni anello.

E come la stella che si spegna è ogni opera della vostra virtù: la sua luce resta in viaggio e continuerà a camminare — quando cesserà d'essere in viaggio?

Così la luce della vostra virtù sia voi stessi e non qualcosa di estraneo, non una pelle, un involucro: questa è la verità del fondo della vostra anima, o virtuosi! —

Ma ci sono certuni per cui la virtù è spasimo sotto un frusta: e voi avete prestato fin troppo orecchio alle loro grida!

E ci sono altri che chiamano virtù il marcire dei loro vizi, e quando il loro odio e la loro gelosia esalano l'ultimo respiro, la loro «giustizia» si sveglia e si strofina gli occhi assonnati.

E ci sono altri trascinati che sono trascinati dai loro demoni. Ma quanto più sprofondano, tanto più acceso si fa il loro occhio e la brama e l'anelito verso il loro dio.

Ah, anche le grida di questi giunsero ai vostri orecchi, voi virtuosi: «Quel che io *non* sono, questo, questo mi è dio e virtù!».

E ci sono altri che somigliano a orologi a carica giornaliera e che sono stati appunto caricati: fanno tic tac e vogliono che si chiami il tic tac — virtù.

<sup>150</sup> Chiarimento, in *La passione del corpo*, cit., p. 94.

In verità, con costoro mi diverto: dove trovo simili orologi, li carico con il mio scherno, e devono anche ronzare!

E altri sono fieri del loro pugno di giustizia e per essa commettono delitti contro tutte le cose così che il mondo affoga nella loro ingiustizia.

Ah, come suona male in bocca a loro la parola «virtù!» e quando dicono «io sono giusto», suona sempre come: «io sono vendicato!».

Con la loro virtù vogliono cavare gli occhi ai loro nemici; e si elevano per abbassare altri.

E poi ci sono certuni che se ne stanno nella loro palude e così parlano dal canneto: «Virtù — è starsene tranquilli nella palude.

Noi non mordiamo nessuno e scansiamo chi vuol mordere; e di tutto abbiamo l'opinione che ci danno».

E poi ci sono certuni che amano i gesti e pensano: la virtù è una specie di gesto.

Le loro ginocchia adorano sempre, e le loro mani sono sempre levate in celebrazioni della virtù, ma il loro cuore non ne sa nulla.

E poi ci sono certuni che credono sia virtù dire: «La virtù è necessaria»; ma essi credono in fondo soltanto che la polizia sia necessaria.

E certuni, che non riescono a vedere nulla di alto negli uomini, chiamano virtù il vedere troppo da vicino quanto è in loro di basso: così chiamano virtù il loro occhio maligno.

E alcuni vogliono essere edificati e raddrizzati e chiamano questo virtù; e altri vogliono essere rovesciati, e chiamano anche questo virtù.

E in tal modo credono quasi tutti fermamente di avere parte; o perlomeno ognuno vuole essere un conoscitore di «bene» e «male».

Ma Zarathustra non venne per dire a tutti questi mentitori e buffoni: «Che ne sapete voi di virtù! Che cosa *potreste* sapere di virtù!».

Venne bensì perché voi, amici, vi stancaste delle vecchie parole che avete appreso dai buffoni e dai mentitori:

Vi stancaste delle parole «mercede», «ricompensa», «castigo», «vendetta nella giustizia». —

Vi stancaste di dire: «Un'azione è buona se è altruistica».

Ah, amici miei! Che il vostro se stesso sia nell'azione come la madre nel figlio: questa sia la *vostra* parola sulla virtù<sup>151</sup>.

Nietzsche delinea una fenomenologia accurata e disincantata delle perversioni delle virtù. Ma il disincanto esibito, in realtà, è un'apologia delle virtù vere, di cui egli celebra l'incanto e la luce. Diventa definitivamente chiaro che le virtù non possono essere *regole* di comportamento; tantomeno *imperativi* categorici, avvolti nelle cerchie delle reciprocità scambiate che, loro malgrado, finiscono con l'elevare i meccanismi disciplinatori delle equivalenze e delle simmetrie a legge imperante anche nella sfera delle relazioni sentimentali ed affettive. Si tratta — forse, non sarebbe nemmeno il caso di ricordarlo — dell'affermazione strisciante della legge del più forte e della subordinazione ai suoi voleri, fin dentro le sfere della soggettività e dell'intersoggettività. Le figure della genuflessione delle virtù alla morale dominante sono varie e Nietzsche ce ne offre un'articolata tipologia. La virtù, ci rammenta Nietzsche, sta nell'azione come la madre nel figlio: il suo *stare* è un *amare*. Il desiderio indirizza l'azione e il mancante e, nello stesso tempo, si posiziona nello *stare del presente* e nello *stare dell'assente*: come la madre nel figlio, appunto. Ed è, così, che l'azione distacca la virtù da un comandamento, a cui non è più obbligata a rispondere<sup>152</sup>. Nel comandamento, desiderio del mancante e mancanza del desiderio si equivalgono e l'azione etica assume i contorni impersonali di un obbligo, anziché essere una scelta libera, responsabile, gratuita e disinteressata: cioè, assolutamente *non strumentale*. Diversamente da quanto ritenuto da Ricoeur, l'azione è eticamente *buona* non *di fronte* o *per* gli Altri; l'azione è buona, prima di tutto, rispetto a se stessa, proprio per il suo

<sup>151</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit. pp. 279-280.

<sup>152</sup> Nella prospettiva qui confutata si muove l'approccio etico di P. Ricoeur: cfr., in particolare, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2005.

non rispondere ad un *precetto*, ma ad un insondabile e insopprimibile *moto dell'anima*<sup>153</sup>.

#### 10.4 Soggetto morale, desiderio del mancante e potere delle parole

Vediamo, ora, di sviluppare in positivo il nostro discorso, proprio partendo dalla critica a Ricoeur. Il *sé come un Altro* impianta una teoria del *soggetto morale* che postula se stesso come se fosse un altro e l'Altro come se fosse se stesso. Il soggetto morale viene qui pensato e postulato fuori e contro la sua sos-tanza egocentrica, per richiamarlo all'esistenza dell'Altro e ad altre domande di vita. Ma è proprio la riduzione a *soggetto morale* a costituire qui l'anello debole della catena semantico-ermeneutica che siamo venuti tratteggiando e che solo apparentemente apre il sé all'Altro: è un'apertura, in realtà, fittizia, comandata da dispositivi logici prescrittivi che trasformano le aperture della volontà nelle chiusure di un'azione scambista sorretta da obbligazioni reciproche.

Il Sé non può limitarsi a porsi davanti all'Altro come un *atto etico* intenzionale; ma deve essere azione che nasce dal *desiderio del mancante*, dall'apertura di un territorio comune nuovo che rigenera e ripopola i vuoti esistenti. Nel campo del desiderio del mancante non viene immessa l'*obbligazione etica*; bensì la scelta e l'azione di amarsi fuori da tutte le obbligazioni, per quello che ognuno e tutti insieme si è, nel farsi dono della propria vita. In questo nuovo orizzonte, le scelte buone cessano di avere una caratterizzazione monologica, incentrata su precetti morali e azioni virtuose che, in diversa maniera, conservano in sé logiche obbliganti. In questo orizzonte, il desiderio del mancante si fa azione virtuosa non obbligante che pratica la virtù suprema non obbligante: l'amore e la fratellanza. Non un *essere* e nemmeno un *dover essere*. Non un *esserci* e nemmeno l'*esserci* universale che ci obbliga. Ma, sempre e in tutti i casi, la scelta che ci libera dal *dovere* di amare e di essere retti e giusti. Amare, essere retti è giusti non può essere ridotto a *un dovere*: nessun dovere può mai farci vedere e riconoscere il volto dell'Altro e nemmeno quello del Sé. Le dialettiche del riconoscersi e del conoscere, in questi universi di senso mutilati, trasformano certezze precettive e percettive in pseudo-realtà, organizzate da macchine desideranti morali, messe in scena da dispositivi etici performativi. In verità, quello di amare e di essere amati *non è un diritto*<sup>154</sup>. Il diritto è l'altra faccia del dovere, dalle cui logiche spossessanti non si allontana molto. Pensare di avere diritti significa situare il proprio Sé, ancora una volta, al centro del mondo, ingaggiando con l'Altro una battaglia per il riconoscimento. Riconoscere e riconoscersi significa sempre validare i propri diritti, disconoscendo quelli degli altri, con i quali, nella più favorevole delle ipotesi, si apre un negoziato che non può fare a meno di essere regolato da relazioni di potere. La concatenazione degli egocentrismi del riconoscimento e del riconoscersi taglia, alla base, le radici dell'amore e della fratellanza non obbliganti. È proprio nel consolidarsi del loro permanere che diritti e doveri si trasformano in una sorta di idra dalle mille teste che si divorano a vicenda, essendo ognuna di essa infeudata sotto teleologie operative confliggenti. La crisi inarrestabile dei diritti, dall'epoca moderna a quella contemporanea, nasce anche da qui. Più precisamente, sorge dall'incapacità dei diritti di andare oltre se stessi, rompendo le catene obbligazionali e i loro circuiti performativi, pervasi da logiche di potere e da pretese di affermazione soggettivo-identitaria, di cui non sono nemmeno pienamente consapevoli. Il linguaggio dei diritti che — volontariamente e involontariamente — si sublima come linguaggio di potere mette a nudo — volente o nolente — la crisi dei linguaggi dell'etica e l'etica dei linguaggi. Rimonta anche da qui l'esigenza di una poetica del linguaggio.

La filosofia post-analitica ha reimpostato per intero la problematica etica e il suo rapporto col linguaggio, soprattutto per opera di Iris Murdoch e Cora Diamond, entrambe continuatrici e innovatrici della prospettiva wittgensteiniana. Due i presupposti di partenza del nuovo approccio: 1) riconoscere la disomogeneità dei materiali dell'etica e, quindi, ammettere la *differenza dei concetti*; 2) la vita morale, oltre che come vita concettuale, va assunta come vita reale del-

<sup>153</sup> L'assunto che si sta criticando è sviluppato da Ricoeur in *Sé come un altro*, cit.; particolarmente, pp. 264-266.

<sup>154</sup> Emblematicamente, uno dei primi e più significativi testi del nuovo femminismo italiano recava il titolo: *Non credere di avere diritti. La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne* (a cura della Libreria delle donne di Milano), Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, 2005.

le persone<sup>155</sup>. Il riconoscimento/ammissione ha agito come un grimaldello che ha continuato, ma ancora di più scardinato, una consolidata e nobile tradizione teorica, affermatasi nella prima metà del Novecento. Cerchiamo qui, ai fini e secondo le urgenze dell'indagine che stiamo conducendo, di riannodare stringatamente i molti e sparsi fili della problematica in questione.

Una fondamentale conclusione da trarre e da cui ripartire è la seguente: " ... l'etica è anche il campo di espressione dei sentimenti e dell'esperienza e ... che in etica il punto di vista personale, come lo ha chiamato Bernard Williams tra gli altri, è qualcosa di irrinunciabile"<sup>156</sup>. Se così stanno le cose, salta in aria il carattere invariante e prescrittivo dell'etica e, con esso, l'essere obbligati al *dovere*: deflagra, cioè, l'etica kantiana e post-kantiana che ha sue consistenti propaggini fino a tutto e oltre J. Habermas<sup>157</sup>. Nell'approccio, così ricostruito nell'essenziale, reperiamo con chiarezza il riconoscimento che il concetto morale può essere definito/ridefinito dalla vita delle persone in carne ed ossa; col che la morale cessa di essere un apparato di norme obbliganti e astraenti. Il linguaggio appresta delle *scene* che non sono soltanto *linguistiche*, sono, invece, *azioni di trasferimento di vita* agli enunciati e ai significati. Questi ultimi cessano di essere ripetitivi e automatici, poiché in essi ora si esprime e rinnova la vita umana, in tutte le sue variabili micro-locali, locali e globali; e questo vale dalla scena più elementare a quella più complessa e articolata<sup>158</sup>. La concatenazione delle azioni incarna i trasferimenti di vita dentro il linguaggio, facendo in modo che essi mettano in movimento la scena, così come si esprime, contraddice, integra e problematizza. Il linguaggio qui anela alla sua *poetica* e trapassa da parte a parte l'etica che lo ha da sempre chiuso nel bunker di categorie e regole inanimate. Ma v'è ancora dell'altro: il linguaggio riscopre la sua arte *poietica* e si ricorda di essere architetto, fautore, affabulatore, custode e servitore del tempo e della vita. Si inventa nella vita che lo ha inventato e che, a sua volta, reinventa. Il *potere delle parole*, di cui parlava Emily, nasce da qui ed è, giova ricordarlo, *potere della fedeltà*: fedeltà all'invenzione e alla metamorfosi con cui la vita rende giustizia alle verità che essa stessa genera e rigenera. In Emily, il potere delle parole non celebra il potere dei concetti universali; con la sua luce, piuttosto, ne smaschera l'arroganza virale e l'insensibilità seriale<sup>159</sup>. I concetti non si assumono — e non possono assumersi — i carichi della responsabilità, lievi o gravi che siano. Diversamente, Emily non sa vivere/poetare senza immergersi nell'infinità dei misteri e dei pericoli a cui la vita la chiama e di fronte ad essi dichiara, senza remissione, una responsabilità che non farà mai venire meno. Ed è, per questo, che poetica ed etica, in lei, si trasfondono e abbracciano nella *po-etica del linguaggio*. Nella po-etica del linguaggio, il potere delle parole denuda l'impostura e l'ingiustizia: è *desiderio* che canta la giustizia per il tempo e l'umano e per la quale non può essere coniata alcuna moneta di scambio. Ancora: la po-etica del linguaggio è una poetica del mancante e il mancante è l'amore. Non è affatto strano, perciò, che l'occupazione di Emily sia amare.

---

<sup>155</sup> P. Donatelli, *L'etica, l'immaginazione e il concetto di natura umana*, in "Rivista di filosofia", n. 2, 2008, pp. 229-230. Sul tema, Donatelli ha fornito un quasi ventennale e ineludibile contributo: *Wittgenstein e l'etica*, Roma-Bari, Laterza, 1998; *La filosofia morale*, Roma-Bari, Laterza, 2001; *Concetti, sentimenti e immaginazione. Un'introduzione al pensiero morale di Cora Diamond*, in Cora Diamond, *L'immaginazione e la vita morale*, Roma, Carocci, 2006; *Etica e analisi concettuale*, in "Etica & Politica – Ethics & Politics", n. 1, 2006; *L'etica e la riflessione. Una risposta a Marrone e Magni*, in "Etica & Politica – Ethics & Politics", n. 2, 2006; *Il senso della virtù* (a cura di P. Donatelli e E. Spinelli), Roma, Carocci, 2009; *Rileggere Wittgenstein*, Roma, Carocci, 2010; *La vita umana in prima persona*, Roma-Bari, Laterza, 2012; *L'etica e la concezione espressivista della mente* in "Rivista di filosofia", n. 2, 2013; *Murdoch e la permanenza della realtà*, in "Etica & Politica – Ethics & Politics", n. 1, 2014; *Vulnerabilità e forme di vita*, in "Etica & Politica – Ethics & Politics", n. 3, 2016.

<sup>156</sup> P. Donatelli, *Etica e analisi concettuale*, cit., p. 1.

<sup>157</sup> Ci soccorre ancora Donatelli, con il richiamo alle opere citate nella nota n. 155.

<sup>158</sup> In questa direzione già Donatelli: *Etica e analisi concettuale*, cit.; *L'etica, l'immaginazione e il concetto di natura umana*, cit. La prospettiva verso cui stiamo inclinando l'analisi, però, differisce da quella impressa da Donatelli.

<sup>159</sup> Riportiamo un passaggio di una lettera ad un suo carissimo amico d'adolescenza, Joseph Lyman: "Ricordi Joseph quando io ero una ragazza dal cervello poco fine e tu un lettore fin troppo erudito, l'idea che avevamo delle parole: erano cosucce da poco, senza energia. Ora non conosco nulla al mondo che abbia tanto potere. Ne esistono alcune di fronte alle quali mi inchino, stanno lì come un principe tra i Lord. A volte ne scrivo una, e la guardo, ne fisso la forma, i contorni fino a quando comincia a splendere e non c'è zaffiro al mondo che ne possa eguagliare la luce" (cit. da Barbara Lanati, in *Introduzione* a E. Dickinson, *Sillabe di seta*, cit., p. IX).

Sulla scorta dei giochi linguistici di Wittgenstein, possiamo renderci consapevoli che tutte le parole che diciamo sono sempre *parole vissute*: le possibilità che esse trasportano nel linguaggio e immettono nella vita sono possibilità di *forme di vita vissute*<sup>160</sup>. Le parole raccolgono in sé forme di vita e sono esse stesse forme di vita che non si lasciano astrattizzare; anzi, *rischiarano* i concetti, restituendoli alla vita. La verità stessa è vita: come dice Cora Diamond, è un concetto vivo che struttura la realtà ed è questo il posto che le viene assegnato nel mondo<sup>161</sup>. La verità è luce nel mondo, non tanto e non solo illuminazione della menzogna e dell'ingiustizia. Luce che scava e si innalza; che non si arresta e non si fa intimorire; che non smette di dare importanza a ciò che è vivo per noi e il per mondo. In questo senso, possiamo dire: la verità è fedeltà al mondo e il mondo è fedeltà alla verità. La logica degli interessi viene sospesa: l'interesse per il mondo, per i destini individuali e per la verità è ora l'orizzonte della vita. Il riconoscimento, il rispetto e la stima di sé e degli altri non è autorispecchiamento morale, un acquietarsi della coscienza concettuale nei protocolli delle regole di condotta morale. Essi non sono la mera declinazione degli enunciati linguistici in enunciati morali. Gli enunciati prigionieri del protocollo — che siano linguistici o morali — discredita la vita e la verità e, non paghi ancora, le scarnificano fino a ridurle in assemblaggi di automatismi disumanizzanti che rispondono solo a se stessi. In tanto vi riescono, in quanto subdolamente aggrediscono e ammutoliscono la coscienza concettuale morale, nella coralità e pluralità delle sue espressioni viventi. L'orrore può essere, così, agevolmente generato e, addirittura, si autogiustifica ed è giustificato. I protocolli esistono per questo: occultare — dal micro al macro — l'orrore vivente e — dal micro al macro — falsificare/delegittimare la vita e la verità, finendo con il cancellarle progressivamente. Se pensiamo alla storia dell'umanità soltanto nel Novecento e nel nostro inquietante presente/futuro, ci rendiamo già conto di quanto avanti si sia spinta l'umanità in questa direzione. Le megastutture/megamacchine linguistiche e comunicative allo scopo istituite fanno impallidire le distopie di cui abbiamo ereditato le narrazioni.

### 10.5 Estrovisione, bontà e permanere dell'amore

La coscienza concettuale morale, più ancora della storia dei concetti in generale, ha sempre avuto un'intrinseca *evanescenza*, per far uso di una plastica espressione di Iris Murdoch<sup>162</sup>. Non solo labile come concezione, ma anche poco propensa a mettersi e a farsi mettere in discussione, perché troppo incline a generare asserti ed enunciati distorti, distraenti e frenanti, indiscriminatamente ripiegati su se stessi. Il sospetto avanzato dal Wittgenstein delle *Ricerche* nei confronti dei concetti e dello loro (auto)coscienza era più che legittimamente fondato<sup>163</sup>. Ora, questa evanescenza che distorce, impoverisce e falsifica è chiaramente nemica di quel potere delle parole che abbiamo indagato con Emily Dickinson; ma anche "nemica delle parole" nella stessa prospettiva post-analitica elaborata dalla grande Iris Murdoch<sup>164</sup>. Sulla ge-

<sup>160</sup> È, questa, una prospettiva che trova spazio soprattutto nella riflessione di Cora Diamond e S. Cavell: cfr. P. Donatelli, *Etica e analisi concettuale*, cit., pp. 8-10. Di Cavell si segnala *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, il tragico, l'ordinario*, Roma, Carocci, 2001; di Cora Diamond qui rilevano: *E se x non è il numero delle pecore? Wittgenstein e gli esperimenti mentali in etica*, in "Iride", n. 1- 2003; *L'immaginazione e la vita morale*, cit.; *Rileggere Wittgenstein* (con J. Conant), Roma, Carocci, 2010.

<sup>161</sup> Cfr. P. Donatelli, *Etica e analisi concettuale*, cit., p. 15.

<sup>162</sup> Cfr. Iris Murdoch, *Etica e metafisica*, in *Esistenzialisti e mistici. Scritti di filosofia e letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 75.

<sup>163</sup> Riportiamo esemplificativamente la proposizione 107 delle *Ricerche*: "Quanto più rigorosamente consideriamo il linguaggio effettivo, tanto più forte diventa il conflitto tra esso e le nostre esigenze. (La purezza cristallina della logica non mi si era affatto *data come un risultato*; era un'esigenza). Il conflitto diventa intollerabile; l'esigenza minaccia a questo punto di trasformarsi in qualcosa di vacuo. — Siamo finiti su una lastra di ghiaccio dove manca l'attrito e perciò le condizioni sono in certo senso ideali, ma appunto per questo non possiamo muoverci. Vogliamo camminare; dunque abbiamo bisogno dell'*attrito*. Torniamo sul terreno scabro!" (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 65). Iris Murdoch sviluppa questo assunto wittgensteniano in *Visione e scelta in ambito morale*, in *Esistenzialisti e mistici*, cit.

<sup>164</sup> Cfr. Iris Murdoch, *il sublime e il bello rivisitati*, in *Esistenzialisti e mistici*, cit., p. 273. Su Iris Murdoch, oltre ai già citati saggi di P. Donatelli, va segnalata una serie di contributi italiani che, negli ultimi anni, hanno approfondito e ampliato, seppure in un ambito ancora ristretto, l'attenzione sul suo pensiero: Carla Bagnoli, *Iris Murdoch: il realismo come*

nerale sottovalutazione del pensiero filosofico della studiosa ha scritto pagine acute P. Donatelli, a cui abbiamo già rimandato. Vogliamo, però, riportare ora alcune osservazioni di Maria Silvia Vaccarezza che, a nostro parere, contribuiscono a gettare una luce ancora più chiara sullo “spaccato” della sottovalutazione che ha circondato il contributo della Murdoch: “... una situazione, cioè, di sottovalutazione nonché di lungo oblio, dal quale solo recentemente si è iniziati ad uscire ... ciò che qui ci preme fare è mostrare un altro dato, altrettanto impressionante ma meno evidente rispetto alla sottovalutazione stessa: ovvero l’influsso straordinario che questa filosofa così poco riconosciuta ha esercitato su alcuni dei più influenti filosofi morali della nostra epoca, ispirandone alcune delle intuizioni più radicali e decisive, nonché alcune di quelle che più hanno contribuito a compiere svolte concettuali epocali”<sup>165</sup>. Ciononostante, ancora oggi, Iris Murdoch è una filosofa *oscurata*, non ancora *adeguatamente* presa sul serio<sup>166</sup>. Oscurato soprattutto è il suo metodo originale, consistente in una rielaborazione stupefacente del dettato platonico, della lezione wittgensteniana e dell’*esistenzialismo* di Sartre, passando per la rivisitazione appassionata della complessa *filosofia dell’attenzione* di Simone Weil: tanto per fornire solo alcuni dei segnavia dei suoi itinerari di riflessione. Questa poliedricità di interessi e studi è alla base della sua delineazione del *realismo morale del bene* che, per più di un verso, ha “sovertito” il dibattito filosofico e morale del suo tempo e di quello a venire<sup>167</sup>. Da un punto di vista strettamente epistemologico, va aggiunto che la Murdoch è stata una delle figure precorritrici della critica delle teoriche post-moderne imperniate sullo slittamento dal paradigma della *coscienza* a quello del *linguaggio*<sup>168</sup>, con una perdita secca sia delle pratiche di verità già presenti nella *parresia* greca, sia delle *controculture etiche* che lo stesso Wittgenstein aveva potentemente ispirato. Come confutate in anticipo sono le filosofie postmoderniste, così non è assolutizzata la *svolta linguistica* inaugurata da Wittgenstein. La Murdoch non si limita a cercare nuovi equilibri, squilibrando gli assetti e gli asserti delle costituzioni normative e linguistiche delle etiche della tradizione, della modernità e della (sua) contemporaneità; ancora di più, la sua decostruzione ricostruente pone le basi per un approccio originale al linguaggio, al bene e all’etica che procede criticamente, senza scomuniche o censure<sup>169</sup>. La coscienza concettuale (morale) non preesiste al mondo (morale) interiore, sentimentale e pulsionale degli individui e delle collettività, ma si intreccia con esso: come il linguaggio non si appresta alla tessitura sovraordinatoria della coscienza morale, così le virtù e i beni non possono sovraimprimere dall’alto le opzioni etiche. Stanno qui i centri gravitazionali del *realismo morale* e della *sovranità del bene* predicati dalla Murdoch.

---

*conquista individuale*, in G. Bongiovanni (a cura di), *Oggettività e morale. La riflessione etica del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; R. Fanciullacci, *La sovranità dell’Idea del Bene: Iris Murdoch con Platone*, in “Etica & Politica – Ethics & Politics”, n. 1, 2011; Esther Monteleone, *Il bene, l’individuo, la virtù. La filosofia morale di Iris Murdoch*, Roma, Armando, 2012; R. Fanciullacci e Maria Silvia Vaccarezza (a cura di), *Iris Murdoch: la realtà della vita morale*, fascicolo monografico di “Etica & Politica – Ethics & Politics”, n. 1, giugno, 2014; Maria Silvia Vaccarezza, *The fabric of being. Bene, realtà e immaginazione in Iris Murdoch e nell’etica contemporanea*, Pisa, Edizioni ETS, 2016. Rileva anche Luisa Muraro, *Introduzione a Esistenzialisti e mistici*, cit., volume di cui è stata anche curatrice.

<sup>165</sup> Maria Silvia Vaccarezza, *The fabric of being*, cit., p. 15.

<sup>166</sup> “Per essere onesti, bisogna ammettere che Murdoch non è (ancora) una filosofa particolarmente presa sul serio da molti” (*Ibidem*, nota n. 3, p. 12).

<sup>167</sup> Si rinvia ai saggi sulla Murdoch citati nella nota n. 164 che, pur non essendo legati da concordanze interpretative assolute, contribuiscono a chiarire assunti di partenza e idee-forza murdochiani.

<sup>168</sup> Maria Silvia Vaccarezza, *op. ult. cit.*, 14.

<sup>169</sup> Intorno al rapporto critico dalla Murdoch intrattenuto con la “svolta linguistica” e, dunque, con uno dei suoi riferimenti teorici più importanti (Wittgenstein) ha acutamente osservato la Vaccarezza: “... la coscienza, e non il linguaggio, è il modo fondamentale dell’essere morale. Ciò non significa che [la Murdoch] ignori la svolta linguistica, ma che l’individuo resta per lei un parlante e un utilizzatore del linguaggio autonomo e individuale, oltre che essere dotato di profondità ed esperienze interiori non riducibili a un sistema di significati pubblici o collettivi” (*op. cit.*, 14). Seguono altre e ancora più decisive considerazioni: “... Murdoch ribadisce che la soggettività umana ha dimensioni valutative, e che, dunque, il discorso sul sé implica il discorso sul valore o sul bene. Per dirla con Charles Taylor, che di questi spunti murdochiani sarà debitore, la modernità ci ha fatto dimenticare che la nostra identità è inseparabile da una concezione della nostra attività di valutatori e dei diversi beni coi quali ci impegniamo, e che l’identità umana è costituita da un quadro di questioni relative al valore che costituiscono un mondo morale” (*ibidem*).

Indugiamo ancora sull'acuta ricostruzione critica della Vaccarezza:

Ma l'aspetto certamente più decisivo della proposta di Murdoch è lo spostamento del fulcro della moralità dalla *scelta* alla *visione*, ovvero all'apparato concettuale di cui una persona dispone, che restringe o allarga la gamma di opzioni morali che le sono disponibili. Legato a questo è il tema dei concetti morali, intesi come qualcosa che va continuamente sottoposto a revisione, evoluzione e approfondimento in vista di un ideale mai pienamente raggiunto (l'idea di perfezione) e non tanto come un cambiare opinioni. Al contempo, Murdoch riserva un'attenzione particolare alle virtù, ma, più che avanzare una sua teoria, afferma la virtù come qualcosa che non può essere estromesso dalla filosofia morale. Una filosofia morale centrata sulla visione e sulle virtù porta con sé importanti corollari: tra questi, il rifiuto della rigida (e dogmatica) divisione tra *fatti* e *valori*, il rilievo dato al vocabolario morale secondario o specializzato concepito come prioritario rispetto a termini più vuoti e generali, e il ripristino di una forma di realismo morale legato all'antiscientismo, per cui il mondo non contiene solo ciò che dice la scienza. Infine, la grande importanza assegnata alla percezione morale e all'idea della *metafora visiva*, per cui le caratteristiche morali di persone e situazioni si *vedono*. Ciò ovviamente è legato al realismo: si può vedere perché c'è qualcosa da vedere, i fatti morali per la precisione<sup>170</sup>.

Possiamo concordare con la Vaccarezza su un'altra questione cruciale: la sovranità del bene, in Iris Murdoch, declina la priorità delle *verità* del *non ancora detto*: delle verità, cioè, che restano da ricercare ancora e sempre<sup>171</sup>. Nessuna ricerca potrà mai percorrere l'intero cammino della verità, tanto esso è sconfinato e ricco di significati inediti. Ricordiamolo: già per Emily, vasta è la saggezza e molteplice la verità<sup>172</sup>. Il problema filosofico per eccellenza non è tanto che la filosofia *non sa*, quanto *non vuole* cercare/dire la verità, perché si è ridotta ad esperienza astratta e fittizia che nega e rimuove soprattutto le esperienze aventi un carattere controverso, estraneante, allucinatorio, desiderante, passionale e sentimentale (nei singoli quanto nei collettivi), capaci di modificare la vita e le stesse concatenazioni dei concetti/fatti morali. L'esperienza della bellezza e della verità è una di queste e, perciò, l'estetica, l'etica e la poesia intessono — nella realtà — tele di interazioni comunicative e trasformative della massima importanza<sup>173</sup>. Emerge qui il legame critico che la Murdoch mantiene con la metafisica e con Pla-

---

<sup>170</sup> *Ibidem* (i corsivi sono tutti nostri). Per inciso, è un approccio realistico-visivo di questo genere che ci ha permesso, nel paragrafo precedente, di *vedere* e *valutare* realisticamente le opzioni e i fatti morali di Miss Algrave, Ixtlan, Xavier, Carmen, Beatriz e i poliziotti.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 15. Una precisazione: stiamo forzando la lettera, ma, forse, non il senso delle osservazioni della Vaccarezza.

<sup>172</sup> *Poesia 568*, in *Poesie* (a cura di M. Guidacci), cit., di cui alla nota n. 67.

<sup>173</sup> La circostanza è estremamente chiara alla Murdoch: "... la più ovvia occasione di uscire da sé normalmente si chiama *bellezza*. I filosofi contemporanei preferiscono parlare di *ragioni* invece che di *esperienze*. Tuttavia, mi sembra che la relazione tra esperienza e bellezza sia una cosa della massima importanza, che non dovrebbe essere trascurata a favore dell'analisi dei vocabolari critici" (Iris Murdoch, *La sovranità del Bene sugli altri concetti*, in *Esistenzialisti e mistici*, cit., p. 365; corsivi nostri). Dobbiamo con, la Murdoch, risalire alla *trama dell'essere*, demistificandone le concrezioni ontologiche, per abbandonarle al loro destino essenzialista. Insomma, ciò che urge è uscire dal paradigma platonico della conoscenza, senza, per questo, confinare Platone nel dimenticatoio. L'importanza che la Murdoch ha sempre assegnato alla letteratura spiega il legame che la unisce a Carol Diamond e Martha Nussbaum: cfr. P. Donatelli, *Etica e analisi concettuale*, cit., pp. 13 ss.; M. T. Vaccarezza, *The fabric of being*, cit., pp. 95-103, 120-123. Non dobbiamo neanche dimenticare che la Murdoch è stata anche una grande e prolifica scrittrice. Si ricordano qui le sue opere letterarie in edizione italiana: *I belli e i buoni*, Feltrinelli, 1968; *La sua parte di colpa*, Milano, Feltrinelli, 1969; *Il sogno di Bruno*, Milano, Feltrinelli, 1971; *Il tempo degli angeli*, Milano, Feltrinelli, 1972; *Una rosa non ufficiale*, Milano, Feltrinelli, 1974; *Un uomo accidentale*, Rizzoli, 1977; *L'apprendista*, Milano, Feltrinelli, 1986; *Il libro e la fratellanza*, Milano, Feltrinelli, 1990; *Il mare, il mare*, Milano, Rizzoli, 2003; *La campana*, Milano, Rizzoli, 2004; *Sotto la rete*, Milano, Rizzoli, 2005; *Una cosa speciale*, Milano, Nottetempo, 2006; *L'incantatore*, Milano, Il Saggiatore, 2014; *Una testa tagliata*, Milano, Il Saggiatore, 2015. Infine, rimane da sottolineare che, in un certo senso, porta a compimento la sua riflessione sull'arte letteraria nelle sue *Gifford Lectures (Metaphysics as a Guide to Morals)*, London, Penguin Book, 1992, London, Vintage, 2003, 2012), in cui, pur occupandosi di svariati temi e autori, prevalentemente dialoga con Platone. Le *Lectu-*

tone che viene meglio esplicitato in *L'idea di perfezione*<sup>174</sup>, nella quale ella delinea il *background metafisico* della morale. La Murdoch intende dire, con "metafisico", che il bene e la virtù non sono dati ontologicamente o presupposti concettualmente; bensì stanno nella tensione indissolubile di concetto, anima e corpo verso il *fuori*<sup>175</sup>. Dunque, non sono concepibili come entità assolute che si danno a prescindere dall'esperienza; si collocano, piuttosto, nel fuori dell'esperienza individuale della vita. E, quindi, solo all'esterno dell'essere concettuale e personale si può realizzare e verificare l'esperienza della bontà e, più in generale, della morale; e, quindi, per lei, dell'amore. Il rapporto con la morale e con il mondo, insomma, non è elaborato e messo in trama da soggetti individuali/collettivi concepiti come pura volontà creatrice e creativa. Si chiarisce meglio, così, come l'attenzione per le emozioni richiamata dalla Murdoch sia l'intreccio costante di *realismo* ed *empatia*. È richiesta — senza alcuna possibilità di elusione — una capacità di percepire la *realtà*, per onorare e realizzare la *bontà* che nasce dall'*amore* e a lui riconduce. Per la Murdoch, si tratta "della capacità di percepire ciò che è vero, e nello stesso tempo, di mettere a tacere l'io. ... l'attenzione è diretta, contrariamente a ciò che avviene di solito, verso l'esterno, lontano dal sé ... e ciò che rende capace di dirigere l'attenzione in questo modo è l'amore"<sup>176</sup>.

L'empatia, nella Murdoch, non attiene tanto il *sentire* l'Altro, attraverso pure proiezioni affettivo-sentimentali; non significa neanche il *pensare* e il *porsi* al suo posto, immaginando di potersi calare nei suoi panni. Indica, piuttosto, uno spostamento d'asse verso un'*estroversione visiva e percettiva*: verso uno sguardo che vive nel/del vivere del mondo, entro cui anche l'Altro è collocato, quando non sbattuto con viva forza. Possiamo chiamare questa estroversione dello sguardo una *estrovisione* che ci consente di vedere nel *fuori* non solo fatti puri o bruti e nemmeno solo puri valori; ma la scena in cui i fatti e le scelte di valore si compongono e danno origine a opzioni etiche stratificate e diversificate. Si plasma, così, l'intreccio delle nostre estrovisioni nel loro farsi ed uscire dall'ombra. Detto in linguaggio ordinario, ciò significa vedere col cuore, portandolo fuori di sé: meglio, portandolo verso il cuore dell'Altro. Ecco perché i presupposti e gli approdi del realismo morale di Iris Murdoch stanno nell'amore, come ella dichiara apertamente e ripetutamente. Se ancora vogliamo chiamarla così, l'empatia qui vede, percepisce e racconta il mondo e l'Altro, perché il soggetto che vede e percepisce non è più prigioniero nell'esclusività del suo proprio mondo: cioè, non è più avvolto dalla sua ombra. L'estrovisione ci fa uscire dall'ombra del mondo e dalla nostra ombra. Non per questo tutto diventa improvvisamente chiaro; ma comincia ad illuminarsi ed offrirsi allo sguardo. Sta a noi, ora, saper vedere oltre il nostro essere limitato. Non resta che aprirci: cioè, amare, come dicono Emily e Iris. La morale, con Iris Murdoch, esce dal suo guscio e scopre la po-etica che è in se stessa e nel linguaggio: non dà più niente per scontato e tutto vuole scoprire, perché tutto ha da imparare, immaginare, vedere e percepire. Fatti, emozioni, sentimenti, concetti e scelte non sono più separabili e nessuna dogmatica o analitica può produrre effetti dissociativi. La vita morale non è una sequenza di concetti che sovrainpongono alla realtà la certezza del giusto e del bene e nemmeno realizzano sulla terra valori assoluti: cioè, la perfezione. Il linguaggio come non è un feticcio, così non è onnipotente. Discendono da qui un'idea e una pratica di libertà che non si sublimano nell'empireo dell'assoluto e nemmeno proclamano o professano un obbligo imperativo; si pongono come scelta e decisione che vanno instancabilmente rinnovate, fuori dalle cerchie della replicazione e dalle grate della vita personale.

La morale e l'etica cessano di essere una professione di fede e il linguaggio si appassiona alla vita. E proprio Iris Murdoch ha saputo aprire questa nuova e ancora impensata prospettiva. Ha potuto percorrere questo accidentato cammino, fatto di insidie e trappole di ogni genere, perché è riuscita a vedere, vivere, leggere e interiorizzare Wittgenstein, per preservarsi da Pla-

---

res della Murdoch si erano tenute ad Edimburgo, 1981-1982.

<sup>174</sup> Iris Murdoch, *L'idea di perfezione*, in *Esistenzialisti e mistici*, cit., pp. 333-336.

<sup>175</sup> Questo ripensamento, come è noto, ha il suo precursore in Wittgenstein ("maestro" della Murdoch), per il quale la metafisica costituisce un modo di *vedere* il mondo nella sua *concretezza*. Su questa specie di spartiacque wittgensteiniano, aveva insistito già F. Waismann, *Analisi linguistica e filosofia. Una nuova prospettiva*, Roma, Ubaldini, 1970. Con Cora Diamond, Iris Murdoch è colei che più e meglio ha sviluppato e articolato questo approccio, in maniera originale. Sul legame Wittgenstein/Diamond/Murdoch, si rinvia alle opere di P. Donatelli citate alla nota n. 155.

<sup>176</sup> Iris Murdoch, *Su «Dio» e il «Bene»*, in *Esistenzialisti e mistici*, cit., p. 351.

tone; reciprocamente, ha visto, vissuto e interiorizzato Platone, per preservarsi da Wittgenstein. Non sempre la critica filosofica ha recepito la complessità rivoluzionaria della sua scelta e dove erano prefigurati e proposti approcci che rompevano ogni tradizione consolidata, per riportare la filosofia, la morale e la metafisica sulla terra lacerata delle passioni, dei sentimenti e delle scelte, sono state *viste* solo contraddizioni, giri a vuoto e aporie. Eppure, queste critiche sono una dimostrazione indiretta e involontaria dei paradigmi dell'*estrovisione* che proprio dalla Murdoch possiamo mutuare. Nel darle torto, le hanno dato ragione: la loro è stata una *visione* non empatica, per il fatto che il loro flusso simpatetico era confinato nel circolo ristretto delle appartenenze. Questa forma di *empatia al contrario* è una delle espressioni che meglio danno conto dell'autoreferenzialità del giudizio morale e della critica filosofica. E, dunque, sono proprio queste critiche a rendere ancora più preziosa e inaggirabile la lezione di Iris Murdoch.

#### 10.6 Per uscire dai paradossi: avventarsi contro il linguaggio

L'estrovisione poggia su un'evidenza elementare, di cui ci ha reso edotti Wittgenstein, laddove ha riformulato in maniera rivoluzionaria il rapporto tra linguaggio e immagine. Prima di continuare, però, osserviamo che le linee di critica che ci accingiamo ad abbozzare non conoscono affatto le innovazioni geniali che Wittgenstein ha apportato al linguaggio, all'etica e alla filosofia del linguaggio. Cercheremo soltanto di istituire/istruire delle convergenze nelle divergenze e delle divergenze nelle convergenze, traendo spunto proprio dalle sue analisi e dal suo "metodo". Detto questo, possiamo ritornare a Wittgenstein e precisamente al punto cruciale in cui osserva:

In primo luogo il nostro linguaggio descrive un'immagine. Che cosa si debba fare di questa immagine, in qual modo la si debba impiegare, rimane oscuro. Ma è chiaro che, se vogliamo comprendere il senso di quello che diciamo, dobbiamo esplorare l'immagine. Ma l'immagine sembra risparmiarci questa fatica, allude già a un impiego determinato. Così si beffa di noi<sup>177</sup>.

La descrizione dell'immagine e dell'immaginario è lo specifico che l'estrovisione cattura: è il linguaggio/immagine che attrae la nostra attenzione e i nostri desideri e immediatamente ci trasporta fuori da noi. Lo sguardo si estroverte sempre verso visioni che il linguaggio ha come carpito alla realtà, lasciandosene incantare. L'oscurità, però, non è nell'immagine, ma nel linguaggio. L'immagine, al contrario, afferra il linguaggio e lo trascina fuori dall'ombra in cui si era lasciato avvolgere. E non si tratta di uno spostamento fisico; più esattamente, siamo in presenza di un trasporto affettivo ed emotivo: una delocalizzazione dell'attenzione sensibile verso tutto ciò che era rimasto fuori o che avevamo espulso dal suo raggio di azione. Rimane vero che dobbiamo *esplorare* l'immagine; ma lo è, perché dobbiamo esplorare il *fuori*. *Sembra* che l'immagine si faccia beffa di noi, perché *sembra* che il linguaggio sia rimasto vittima di un incantesimo. Così non è. Il linguaggio non è vittima di alcun sortilegio, ma rimane *incantato* di fronte alla realtà: si è finalmente liberato delle camicie di forza che lo serravano. L'incanto del fuori lo sorprende e, insieme, inquieta: nel descrivere la realtà, ora deve esplorarla. Deve tuffarsi in essa, senza alcuna rete di protezione. Può solo descrivere/esplorare; non già codificare. Solo soffrire e gioire; non già chiarificare. Solo mostrare; non già dimostrare<sup>178</sup>. Può solo delimitare il teatro di senso entro cui avvengono le scelte e le decisioni, le quali non gli sono assolutamente imputate. Intendiamo dire che il linguaggio come non può essere abbassato a *mezzo* o *risorsa* di natura meramente informativo-comunicativa, così non può essere sopraelevato alla soglia di agente impersonale e automatico della deliberazione, di qualunque specie essa sia. Sulla scorta di Wittgenstein, possiamo, così dire: il linguaggio (non limitatamente quello filosofico) non solo non è tenuto a fornire *spiegazioni*; ma, anche se lo volesse, non sarebbe assolutamente in grado di farlo<sup>179</sup>. Fuoriuscendo dal dettato wittgensteiniano, possia-

<sup>177</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, VII, cit., p. 244.

<sup>178</sup> Per un'indagine più accurata sull'"impianto teorico" di Wittgenstein, disposta lungo le linee qui semplicemente abbozzate, sia consentito rinviare ad A. Chiocchi, *Cifra della vita, linguaggio ed etica. Wittgenstein tra di noi*, in "Società e conflitto", n. 35-36, 2007.

<sup>179</sup> Sul tema, cfr. A. G. Gargani, *Il coraggio di essere, Introduzione a L. Wittgenstein, Diari segreti*, Roma-Bari, Laterza,

mo/dobbiamo aggiungere: il linguaggio si beffa di noi, per metterci nelle condizioni di beffarci di lui. Per farlo, dobbiamo predisporci ad una mossa assai semplice da dirsi e assai complicata e complessa da farsi: affrancarci dagli usi e giochi linguistici ai quali tendenziosamente il linguaggio ci predispone. Pur tenendole sommamente in conto, dobbiamo voltare le spalle alle regole, alle costanti, alle strutture, alle codificazioni, alle evocazioni e alle suggestioni dell'analisi linguistica. Cioè: dobbiamo voltare le spalle al *dato logico* e indirizzare il linguaggio — e noi con lui — *fuori* dai bordi della logica, entro il cui ambito la vita interiore ed esteriore è stata rimossa/sublimata. Un fuori che, appunto, può essere solo mostrato e giammai spiegato o (peggio) dimostrato.

Poniamo ora mente al riferimento di Wittgenstein alle parole di Amleto: "Niente è buono o cattivo / se non è tale nel nostro pensiero"<sup>180</sup>. Wittgenstein è consapevole della delicatezza del tema e del suo carattere sfuggente ed approfondisce immediatamente la questione:

Ma anche questo potrebbe portare a un malinteso. Ciò che dice Amleto sembra implicare che bene o male, benché non siano qualità del mondo a noi esterno, siano attributi del nostro stato mentale — un fatto passibile di descrizione — in un senso etico, non è né buono né cattivo ... se osservo ciò che l'etica veramente dovrebbe essere, se ci fosse veramente una scienza del genere, il risultato mi sembra del tutto ovvio. Mi sembra evidente che nulla di quello che noi possiamo pensare o dire sarebbe *la cosa*; che noi non possiamo scrivere un libro scientifico, il cui tema possa essere intrinsecamente sublime e superiore a qualsiasi altro tema. Posso solo descrivere i miei sentimenti con la metafora che, se un uomo potesse scrivere un libro di etica che fosse veramente un libro di etica, questo libro distruggerebbe, con un'esplosione, tutti gli altri libri del mondo. Le nostre parole, usate come noi le usiamo nella scienza, sono strumenti capaci solo di contenere e di trasmettere significato e senso, senso e significato *naturali*. L'etica, se è qualcosa, è soprannaturale, mentre le nostre parole potranno esprimere soltanto fatti; così come una tazza contiene solo la quantità d'acqua che la riempie fino all'orlo, e io ne facessi versare un ettolitro<sup>181</sup>.

Qui Wittgenstein chiaramente pone l'etica come orizzonte del bene assoluto che, però, nessuna lingua può mai dire scientificamente. L'etica si sottrae al *linguaggio*, non tanto e non solo al linguaggio scientifico e, perciò, Wittgenstein tende a "rappresentarla" come una *chimera*. Ciò rimane vero, però, solo se la contempliamo e cerchiamo di descriverla come un mero discrimine valoriale tra buono e cattivo, giusto ed errato, virtuoso e immorale. Cioè, solo se la consideriamo completamente interdotta al non *dicibile* e al non *pensabile*. Ma le cose non stanno così e l'interdetto si esplica attraverso linee di azione assai più sfumate e sottili. Le differenze e le distinzioni sono più sfumate; ma non per questo meno concrete e vitali. L'etica non dice l'indicibile e non pensa l'impensabile, per il buon motivo che le sono preclusi; ma questo è un bene e non un male. Però, li *vede* e li *mostra*: essa è proprio *esperienza* dell'indicibile e dell'impensabile. Per questo, non può categorizzarsi o codificarsi in forma di libro scientifico. In ogni caso, anche se fosse riducibile ad asserti logici, l'etica/scienza non potrebbe mai far saltare il mondo; ma si limiterebbe a confermarlo, giustificarlo e a dissentire, conversando con lui, ricorrendo a schemi categoriali. Le proposizioni etiche non possono, pertanto, essere significati, sensi e propositi naturali o naturalistici, anche nei casi che rimangono avvinghiati ai dilemmi che si istituiscono tra minimalismo e massimalismo etico. In questo modo, rimarremmo prigionieri nell'errore di Amleto. Ne possiamo, invece, uscire fuori se non limitiamo la scelta tra buono e cattivo ad affare del nostro pensiero. Non sono il pensiero e le conseguenti proposizioni linguistiche assolute a definire una volta per tutte male e bene, distinguendolo l'uno dall'altro e assolutizzandone in astratto la divisione. Sarebbe come dire che il pensiero è in grado di creare il mondo e le emozioni, al di fuori della sensibilità e dell'attenzione di ogni azione ed esperienza. Il punto cruciale è che i nostri pensieri e le nostre parole non sono riducibili agli usi che ne

---

1987; in part., p. 40.

<sup>180</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, scena 2, 249-250, in *Tragedie* (Saggio introduttivo di H. Bloom), Milano, BUR, 2006. Il riferimento di Wittgenstein si trova nella *Conferenza sull'etica*, in *Lezioni e Conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1988, p. 11.

<sup>181</sup> *Conferenza sull'etica*, cit., pp. 10-11.

fanno la logica e la scienza. Le stesse parole, in particolare, hanno il supremo potere/dono di ridislocarci nel sentimento dell'indicibile e dell'impensabile, staccandoci dalle apparenze e dalle categorie formali, come ci hanno insegnato Emily Dickinson e Iris Murdoch. Si può anche concedere che quello delle parole sia un potere informale; non per questo, è meno reale (anzi).

Riconsideriamo da un altro punto di vista il convincimento di Wittgenstein, secondo cui quello relativo all'etica è un valore assoluto. Trasformiamo con lui questo convincimento in *esperienza* e vediamo come lui la *descrive*:

Descriverò questa esperienza in modo che voi possiate richiamare alla vostra mente la stessa esperienza, o esperienze simili, così da avere una base comune per la nostra ricerca. Credo che il modo migliore di descriverla sia dire che, quando io ho questa esperienza, *mi meraviglio per l'esistenza del mondo* ... E, prima di tutto, voglio dire che l'espressione verbale che diamo a queste esperienze non ha senso! Se dico «Mi meraviglio dell'esistenza del mondo», faccio un cattivo uso della lingua ... Dire «Mi meraviglio di questo e di quest'altro», ha senso solo se posso immaginarmi che le cose non stiano così ... Ma non ha senso dire che mi meraviglio per l'esistenza del mondo poiché non posso immaginarlo non esistente. Posso anche immaginarmi che il mondo attorno a me sia così ... Si potrebbe essere tentati di dire che mi sto innamorando di una tautologia, e cioè del cielo azzurro o non azzurro, ma allora non ha senso dire di meravigliarsi di una tautologia<sup>182</sup>.

Il sentimento di meraviglia rispetto all'esistenza del mondo è una *tautologia creativa*. Vale a dire che lo stupore non si insedia di fronte al fatto bruto dell'esistente, ma è dato dallo scoprirsi ancora atomo vitale dell'esistenza del mondo. Nasce, per meglio dire, dall'esperienza di *stare/uscire* nel/dal mondo, per non esserne semplici depositi di archivio. Scoprirsi ancora del/nel mondo significa poterne ancora fare esperienza ricorsiva e trasformativa. Ecco qui la tautologia che crea: una vera e propria insensatezza, secondo il piano e il senso delle logiche ereditate dalle tradizioni formalistiche. Qui è proprio la ripetizione che rende possibile la differenza<sup>183</sup>. Non solo: la ripetizione è la presenza che avvia verso l'assente; l'esistente che apre alla possibilità del mancante. La tautologia acquista anche una significazione logica complessa, se la si colloca in una dimensione linguistica che va oltre le grammatiche monolineari. Impattiamo qui un'evidenza che vede trascorrere le costanti e le regolarità nelle differenze e nelle variabili, di cui costituiscono una sorta di impianto di base. E, quindi, veniamo immessi in una dimensione della logica e del senso che riconosce la stessa tautologia come portatrice di senso. A questo punto, l'insensatezza risiede proprio nelle funzioni di essiccazione del senso sprigionate da quella logica che non ha mai saputo/voluto meravigliarsi, oppure l'ha dimenticato.

Prendiamo, per esempio, l'esperienza del *miracolo*: essa rientra tra quelle che la scienza non è ancora riuscita a spiegare e, forse, mai vi riuscirà<sup>184</sup>. Per Wittgenstein, il fatto/miracolo è la connotazione di un insieme di fatti/eventi che non (ancora) rientrano nei *raggruppamenti* del sistema scientifico<sup>185</sup>. Questo significa, come acutamente fa osservare Wittgenstein, che la scienza deve dichiarare la sua impotenza di fronte al miracolo e non, invece, come comunemente siamo indotti a credere, che la scienza *ha provato* che i miracoli non esistono<sup>186</sup>. A tutti i fatti/eventi — e il miracolo rientra tra questi — che non trovano collocazione nel sistema scientifico non viene e non può essere attribuito/affibbiato lo statuto/contrassegno dell'inesistenza, rovesciandoli nel senso di un esistere solamente presupposto o fantasticato. Nella realtà, i fatti/eventi miracolosi provano soltanto l'impotenza della scienza ad andare oltre l'orizzonte entro cui è ingabbiata e all'interno del quale vuole attrarre e confinare tutti gli universi di senso e le forme di vita. Ora, proprio i fatti/eventi delle sfere sentimentali, affettive e passionali hanno in sé qualcosa di miracoloso e, nel contempo, spaventoso. Ciò si riverbera anche nel mondo e

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>183</sup> Sul tema non si può che rinviare all'insuperata lezione di G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina Editore, 1997.

<sup>184</sup> Nella *Conferenza sull'etica* il fatto/miracolo su cui Wittgenstein propone la sua riflessione è quello di un uomo a cui cresce improvvisamente una testa di leone (*op. cit.*, pp. 15-16).

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 17.

nella vita reali che, a loro volta, sono collettori/distributori di eventi/fatti miracolosi e spaventosi. E, dunque, il ruolo effettivo che la scienza occupa nel mondo reale e in quello dei sentimenti, per quanto rilevante, non è decisivo. Non solo: è anche decisamente dannoso su un ampio spettro di questioni, soprattutto per le problematiche che riguardano le sue relazioni col potere. In quanto forma di sapere e conoscenza, la scienza è anche forma di potere in collusione/collisione con tutte le altre forme di potere. Lasciata fuori controllo, affidandole la sovranità dei significati del mondo, riassume in sé il terribile potere di decidere l'architettura del mondo. Col che una forma dell'artificiale del reale si materializza come reale artificiale. Veniamo precipitati in una specie di allucinazione del linguaggio che si estroflette in allucinazioni reali, riproducendole con macchine linguistiche che insediano apparati logici governati da strutture e istituzioni metapoietiche che dominano tutti i flussi discorsivi e la generazione stessa del linguaggio. Apparati e strutture che hanno lo scopo precipuo di abrogare/rimpiazzare/rifinalizzare il senso e l'esistere dell'umanità e della socialità: si impossessano delle istituzioni che provvedono immediatamente ad impossessarsi del tempo<sup>187</sup>. Ma, ora, la temporalità è anche e sempre spazialità. Più che espressione del dominio del senso, quella delle strutture/istituzioni metapoietiche è l'essenza della *sensualità artificiale* o, ancora peggio, è direttamente *artificialità della sensualità*. Che si affermi una metapoietica dell'artificiale non sta ad indicare che siamo di fronte a processi volatili; all'opposto, siamo bombardati quotidianamente da processi che mutano radicalmente l'antropologia del vivere sociale e dell'esistenza. Non solo: l'assetto cosmogonico del mondo è rovesciato. Il mito ora abita la terra e da qui si appresta a modellare l'Olimpo. Nasce da qui il linguaggio *senza attriti* che produce l'illusione della spiegazione del mondo, autospiegazione di se stesso, di cui ci parlava Wittgenstein nelle *Ricerche*<sup>188</sup>. Il mito qui, va senza dire, è partorito direttamente dalla scienza che, senza timore di sbugiardarsi, osa presentarsi come generatrice di tutti i significati possibili e immaginabili, coltivando il mito di se stessa e chiedendo a tutti l'adorazione assoluta. Superata l'ingenuità delle origini, la scienza diventa *mito imperante* che pretende obbedienza assoluta: non combatte più il mito, si fa *mitologia occulta*, diventando un potere ancora più terribile e temibile del mito.

Ma Wittgenstein va ancora avanti:

E ora descriverò l'esperienza di meravigliarsi per l'esistenza del mondo, dicendo: è l'esperienza di vedere il mondo come un miracolo. Sono tentato di dire che l'espressione giusta nella lingua per il miracolo dell'esistenza del mondo, benché non sia alcuna proposizione *nella* lingua, è l'esistenza del linguaggio stesso. Infatti, trasferendo l'espressione del miracoloso da un'espressione *per mezzo del* linguaggio alla espressione *per l'esistenza* del linguaggio, ho detto solo, di nuovo, che non possiamo esprimere ciò che vogliamo esprimere e che tutto ciò che *diciamo* sul miracoloso assoluto rimane privo di senso. Ora, la risposta a tutto questo sembrerà perfettamente chiara a molti di voi. Direte: allora, se certe esperienze ci inducono sempre nella tentazione di attribuire a esse una qualità che chiamiamo valore e importanza assoluti o etici, questo mostra semplicemente come con queste parole noi *non* intendiamo un nonsenso e che quindi, dopo tutto, dicendo che un'esperienza ha un valore assoluto, intendiamo *solo un fatto come un altro*, e che tutto equivale a dire di non essere ancora riusciti a trovare la corretta analisi logica di ciò che intendiamo con le nostre espressioni etiche e religiose<sup>189</sup>.

Il punto è proprio questo: *vedere* il mondo come un miracolo. L'estrovisione ha questa radice e — per dirla con Marx — per questo è radicale. Ma ancora prima di poter *vedere* il miracolo, è il mondo che è un miracolo, qualunque sia il nostro credo religioso o la nostra concezione della vita. L'estrovisione ci fa vedere un miracolo che *esiste*; non supposto, immaginato o inventato. Ed esiste indipendentemente da qualunque postulato scientifico o enunciato linguistico. Che il linguaggio e l'analisi logico-linguistica non contemplino il miracolo nei loro vocabolari e nelle loro sintassi non impedisce al miracolo di esistere. Il miracolo è *pre-esistente* alla logica, alla scienza e al linguaggio. E, dunque, riusciamo a vederlo, soltanto se percepiamo e ve-

<sup>187</sup> Sul ruolo esercitato dalle istituzioni in questi domini, cfr. U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni*, cit.

<sup>188</sup> Si rinvia alla nota n. 163.

<sup>189</sup> L. Wittgenstein, *Conferenza sull'etica*, cit., p. 17.

diamo al di fuori delle proprietà e del senso della logica e della scienza. Un nuovo vedere e un nuovo sentire nascono da queste necessità: a dire il vero, sono ad esse anteriori. Il miracolo originario è l'esistenza del mondo; di nuovo, a prescindere dal nostro credo religioso e dai nostri orientamenti etici. Che il mondo sia non è un mero fatto empirico o una mera tautologia. Se vogliamo essere precisi, l'esistenza del mondo è un *miracolo naturale; innaturale* e la distruzione/dominio del mondo, di cui gli umani si sono macchiati. In questo senso, possiamo congruamente concepire l'esistenza del mondo come una tautologia creativa. E, infatti, proprio essa ha dato i natali al secondo miracolo delle origini: l'esistenza del linguaggio che, però, prevede la *pluralità dei linguaggi*. Questo ci fa dire che in ogni fatto/evento c'è del miracoloso. Non sempre riusciamo a vederlo e sentirlo, perché non sempre riusciamo a disfarci delle superstizioni della logica. Come chiarisce Wittgenstein, il linguaggio non è semplicemente un *mezzo*, ma un'espressione dell'esistenza. Il *nonsense* della logica e della scienza misura direttamente il *senso* della vita, proprio col suo negarlo. E una corretta analisi logica del senso delle vita — in particolare, delle espressioni e proposizioni etiche e religiose — non è possibile: gli eventi/miracoli sono generati dalla vita, non dalle costellazioni etico-religiose.

Ed eccoci pronti ad accompagnare l'assalto finale e disperato di Wittgenstein:

... vedo ora come queste espressioni prive di senso erano tali non perché non avessi ancora trovato l'espressione corretta, ma perché la loro mancanza di senso era la loro essenza peculiare. Perché, infatti, con esse io mi proponevo proprio di *andare al di là* del mondo, ossia al di là del linguaggio significativo. La mia tendenza e, io ritengo, la tendenza di tutti coloro che hanno mai cercato di scrivere o di parlare di etica o di religione, è stata quella di avventarsi contro i limiti del linguaggio. Questo avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato. L'etica, in quanto significato ultimo della vita, il bene assoluto, l'assoluto valore, non può essere una scienza. Ciò che dice, non aggiunge nulla, in nessun senso, alla nostra conoscenza. Ma è un documento di una tendenza dell'animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo<sup>190</sup>.

La mancanza di senso delle proposizioni dichiarate da Wittgenstein, a ben guardare, indica una *ricchezza di senso*, proprio perché straripa dai confini della logica. Esattamente perché stanno nel mondo, quelle proposizioni prospettano l'uscita dal mondo della *formalità*. Sono *forme* che respirano e raccontano la vita dell'attenzione, alla ricerca di quell'amore che rigenera all'infinito la bontà; come, in maniere tanto diverse, eppure convergenti, ci hanno insegnato Emily Dickinson e Iris Murdoch. Andare al di là del mondo non significa andare al di là del *linguaggio significativo*: mai quest'ultimo può racchiudere o esprimere il mondo. È il mondo il linguaggio significativo. Ancora di più: l'amore per il mondo è linguaggio significativo, perché dal mondo si lascia generare e continuamente lo rigenera. Si tratta di *forme di vita* — il mondo, l'amore e il linguaggio — che non hanno lo statuto assoluto e assolutistico della logica e della scienza e che, perciò, alla scienza e alla logica risultano letteralmente incomprensibili. Non rimane — a noi tutti come a Wittgenstein — che *avventarsi contro i limiti del linguaggio*: cioè, sfondare le pareti delle gabbie di cui siamo prigionieri. In ciò, l'etica non può aiutarci, se la concepiamo come una scienza o ad essa la riduciamo. La posta in gioco sono le tendenze più profonde dell'anima umana, di cui il linguaggio e l'etica non possono ritenersi irresponsabili. Il disperato progetto di potere della scienza e della logica soccombe come progetto e pratica di verità assoluta. E di questa soccombenza — con Wittgenstein — dobbiamo essere soddisfatti. Ma la loro soccombenza ci inchioda ad un apparente paradosso: il loro potere manovratore è smisuratamente e sottilmente aumentato. Il bene assoluto non sta nell'etica in sé o nelle sue proposizioni logico-formali; ma nell'amore per il mondo: cioè, in quelle *po-etiche* del linguaggio che si impegnano per il mondo e per trovare una via d'uscita dai suoi limiti e dai limiti del linguaggio. Diceva la grande Ingeborg Bachmann: per un nuovo linguaggio, c'è bisogno di un mondo nuovo. Aggiungiamo semplicemente: c'è bisogno di dichiarare la responsabilità per tutti gli arbitri, a partire da quelli originari fino alle loro ultime riarticolazioni nelle forme dell'*orrore*

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 18.

quotidiano<sup>191</sup>. Uscire dal paradosso può voler dire solo una cosa: non ridurre o confinare l'amore e l'etica a costruzioni formali o retoriche allargate dei buoni sentimenti, delle virtù e della rettitudine. Per poter far questo, ci attende una doppia iniziativa: uscire dal mondo e dal linguaggio e rientrarvi dalle loro cavità più profonde che noi stessi avevamo reso inaccessibili. Ma qui uscire dal mondo e dal linguaggio non significa diventare alieni al/nel mondo e al/nel linguaggio; piuttosto, esserne partecipazione senza alcuna pretesa di dominio e senza nemmeno assoggettarsi ad alcuna forma di dominio. La signoria del Bene di Iris Murdoch e il primato dell'Amore di Emily Dickinson sono alcune delle orme che segnano questo cammino.

### 10.7 L'acqua che scorre nei fiumi dell'anima

Esplorare il mondo, il linguaggio e le loro verità in generazione/trasformazione significa cominciare ad "intendere" *cosa* e *chi* sono i parlanti e i viventi. E ciò è possibile solo mettendosi in comunione dialogante con loro, per colmare distanze e far crollare pareti divisorie; senza, per questo, tranciare differenze. Un dialogo generativo e critico-interattivo di questo tipo non necessita di *apriori* che anticipano l'azione; tantomeno, può muovere verso esiti predefiniti, secondo linee teleologiche necessitanti. Occorre ritornare allo slancio che si fa simultaneamente conoscenza e prassi conoscitiva, rompendo il sequenzialismo e il consequenzialismo logico ed etico, per i quali bisogna sempre muovere categoricamente dal *prima* del concetto del bene e delle virtù, per poter approdare al *dopo* dell'azione logico-etica. Non meraviglia che qui le categorie etiche finiscano col sovrastare e definire in anticipo l'azione delle virtù<sup>192</sup>, avviandola verso il più atroce degli scacchi. In questi approcci, l'etica si erge come necessità prima e ultima del *dovere* di far fronte alla *vulnerabilità* ingovernabile delle forme di vita e, così, indirizzarle verso il concetto di bene<sup>193</sup>. Sarebbe proprio questo concetto/azione di bene a porre il vivente e l'umano al riparo da se stessi. L'etica si va qui coniugando come teoria procedurale e procedura prescrittiva della salvezza. In altri termini, si erge come salvaguardia primaria e ultimativa dell'invulnerabilità assicurata per suo tramite alle forme di vita; in realtà, non è altro che salvaguardia di se stessa e del suo potere definitorio e prescrittivo. Si staglia qui un bel cortocircuito logico e morale, nonostante il saturarsi delle enunciazioni logiche e delle prescrizioni morali dell'argomentazione e della prassi deliberativa. Prometeo aveva portato in terra il fuoco, donandolo agli umani, per immunizzarli contro pericoli ed elementi esterni. L'etica è qui una *forza*, se non un vero *potere*, che trae la sua ragion d'essere dalla necessità della lotta strenua contro la vulnerabilità dell'essere morale dell'umanità. A cedere qui, però, non sono l'umanità e il vivente, ma l'etica stessa, nel suo farsi profilarsi contro la vulnerabilità. Se Prometeo, rischiando il suo stesso essere, elargì il fuoco della tecnica agli umani, per renderli simili agli Dei, l'etica qui costruisce intorno all'umano uno scudo fatto di costellazioni concettuali, per salvaguardarlo dal baratro dentro cui la sua debolezza morale lo precipiterebbe. Ma la *forza etica* e l'*etica forza* non salvano gli umani; piuttosto, li dannano. Occorre precisare che esse non mettono in forma e in piano una mancanza di dialogo; piuttosto, rendono vivo e circolante un *dialogo non dialogante*. Il loro è uno statuto estraniato, per il fatto stesso che il *non dialogare* si converte immediatamente in forma di *straniamento mimetico*. Non il soliloquio, ma il dialogo del non dialogare: ecco, dunque, la vetta estrema e, a suo modo, sublime della deriva etico-logicista.

Facciamo ora un piccolo salto. È noto che — perlomeno a partire da Kant e fino a Rawls e alle teoriche del pluralismo etico — i concetti di felicità e vita buona sono stati, come dire, con-

---

<sup>191</sup> Pagine dense sull'orrore come forma ultima della civiltà umana ha scritto Adriana Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007.

<sup>192</sup> Acutamente, P. Donatelli fa notare che la pretesa di conoscere *prima* e *dopo* esplorare mostra tutto il suo carattere deficitario. Intorno a questa pretesa egli accomuna filoni pur tra loro differenti: il neoaristotelismo metafisico di Philippa Foot e M. Thompson, il contrattualismo di J. Rawls e l'utilitarismo di P. Singer. Il denominatore comune che lega questi tre filoni, osserva Donatelli, è la "derivazione dall'alto" (Vulnerabilità e forme di vita, cit., pp. 59-61). Quanto tutto ciò abbia una ricaduta immediata sull'*etica della cura* è lo stesso Donatelli ad indicarlo nelle pagine successive. Su questo importante saggio di Donatelli avremo ancora modo di ritornare.

<sup>193</sup> Si rinvia, di nuovo, alle calzanti osservazioni sviluppate da Donatelli, in tutto l'arco del saggio citato alla nota precedente.

trapposti al moralmente giusto e, in quanto tali, espulsi dalla discussione filosofica e sottratti alla discussione pubblica<sup>194</sup>. Quanto ciò costituisca un regresso rispetto a Socrate e Aristotele è del tutto evidente; non ancora del tutto chiari, invece, sono il come e le ragioni profonde attraverso cui le "democrazie neoliberali" vi abbiano ricamato intorno una catena ulteriore di regressioni infinite. Fino a delineare lo scenario vivente — che è sotto gli occhi di tutti — di quella che possiamo definire la *non-etica* della *post-etica*, in cui lo stesso assetto proprietario e privatistico delle virtù e del bene viene letteralmente eclissato, per essere recuperato e sovraordinato dall'etica del potere e dal governo *sull'etica*<sup>195</sup>. Il giusto e la vita buona ora non sono soltanto ricondotti con fastidio nel novero delle categorie filosofiche fuorvianti, se non malevoli; ma ritenuti categorie inquinanti e depotenzianti dell'autorità e, in quanto tali, strenuamente osteggiate e combattute. Si afferma la sovranità assoluta delle forme del potere che, diversamente dalle tirannidi e dalle dittature, non sono autocratiche, ma policentriche e plurali. Questa nuova forma di sovranità globale e, insieme, capillare ha avuto buon gioco nel fare aggio sullo stato desertico dei diritti, pianificato e insediato dalle "democrazie neoliberali": vi ha fatto gemmare attorno e sopra il *deserto della vita*, diventato il "motore mobile" dell'incremento della sua potenza<sup>196</sup>.

Con Wittgenstein, possiamo dire che le forme di vita non sono mai connotate in modalità e scale valoriali escludive e dicotomiche: sono buone e cattive, possiamo banalmente concludere. È necessario anche aggiungere che il loro assetto/accreditamento non avviene in funzione o in dipendenza esclusiva della nostra decisione/azione. Esistono processi di generazione e modellazione delle forme di vita sottratti alla decisione/azione umana (si pensi soltanto alla natura e ai fenomeni naturali), alla quale esse sfuggono e/o si ribellano. Ciò, ovviamente, non impedisce alla decisione/azione di intervenire su di esse, con violenza o autorità, oppure con gentilezza e cura. Le domande: è possibile intervenire sulle forme di vita? è possibile sottoporle a critica serrata?, ci conducono verso problematiche che assorbono il nostro interesse, ma lo sconcertano anche.

L'etica pluralista liberale, secondo Rahel Jaeggi, non ci può essere di aiuto<sup>197</sup>. E ciò è largamente condivisibile: quando un principio etico perde la bussola o diventa semplicemente problematico e una data forma di vita scivola via dal bagaglio delle nostre conoscenze, non possiamo uscire dall'impasse, ricacciandoci nell'imbuto del pluralismo etico liberale, sterilizzato dai suoi stessi (presunti) neutralismi codificati. Ora, le forme di vita sono espressioni (anche linguistiche) che preesistono al pensiero critico: la critica delle forme di vita, di per sé, non ci accompagna verso un "ordine" del giusto, del buono, dell'etico e del bello, sganciato risolutivamente dai temporeggiamenti, tamponamenti e arginamenti dei regimi sociali e morali vigenti. Intanto, un ordine di questo tipo non è configurabile dalla critica che, meno che mai, può approssimarlo come prassi. Inoltre, ma non secondariamente, la pur fondata e necessaria critica delle forme di vita non può scansare proposizioni etiche non elusive intorno alle questioni della

---

<sup>194</sup> Cfr., da ultimo, su questo complesso ordine di temi e problemi Rahel Jaeggi, *Per una critica delle forme di vita*, in "MicroMega on line", 17 gennaio 2017, <http://temi.repubblica.it/micromega-online>. Si tratta del quarto capitolo di *Forme di vita e capitalismo*, Torino Rosenberg & Sellier, 2016. Della Jaeggi è parimenti importante *Alienazione*, Roma, EIR, 2015.

<sup>195</sup> Per un primo squarcio di analisi in questa direzione, sia consentito rinviare ad A. Chiochi, *Globalizzazione e dissoluzione dei diritti*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2015.

<sup>196</sup> Una più ampia trattazione, su queste basi analitiche, sta in A. Chiochi, *La crisi e gli oppressi. L'Altro e il deserto del potere*, in "Società e conflitto", n. 45-46, 2012. Emerge qui, con nettezza, la relazione stretta, anche se accuratamente mistificata e occultata, tra etica e politica che vede la seconda infeudare totalmente la prima. La questione è stata accuratamente scandagliata da Joan Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, Reggio Emilia, 2006; in part., pp. 9, 13, 18, 82-87, 101. Di fronte a queste evidenze, la (presunta) neutralità delle etiche pluraliste liberali e neoliberali ne esce liquefatta come neve al sole. La democrazia, per parte sua, non si vede assegnare una sorte migliore. Lungo questo crinale di indagine, la discussione sull'etica e il linguaggio incrocia quella sulla giustizia e sui diritti, intercettando, a sua volta, il dibattito sull'etica della cura e sul femminismo. Oltre al libro appena citato di Joan Tronto, cfr. Susan Moller Okin, *Le donne e la giustizia*, Bari, Dedalo, 1999; Martha Nussbaum, *Giustizia sociale e dignità umana. Da individui a persone*, Bologna, Il Mulino, 2002; Id., *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge*, Roma, Carocci, 2005; Id., *Le nuove frontiere della giustizia*, Bologna, Il Mulino, 2007.

<sup>197</sup> Rahel Jaeggi, *op. cit.*

felicità e del vivere felici. Per la Jaeggi le "norme che dirigono e che costituiscono le pratiche (e come risultato le forme di vita) sono da intendersi *norme etico-funzionali*": cioè, "norme senza le quali le pratiche non sarebbero quel che sono — e non potrebbero funzionare nei termini delle richieste imposte da queste norme". E precisa meglio: "Per un verso, non si tratta certo di un funzionamento puro e irrelato: se di un'entità sociale e di una pratica sociale diciamo che «funziona», intendiamo dire che funziona bene secondo i nostri standard etico-normativi. Per un altro verso, però, le norme etiche non piovono dal cielo: sono legate a qualche compito". Ma, come riconosce la Jaeggi, questa "struttura di ragionamento normativo" non è particolarmente feconda ed è, invece, particolarmente limitata, in quanto non trascende gli standard normativi etico-funzionali, in base ai quali si pensa, decide ed agisce. Ella supera il problema in questo modo: richiama l'esigenza normativa della fondazione di standard trascendenti quelli postulati in partenza. Occorre, quindi, superare gli standard e gli obiettivi meramente impliciti al contesto: "Se vogliamo criticare le forme di vita quali forme di vita in senso stretto (come accade quando giudichiamo se siano all'altezza dei propri standard da una prospettiva solamente interna), abbiamo bisogno di standard normativi che «trascendano» il contesto fino a un certo punto, seppure senza slittare fino a un punto di vista meramente esterno". In questa prospettiva, "le forme di vita sono «casi di *problem solving*»; rispondono ai problemi affrontati dalla nostra specie: sono tentativi per risolverli. In base a tale concezione, le forme di vita dovrebbero costituire la migliore soluzione possibile per i problemi che affrontano e nel contempo pongono"<sup>198</sup>.

È vero: le forme di vita si generano anche come risposta e risoluzione di fronte ai problemi che affrontano nel loro svolgimento. E, da questo punto di vista, l'autogenerazione delle forme (di vita) è un problema di prima grandezza che ci riconduce al rompicapo delle forme, la cui stessa esistenza non è scontata e nemmeno un'evoluzione lineare. Nessun modello aggregato o aggregante è in grado di porre sotto critica questa generazione problematica e la sua complessità, proprio perché — come sa bene la stessa Jaeggi — è da esse spiazzato e mostrato nella sua fallacia, quanto più pretende di normativizzarle, standardizzarle e funzionalizzarle. Le funzioni normative, per quanto aperte e critiche, non possono spiegare le forme di vita, per lo stesso motivo per il quale il linguaggio e la filosofia non possono spiegare gli eventi emotivi e affettivi della vita: possono solo abdicare di fronte al loro senso, al quale devono rinunciare a imporre il loro primato. C'è qualcosa che sempre prescinde e, nel contempo, sempre va oltre le pure funzioni conoscitive umane. E lo abbiamo visto con Emily Dickinson, Wittgenstein, María Zambrano e Iris Murdoch, per limitarci alle principali figure nei dintorni delle quali abbiamo qui collocato la nostra riflessione. Lo stesso *problem solving*, richiamato dalla Jaeggi, non può elevarsi dallo status di tecnica decisionale, alla quale rimangono drammaticamente estranei i mondi sotterranei e, insieme, trascendenti della vita, dell'amore, della bontà e dell'anima. La critica delle forme di vita, però, ci aiuta proprio a cercare di venire a capo della loro vulnerabilità. Ma nella critica dobbiamo lasciar dispiegare la *poietica* organizzata della costruzione nel suo intreccio con la *poetica* dell'invenzione. Il linguaggio è in mezzo al guado, tra le due rive di queste costellazioni e, in quanto esso stesso forma di vita, presenta vulnerabilità non assolutamente secondarie. L'orizzonte della *po-etica del linguaggio* ci aiuta a descrivere questa situazione, facendoci immergere nei suoi fondali e uscirne, per intraprendere viaggi e scommesse trascendenti la nostra immanenza quotidiana e, nel contempo, più immanenti alle verità e vertigini del mondo.

Se mutiamo l'approccio, cambia completamente la scena. Consideriamo quelli etici non *problemi*, ma *snodi* dell'osservazione e dell'interrogazione sull'esperienza della vita umana<sup>199</sup>. Il punto cruciale diventa: non essere più chiamati a vivere, secondo prescrizioni e ingiunzioni standardizzate e/o funzionali; ma vivere non vincolati da precetti, certezze e funzioni precostituiti. La possibilità problematica che emerge e viene affrontata è ora: vivere la materialità e spiritualità della vita come esseri liberi; e liberi anche di sbagliare, immersi nella nostra debolezza. Fuori da questa libertà e da questa possibilità, la vita non può essere esperita; ma solo mutuata dalla replicazione di modelli astratti che ci condannano dietro le grate del già vissuto. *Prendersi cura* è una delle esperienze più intense, problematiche e impegnative che si affaccia-

---

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Cfr. Joan Tonto, *op. cit.*; Donatelli, *op. ult. cit.*

no su questo orizzonte. E questo non vale soltanto per le persone malate e/o diversamente abili, ma, più in generale, per il genere umano; anche se in forme varie e modalità diverse. Certo, le persone malate e/o diversamente abili non hanno interamente in mano la loro vita, il loro corpo e la loro mente, a seconda dei casi. Sono, cioè, *vulnerabili*. A ben guardare, però, dobbiamo ritenerci *tutti* vulnerabili, perché tutti “dipendiamo” dall’attenzione/cura di Altri, venuta meno la quale la nostra vita muterebbe di senso e segno. Ancora meglio: è la vita — non solo quella umana — nel suo costituirsi vivente ad essere vulnerabile. Le gradazioni e articolazioni della vulnerabilità sono molteplici e, insieme, concorrono a insediare il vivere come quint’essenza del *rischio*, nel cui seno si architettano le strutture e le forme della vulnerabilità. Possiamo ora chiederci: chi di noi può avere mai in mano la padronanza assoluta della sua vita? La risposta non può essere che una: nessuno. Ognuno può solo affrontare la sua e la vulnerabilità del vivere: farvi i conti. Nemmeno può fare della vulnerabilità un punto di risoluzione e di passaggio verso la perfezione. La vulnerabilità è la base del nostro cammino: la base da cui e a cui sempre ritornare, per ripartire. La base della nostra forza e potenza poetica che ci rende vivi e attivi, ponendoci in un sano conflitto con tutte le forme che attentano alla nostra vita o lavorano direttamente per la nostra morte. Ecco, quindi, un altro paradosso creativo che — come la tautologia creativa — ci trasmette la cura e l’amore per la vita: per rinnovarla e trasformarla, secondo giustizia, verità e amore. E il tutto partendo ognuno da se stesso e dalla propria vita; ma collocandosi e collocandola nel flusso empatico che parte dagli oppressi, dagli indifesi e dai sofferenti che ci ricordano e riassumono le nostre vulnerabilità personali.

Come fattoci rilevare da Joan Tronto, occorre far saltare i confini morali a cui siamo stati resi avvezzi<sup>200</sup>. V’è la necessità di riconiugarli e riposizionarli in un orizzonte spazio/temporale che squarci presente e passato delle nostre esperienze di vita. Per dirla con maggiore asciuttezza: è qui necessario squarciare le semantiche ricorrenti della vulnerabilità e dei diritti. Se da questa angolazione facciamo ritorno ai bisognosi di cura (malati, diversamente abili ecc.), diventa possibile aprire nuove prospettive di ricerca e di azione. Se il genere umano è costitutivamente vulnerabile, i bisognosi di cura non sono qualificabili come esseri inferiori e, tantomeno, devono essere segregati nel disprezzo e nella vergogna di se stessi<sup>201</sup>; salvo, poi, lucrare sulle loro sofferenze. Da qui va ripensato il sistema dei diritti o, forse, interamente riscritto da cima a fondo. La sofferenza estrema — nelle sue scale di valore invasivo e di intensità — è una forma di vulnerabilità estrema che — nelle sue scale di valore invasivo e di intensità — non può essere affrontata e risolta con puri strumenti etico-deontologici; peraltro, largamente inapplicati e, comunque, ampiamente inidonei. Non è solo il declino irreversibile del welfare ad aver segnato la dissoluzione dei diritti. La sintassi, la semantica e il linguaggio dei diritti erano giunte al capolinea e chiederne il ripristino non poteva assolutamente salvarli. Ma v’è dell’altro: la destrutturazione abrogatoria dei diritti non ha operato soltanto in funzione del passato presente; ma soprattutto in funzione del futuro presente. La semantica e il linguaggio della vulnerabilità oggi azionate dall’alto consegnano i vulnerabili al potere/potenza che governa la contemporaneità. I diritti sono stati desertificati, affinché l’umanità vulnerabile e vulnerata possa essere più agevolmente controllata e asservita dalla concatenazione delle torri di comando disseminate per il globo. Alle forme di vita è stata estorta la poetica: i vulnerabili devono ora riconquistarsi la *po-etica del linguaggio*. Per schivare il soffocamento della/nella vulnerabilità, questa è una delle opzioni disponibili. Una conclusione di questo tipo *riapre* il cammino di Emily Dickinson. Non resta che continuarlo, facendolo rinascere e rinascendo a nuove forme di vita. Tutto si dissolve nella vita che si dissolve e tutto rinasce nella vita che rinasce. Dobbiamo imparare a leggere e vivere il conflitto montante tra dissoluzione e rinascita nell’acqua che scorre nei fiumi dell’anima, da cui dipende, oggi più che mai, gran parte della nostra vita.

(ottobre 2016-febbraio 2017)

---

<sup>200</sup> Jean Tronto, *op. cit.*

<sup>201</sup> Sotto quest’ultimo riguardo, cfr. Martha Nussbaum, *Nascondere l’umanità*, cit.; P. Donatelli, *op. ult. cit.*

**Cap. III**  
**DISTANZA E PATHOS**  
**ETICHE E POETICHE NEGLI ARCIPELAGHI DELLA FORZA**

**1. Passione di libertà: tracce spinoziane**

Sin dall'antichità, lutti, sciagure, angosce, desideri e sfide accompagnano inesorabilmente i destini dei singoli, dei popoli e delle nazioni. I modi con cui vengono elaborati, memorizzati e trasformati in esperienze, simboli, tradizioni e codici determinano gran parte della vita pubblica e privata, tanto nel loro distanziarsi che nel loro intrecciarsi in sempre nuove configurazioni conflittuali. La distanza calibra e riannoda i complessi sistemi di riconoscimento e disconoscimento dei confini morali, emotivi ed esistenziali, prima ancora di quelli spaziali, culturali, sociali e politici. Ciò, però, non ci deve far dimenticare che la topologia di tutti questi confini non ammette alcuna cesura netta, componendo essi — tutti insieme e ognuno a diverso titolo — un mosaico spaziale che si frammenta, deframmenta e rialloca nel tempo sedimentato e in quello che scorre. Da questo magma prendono forma le categorie della vita nel loro travasarsi nelle categorie del pensiero che, per effetto di una sorta di riflesso condizionato, si sentono obbligate a stilizzare e strutturare, a loro volta, le categorie della politica e della società. Nel conflitto permanente tra categorie, certamente, la paura e l'assoggettamento sono quelle che trovano ospitalità migliore nello spazio/tempo del governo politico dei singoli e della società; mentre, invece, la speranza, la verità e la libertà sono quelle che cercano di fare dell'etica una delle fonti inesauribili della vita e delle sue forme. Già qui è possibile individuare il conflitto originario tra etica e politica, nonostante la politica e il 'politico' abbiano sempre cercato di mistificarsi e legittimarsi, facendo ricorso a superiori motivazioni di ordine extra-etico: si pensi, per fare solo un esempio, al conflitto che nell'epica tragica si installa tra Antigone e Creonte. Ma l'etica non può mai essere fonte di legittimazione dell'ordine politico. Mentre il secondo, anche se per assurdo non lo volesse, non può fare a meno di essere sfoggio di potenza e forza, la prima trae il suo slancio vitale proprio dalla sua distanza dalla potenza e dalla forza.

L'etica può essere qui raffigurata e presentificata come il singolare, ma potente riannodarsi di *distanza* e *pathos*, in funzione di una giustizia sottratta alle decisioni del potere. Situandosi fuori dall'*epos* tragico — non solo dei Greci e dei Romani — Spinoza è stato il primo artefice di una riconiugazione della relazione tra distanza e *pathos*, laddove ha categorizzato il passaggio dalle passioni agli affetti sotto l'imperio della verità e della libertà. Al di là di tutte le apparenze e le letture semplificatrici, proprio qui Spinoza fa dell'*intenzionalità pratica* il cuore palpitante della sua filosofia<sup>1</sup>, a misura in cui la orienta verso la *conoscenza*, il *sommo bene* e la vita *nella verità*<sup>2</sup>. Il principio di effettività del sommo bene e della verità è l'orizzonte della *trasformazione* ed è esso stesso sempre in trasformazione. Ecco perché Spinoza ritiene di suprema importanza etica vivere nella pratica della verità. Possiamo qui dire che la conoscenza e l'esperienza pratica del sommo bene sono rivelate e irradiate dalla vita della verità ed è, così, che esse diventano luogo germinale della libertà. La filosofia e la prassi sostengono l'*etica della verità* che diviene la chiave di volta della conversione delle idee in atti trasformativi che, in questo modo,

---

<sup>1</sup> Chi per primo - e più di tutti - ha colto questa valenza della filosofia spinoziana è stato G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Milano, Guerini & Associati, 1991. Del filosofo francese, sul tema, rilevano anche: *Spinoza e le tre etiche*, in *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996; *Spinoza e il problema dell'espressione*, Macerata, Quodlibet, 1999; *Lettera a Réda Bensmaïa. Su Spinoza*, in *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000. Sull'importanza della presenza di Spinoza in Deleuze, si rinvia ai due libri di Ubaldo Fadini richiamati nella nota successiva. Per le tracce della "critica e clinica" di Deleuze, si rinvia ancora a U. Fadini, *Le mappe del possibile. Per un'estetica della salute*, Firenze, Clinamen, 2007.

<sup>2</sup> Di Spinoza qui ricordiamo soprattutto: *Etica e Trattato teologico-politico*, riuniti nell'edizione UTET (Torino, 2013, a cura di R. Cantoni e F. Fergnani); *Trattato politico* (a cura di P. Cristofolini), Pisa, Ets, 1999. Per la consultazione dell'opera completa di Spinoza, si rinvia a *Tutte le opere* (a cura di A. Sangiacomo), Milano, Bompiani, 2010-2011. Sempre di grande rilievo la cura di F. Mignini delle *Opere*, Milano, Mondadori, 2007. È ricorrentemente ed efficacemente tornato su problematiche spinoziane U. Fadini. Qui ci limitiamo a rinviare ai suoi due ultimi libri: *Divenire corpo*, Verona, ombre corte, 2015; *Il tempo delle istituzioni*, Verona, ombre corte, 2016. Alcuni dei "piani di indagine" che sorreggono le analisi articolate nel presente saggio sono "dedotti" proprio dai libri di Fadini appena citati.

aprono la raggiera infinita delle pratiche di verità. L'*etica* della verità, in Spinoza, è indissociabile dalla *pratica* della verità. Quanto mai incisiva è la seguente affermazione di Spinoza: "le idee non sono come mute pitture su un quadro"<sup>3</sup>. Potremmo aggiungere: occorre qui dare parola alle mute pitture, per porci in dialogo con i linguaggi e l'espressività che figurano nel quadro, staccandoli dai tempi coercitivi istituzionali e sociali e mettendoli al centro della generazione creativa<sup>4</sup>. In altri termini, è essenziale cercare di uscire dal *quadro* delle nostre verità, per toccare la *vita* della verità. L'inerzialità e la passività del figurato sono solo apparenti. Più propriamente, costituiscono una distanza che il *pathos* ci chiede ed obbliga ad attraversare. Nell'attraversamento, la distanza diventa *prossimità in cammino*: ossia, intervallo non separante che attrae e guida i nostri passi. La prossimità che si incammina in compagnia del *pathos* prova che non siamo più soli: nel nostro patire e sentire, siamo assieme ad *Altri* e muoviamo sempre verso l'*altrove* e l'*oltre*. La *distanza* diventa qui la stella polare che ci illumina col suo *pathos*: nell'abbraccio col *pathos* e la vita della verità, essa può farsi cura del mondo e delle sue cause di vita e di morte<sup>5</sup>. Se così stanno le cose, a differenza dei dispositivi logici del linguaggio, la verità non è mutilante; ma comporta l'arricchimento in divenire delle architetture di adeguatezza della conoscenza e dell'esperienza. Di nuovo, il richiamo è al pensiero spinoziano e, segnatamente, all'*Etica*<sup>6</sup>. Estremamente interessante è il passaggio spinoziano intorno a quella liberazione delle passioni che riconduce puntualmente gli affetti all'intero arco delle loro cause possibili. La conoscenza qui si incarna in una visione complessa, tanto generalizzante quanto particolareggiante, avente la capacità di: (a) stanare l'errore e convertirlo in pratica della verità; (b) rimetabolizzare la passività in un processo continuo di generazione delle virtù dell'attività<sup>7</sup>. E, per far questo, occorre ritornare ad essere *liberi* in ogni punto/attimo della propria vita. È, cioè, necessario reimparare ininterrottamente a non agire con *slealtà*, ma sempre in *buona fede*, non avendo senso alcuno *accordarsi a parole*, quando, invece, si rimane avversari nella realtà<sup>8</sup>. In Spinoza, non rintracciamo la semplice ricongiunzione di intelletto e passione, ma la trasformazione dell'intelletto e della conoscenza in una *passione* per la verità che esige sempre lealtà, buona fede e fedeltà pratiche. Di ciò è, in una qualche misura, conscio Nietzsche<sup>9</sup>. Salvo precisare che la *sistematicità rigorosa* di Spinoza è ben più dissacrante della *filosofia col martello* di Nietzsche<sup>10</sup>. Non solo: ma anche più temeraria e ribelle di quell'essere

<sup>3</sup> *Etica*, II, prop. 9, scolio.

<sup>4</sup> Questo discorso, sulle tracce di Deleuze, Guattari, Gehlen e Donna Haraway, è esemplarmente articolato e sviluppato da U. Fadini in *Il tempo delle istituzioni*, cit., pp. 7-9, 56-65, 154-163.

<sup>5</sup> Su Ingeborg Bachmann e le "cause di morte" si rinvia al primo capitolo; segnatamente, §§ 5-10, pp. 19-54.

<sup>6</sup> *Etica*, II, 41, 42, 45, 44. Ricordiamo, ancora, che Spinoza nel libro V dell'*Etica* si riferisce all'amore intellettuale come incarnazione della conoscenza in quanto amore della/per la totalità/eternità di Dio (32, corollario). Nel *Tractatus de Intellectus Emendatione*, iniziato tra il 1658-59 e portato a compimento nel 1670 (cinque anni prima dell'*Etica*, ma già compendiandola in sé), la totalità infinita di Dio viene associata e ricomposta nella totalità infinita della *Natura* (par. 39 e par. 42). Il prendere dimora nella *totalità infinita* di Dio e nella *totalità infinita* della *Natura*, che assicura il vero e falsifica il menzognero, si trova rispettivamente e particolarmente argomentato: (a) nell'*Etica*, II, prefazione e (b) nel *Tractatus*, par. 39 e par. 42. Per la traduzione italiana del *Tractatus de Intellectus Emendatione* si rinvia a: Spinoza, *Trattato sull'emendazione dell'intelletto. Principi della filosofia cartesiana. Pensieri metafisici*, Torino, Boringhieri, 1962; Milano, SE, 2009, 2a edizione. L'edizione Boringhieri è introdotta, tradotta e curata da E. De Angelis, con prefazione di L. Meyer; l'edizione SE è a cura di E. De Angelis.

<sup>7</sup> *Etica*, V, 4, scolio.

<sup>8</sup> *Ibidem*, IV, 72 e dimostrazione.

<sup>9</sup> Ecco quanto egli afferma: "Sono pieno di meraviglia e di entusiasmo! Ho un precursore e quale precursore! Io non conoscevo quasi Spinoza: per 'istinto' ho desiderato ora di leggerlo. Ed ecco che non solo la tendenza generale della sua filosofia è identica alla mia: fare dell'intelletto la *passione più poderosa*; ma mi ritrovo ancora in cinque punti capitali della sua dottrina; questo pensatore, il più abnorme e solitario, mi è vicino in sommo grado appunto in queste cinque argomentazioni: egli nega il libero arbitrio; le cause finali; l'assetto morale del mondo; il disinteresse; il male. Anche se tra Spinoza e me restano enormi diversità, queste sono da attribuire soprattutto alla differenza dei tempi, della cultura, della scienza ..." (cit. da K. Löwith, *Spinoza. Deus sive natura*, Roma, Donzelli, 1999, pp. 3-4).

<sup>10</sup> F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli. Come si filosofa col martello* (Introduzione di G. Raio), in *Opere*, vol. II, 1882-1895, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 693-762. Sul rapporto Spinoza/Nietzsche, passando per G. Deleuze, si rinvia all'acuto saggio di U. Fadini, *L'«identità Spinoza-Nietzsche»*. *Movimenti filosofici in Deleuze*, "Fenomenologia e socie-

*dinamite* con cui Nietzsche, verso la parabola ultima della sua vita, ama catalizzare e figurare il suo essere uomo<sup>11</sup>. Auscultare i colpi del martello, sperando che essi traggano dalle viscere del tempo le dimensioni cave dei segni e dei valori erroneamente ritenuti eterni, per distanziarli definitivamente alle nostre spalle, per quanto generosa, è un'avventura che finisce col naufragare in una ribellione rannicchiata nello specchio di se stessa. Quella di Spinoza — e non solo per una distanza temporale — è, invece, pratica filosofica dell'*avvenire* e della *felicità* che fa saltare in aria dall'interno tutte le figurazioni, prefigurazioni e rappresentazioni del potere. È una filosofia del *distacco* appassionato e conseguente dai tempi e dagli spazi della menzogna, della forza e della slealtà, nella vita privata quanto nella vita pubblica. E, dunque, non semplicemente una trasvalutazione dei valori; ma soprattutto l'incarnazione della libertà nel flusso delle esperienze, delle relazioni e delle costruzioni umano-sociali. La filosofia di Spinoza non ricava le sue verità dal risuonare in superficie degli echi fatti risalire dalle profondità, ma dalla generosità con cui si spende e lotta *nella* presenza profonda e *per* la svolta che dà effettività e affettività quotidiane ed epocali alle verità della libertà e alla libertà delle verità. E ciò non limitatamente al filosofo/uomo singolo, ma all'umanità intera che si trova stretta nel pugno di ferro delle falsità del potere. Possiamo traslare il dettato spinoziano anche in questi termini: la finità delle falsità può soccombere solo sotto l'urto dell'infinità delle verità, animate e sorrette da infinito amore per la conoscenza e la verità. Da ciò non può che conseguire l'autentica libertà della beatitudine che, così, si infinitizza già nella finitezza mortale. La grandezza e l'attualità vibrante di Spinoza si trovano condensate già in questi scarni passaggi.

Le mosse sin qui compiute ci conducono verso uno snodo che marchia a fuoco gran parte della filosofia precedente e successiva a Spinoza: il circolo chiuso del linguaggio della logica e della logica e del linguaggio. Secondo la logica, sarebbe impossibile costruire una *società giusta*, a fronte dell'indubitabile circostanza che gli esseri umani sono *ingiusti*. E ancora. Secondo la logica, saremmo qui destinati a finire prigionieri di un dilemma teoretico, da cui deriverebbe il seguente corollario: giustizia e verità non possono essere piani di esistenza dell'umanità e dimensioni effettive della conoscenza. Da questa ineffettività bruciante potrebbero balzare fuori e insorgere solo *utopie*, designate come piani di esistenza non avverati e/o avverabili solo nei confini dello spazio/tempo dell'immaginario. Non appare strano, quindi, che il pensiero filosofico nel primo dispiegarsi dell'epoca moderna, nel tentativo di scansare gli artigli del potere, con T. Campanella e T. Moro si rifugi nell'utopia<sup>12</sup>. Anche nel pensiero di Spinoza pulsa un cuore utopico che, però, presenta un carattere di storicità e un valore di immediatezza politica che concatenano presente e avvenire nel tempo e nello spazio. Spinoza sa assai bene che l'utopia logicamente immaginata e narrata finisce con l'essere circonfusa dall'irrealtà e, non a caso, dà inizio al suo *Trattato politico* con una critica dell'*Utopia* di Tommaso Moro<sup>13</sup>. L'utopia di Spinoza parte da un dato di realtà: l'umanità e la società così come sono. La giustizia e la verità sono conquiste pratiche: regno dell'attualità e delle sue metamorfosi. Il percorso utopico tradizionale è invertito: non si parte più dall'umanità e dalla società perfette desunte da un immaginario presente delocalizzato o da un futuribile altrettanto immaginario; ma dall'umanità e dalla società imperfette del presente e dalle possibili e necessarie disseminazioni in esse della giustizia e della verità. La conoscenza teorica non si chiude a riccio in se stessa; così come le pratiche politiche non si limitano all'amministrazione dell'esistente, secondo i dettami della logica. Conoscenza e prassi si congiungono lungo gli itinerari della storicizzazione dell'infinita beatitudine e del sommo bene, di cui sono simultaneamente soggetto e oggetto. E sono le pratiche di veri-

---

tà", n. 2, 1993, pp. 65-82.

<sup>11</sup> In questa fase, a ridosso dell'esplosione della "follia", egli chiarisce i suoi compiti di uomo e filosofo nei termini perentori di una missione contro la *menzogna di millenni*: "contro tutto ciò che fino adesso era stato creduto, rivendicato". E conclude: "Io non sono un uomo, io sono dinamite" [*Ecce homo* (a cura di R. Calasso), Milano, Adelphi, 1991, p. 127]. Si è, in particolare, soffermato su questo luogo nietzscheano S. Giametta, *Il pensiero come dinamite, Premessa a Introduzione a Nietzsche opera per opera*, Milano, Garzanti, 2017. Giametta mette anche in chiaro che la primogenitura della metafora di *pensatore incendiario* è di W. Emerson, di cui Nietzsche fu assiduo ed entusiasta lettore. Emerson è stato anche uno degli autori prediletti di Emily Dickinson, cresciuta nel clima del "rinascimento americano".

<sup>12</sup> Cfr. T. Campanella, *La città del sole* (a cura di A. Seroni), Milano, Feltrinelli, 2014; T. Moro, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica* (a cura di T. Fiore), Bari-Roma, Laterza, 2007.

<sup>13</sup> *Trattato politico*, cap. I, 1.

tà che fungono qui da permanente motore di ricongiungimento e trasformazione. L'utopia, dunque, non è la messa in totalità della società e dell'umanità perfette, ma un percorso storico-politico perfettibile, abbinabile di ininterrotte variazioni lungo linee di continuità/discontinuità. Il salto segnato qui rispetto alla logica dei poteri e all'immaginario utopico de-temporalizzato e despazializzato è dato dal *discrimine della libertà*. Questo itinerario traccia e percorre non il compito irrealistico di raggiungere nell'immediato *tutta* l'umanità; ma quello possibile di *allargare* in continuazione le sue sfere di azione e influenza, attraendo a sé l'umanità, a misura in cui è capace di far avanzare i suoi passi. Non ha soste il processo di scardinamento del potere dell'ingiustizia e dell'infelicità, a cui questo cammino può dare origine. Può conoscere arretramenti, ma non ammutolimenti tombali. La penetrazione della passione per la libertà, la verità e la giustizia nelle costituzioni e nelle pratiche politiche mette a soquadro la vita privata e quella pubblica, ben più della "dinamite" della filosofia di Nietzsche. Basti qui ricordare un caratteristico motto spinoziano: "la cosa pubblica deve essere organizzata in modo tale che chi ne ha cura, sia che lo guidi la ragione, sia che lo guidi la passione, non possa cedere all'infedeltà e alla disonestà"<sup>14</sup>.

Governanti e governati sono accomunati dalle leggi nel fare *l'interesse comune*, secondo verità: dove ciò non avviene spontaneamente, interviene la legge con le sue istituzioni e i suoi dispositivi di verità e giustizia<sup>15</sup>. Se la virtù suprema del singolo è la libertà dello spirito, quella dello Stato è garantire la giustizia e la sicurezza non ai suoi apparati di potere e ai loro affiliati, ma all'organismo associato e ai singoli<sup>16</sup>. Le relazioni amichevoli e pacifiche, pur se conflittuali, segnano un altro discrimine importante: quello rispetto all'antagonismo *Leviathan/Behemoth* che percorre l'intera parabola hobbesiana e del decisionismo politico che caratterizza gran parte del pensiero politico moderno e contemporaneo<sup>17</sup>. Con "categorie" che si posizionano tra Spinoza e Canetti, si può dire che qui è la massa/moltitudine ad esercitare il potere legittimo. Il che prefigura non solo e non tanto il sistema democratico, ma anche e soprattutto la critica oltrepassante delle sue insuperabili contraddizioni e aporie interne, a partire dal principio di rappresentanza/delega delle decisioni politiche. Nell'impianto spinoziano, il potere sovrano è interamente trasferito alla massa/moltitudine<sup>18</sup>. Con un linguaggio a noi più prossimo, possiamo anche dire: è proprio la massa/moltitudine il *custode della costituzione* e il *guardiano della legge*. Non basta ancora: la massa/moltitudine è anche l'attore/soggetto del mutamento della costituzione e della legge. Ancora una volta, l'attualità di Spinoza è sorprendente. Questi esiti sono ancora più rafforzati da un principio spinoziano cardine, secondo cui il popolo è la *nazione in armi*: "L'esercito deve essere composto di soli cittadini. ... Bisogna perciò che tutti abbiano delle armi"<sup>19</sup>. Il *diritto* e la *forza*, dunque, appartengono a *tutti*<sup>20</sup>: la garanzia della libertà nasce proprio da questa precondizione che si immanentizza e muta nella durata<sup>21</sup>. Dove la libertà cessa di essere l'invariante che si riproduce e rinnova, là essa viene meno e rischia la catastrofe o l'implosione. A suggello di quanto si è venuto specificando, si riporta questo assunto spinoziano: "Nella democrazia nessun individuo trasferisce il proprio diritto naturale a un altro individuo. ... Egli lo trasferisce alla totalità della società di cui fa parte. ... Gli individui rimangono così uguali tra di loro come un tempo nello stato di natura"<sup>22</sup>. Col che viene rivolta una critica acuminata sia contro la violenza che invariabilmente lo Stato e la legge calano dall'alto, sia contro il principio di rappresentanza che aliena ed espropria la massa/moltitudine, sia contro le retoriche/strategie dei diritti naturali. Con Spinoza, la libertà diventa un inalienabile diritto co-

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, I, 6.

<sup>15</sup> *Ibidem*, VI, 3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, I, 6.

<sup>17</sup> *Ibidem*, VI, 4. Di Hobbes rilevano qui: *Leviatano*, Milano, BUR, 2013; *Behemoth*, Roma-Bari, Laterza, 1978. Per una valutazione comparata del pensiero di Hobbes e Spinoza, si rinvia, in prima battuta, ai contributi rilevanti di: Emilia Giacotti Boscherini, *Studi su Hobbes e Spinoza*, Napoli, Bibliopolis, 1996; F. Cerrato, *Un secolo di passioni e politica. Hobbes, Descartes e Spinoza*, Roma, DeriveApprodi, 2012.

<sup>18</sup> *Trattato politico*, seconda parte.

<sup>19</sup> *Ibidem*, VI, 10.

<sup>20</sup> *Ibidem*, VII, 31.

<sup>21</sup> *Ibidem*, VII, 22.

<sup>22</sup> *Trattato teologico-politico*, cap. XVI.

stituzionale e politico, segnando un punto di svolta decisivo nella storia del pensiero politico occidentale. Sappiamo, da lui e con lui, che le costituzioni politiche devono essere ed agire come *mezzi viventi* della libertà e, perciò, disporsi anche (se non soprattutto) contro: (a) la *mimetica* dei dispositivi linguistici, retorici e narrativi che sostengono e diffondono il messaggio politico di potere; (b) *l'inseminazione artificiale* delle strutture e degli apparati di formazione, gestione e territorializzazione del potere. Nessuna costituzione può mai essere mezzo della libertà, se non si è forgiata e non si forgia nella *libertà interiore*: per Spinoza, la *liberazione* degli esseri umani, nella pace e nella concordia, è l'orizzonte di senso che rende nobile l'esistenza umana<sup>23</sup>. I problemi di etica sono inseparabili dalle questioni politiche, tanto per il singolo quanto per le istituzioni. Una costituzione che non sia plasmata e temprata dalla libertà interiore degli individui, non potrà mai essere veramente libera e mai rispetterà la libertà individuali e collettive. La libertà di tutti finirà calpestata e la libertà interiore non sarà tollerata, fino ad essere combattuta con la forza. Non è, questo, il retaggio esclusivo delle guerre di religione del XVI e XVII secolo in Europa, ma una delle regolarità più inquietanti e proteiformi della storia della civiltà occidentale (e non solo). Queste evidenze rendono ancora più grande e prezioso il lascito che da Spinoza abbiamo ricevuto in eredità, perché ci consentono di andare dritti al cuore infetto dei meccanismi e delle pulsioni che generano guerre, odi, violenze e ingiustizie. L'etica e la politica spinoziane sono la critica estrema dello *stato di guerra* e, nel contempo, l'apologia altrettanto estrema della costruzione e della difesa estensiva della pace. Lo stato di guerra e di violenza preclude in radice la costruzione della democrazia, in quanto questa può essere frutto solo della pace; ed è proprio con gli strumenti di una democrazia effettiva che, per Spinoza, si può rimediare alla guerra ed estendere la pace<sup>24</sup>. Nell'esistente storico delle pratiche relazionali, per lui, pace e democrazia costituiscono un insieme, i cui elementi sono indissociabili, pena il tracollo dell'umanità e della libertà<sup>25</sup>. E non si tratta qui, per Spinoza, di dare corso ad un processo puramente volontario: il potere della volontà è, per lui, interamente illusorio. E qui razionalismo, cartesianesimo e stoicismo sono mostrati nella loro indigenza storico-materiale e intellettuale<sup>26</sup>. Non poteva essere diversamente, essendo la *libertà interiore* la ragione prima e ultima del sistema aperto di Spinoza. Ed è la libertà interiore il motore primo e inesauribile della trasformazione delle passività in attività, in un corpo a corpo ininterrotto con l'avidità, la slealtà e la menzogna. Ciò che di positivo si trincerava in un'idea falsa non scompare dalla realtà della verità, per emanazione della volontà e dell'intelligenza o per l'azione del potere<sup>27</sup>. Il vero, ci insegna Spinoza, non risiede nelle idee, nel sapere o nel potere: (a) nasce in un *altrove* della logica, (b) si situa in una posizione di *anteriorità* nei confronti delle idee e (c) si schiera in una relazione di *contrarietà* al potere. Agli affetti obbliganti e coercitivi non bisogna limitarsi ad opporre la volontà, le idee e la ragione, ma gli affetti della potenza immaginativa e creativa, rinvigorendo e disseminando gli itinerari della libertà interiore<sup>28</sup>. Sotto l'incedere rigoroso e dissacrante del pensiero spinoziano, crollano due miti/illusione della modernità e della contemporaneità: (a) il primo: *sapere è potere*; (b) il secondo: *volere è potere*<sup>29</sup>. Se osserva-

<sup>23</sup> *Etica*, IV, V.

<sup>24</sup> *Trattato politico*, VI, 35 e VII, 5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, VII, 17 e VII, 22.

<sup>26</sup> *Etica*, IV, 1, scolio; II, 49, scolio.

<sup>27</sup> "Nulla di quel che un'idea falsa ha di positivo è tolto dalla presenza del vero, in quanto vero" (*Etica*, IV, 1).

<sup>28</sup> "Un affetto non può essere ostacolato, né tolto se non da un affetto contrario più forte dell'affetto da ostacolare" (*Etica*, IV, 7).

<sup>29</sup> È interessante notare, di passaggio, come questo secondo mito/dogma nevrotico abbia permeato di sé le pratiche performative della psicologia e psichiatria del secondo Novecento, dimentiche persino del contributo di Jung che ha ben chiaro che *l'io conscio/l'io voglio* non è mai completamente libero dall'*io inconscio*, con il quale deve sempre fare duramente i conti; se omette questa "resa dei conti", si costruisce come *io nevrotico*, assetato di potere e sangue. La deriva delle pratiche di potere, così originata, si trasforma in surroga del desiderio e dà luogo a introflessioni e proiezioni distruttive verso l'esterno e autodistruttive verso l'interno. Per un approccio articolato al tema, si rinvia all'ancora valido R. Assagioli (1888-1974), *L'atto di volontà*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1977. Può essere utile e stimolante anche la lettura di C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni* (a cura di A. Jaffé), Milano, BUR, 2012. Come è noto, si tratta della autobiografia di Jung dettata all'amica e segretaria Aniella Jaffé che, per espressa volontà dello stesso Jung, è stata pubblicata dopo la sua morte. Per tornare alla critica spinoziana del nesso democrazia/rappresentanza,

mo, un solo attimo, più da vicino questi due teoremi/paradigmi, non possiamo fare a meno di osservare che nell'utopia di Moro il sapere/potere è nelle mani degli scienziati; mentre nell'utopia baconiana il potere della scienza si propone, sì, di sfuggire agli *idola* dei saperi antichi e moderni, ma elude, politicamente e per intero, l'etica della libertà. Bacone imprigiona la libertà in un sistema di governo e controllo che, senza timore di errore, possiamo definire una vera e propria distopia; non utopia, come solitamente è stata classificata la *Nuova Atlantide*. Come uomo politico di potere, egli preferisce assecondare le urgenze primarie e gli interessi vitali delle classi dominanti, in vista dell'affermazione del nascente capitalismo/colonialismo inglese<sup>30</sup>. Per lui, le *moltitudini* meritano di essere distrutte e ne fornisce anche il campionario

---

una interessante esplorazione del concetto di "rappresentanza politica", dall'antico al contemporaneo, sta in G. Duso, *La rappresentanza politica. Genesi e crisi del concetto*, Milano, Franco Angeli, 2003. A ben vedere, la "divisione dei poteri" sistematizzata da Montesquieu nel 1748 (*Lo spirito delle leggi*), non è che una divisione dei voleri/poteri, progressivamente sfavorevole ai *rappresentati*, con uno sbilanciamento sempre più marcato e inesorabile del rapporto di forza a favore dei *rappresentanti*. Ciò ha finito col configurare una sorta di dittatura politica del governo, attraverso l'esautoramento del parlamento, a cui si sono ingegnosamente applicati proprio i regimi liberal-democratici, con l'emergere delle poliarchie, dell'elitismo democratico e del corporatismo, nella seconda metà del Novecento. Il processo è completamente degenerato, a cavallo del XX e XXI secolo, con le cd. post-democrazie, con le quali la democrazia stessa si è configurata come dispotismo di nuovo tipo, con la dittatura sempre più pervasiva del volere/potere delle neo-oligarchie globaliste. La rappresentanza è implorsa per linee interne e deflagrata nella successione storica. Ancora una volta, il genio di Spinoza ha colto nel segno. Nella tirannia della (pseudo)rappresentanza democratica, la libertà è diventata un oggetto altamente indesiderato e, se possibile, la verità lo è ancora di più. Di libertà interiore nemmeno a parlarne, salvo le paludate retoriche e strategie di cattura e organizzazione dispotica del consenso.

<sup>30</sup> F. Bacone, *La nuova Atlantide*, Milano, BUR, 2009. È doveroso ricordare che Bacone non fu insensibile alle ammantanti sirene della corruzione che furono all'origine del suo tracollo politico del 1621. Nel 1619, volendo fare un solo esempio, in aperta violazione delle leggi inglesi del tempo e per assecondare gli interessi commerciali della "Virginia Company" – di cui è uno dei soci più in vista – il Consiglio Privato di Londra (da lui capeggiato) autorizza la deportazione in Virginia di 165 bambini (stando solo stando al numero dei bambini registrati), di cui sopravvissero soltanto dodici. Più in generale, Bacone rientra a pieno titolo, anche se con ruolo da comprimario, nel processo di fondazione ed estensione del capitalismo/colonialismo inglese tra '500 e '600, con tutte le turpitudini, le corruzioni, gli abusi e le ingiustizie che lo hanno accompagnato nel corso dei secoli, nella competizione con quello spagnolo, a lungo predominante. Ancora: è degno di nota tenere presente che Bacone riconquistò prestigio e ruolo politico perduti, tradendo senza scrupolo gli amici e alleati di un tempo; come aveva già fatto nel 1595 col conte di Essex, suo grande protettore, accusandolo (con altri) di congiurare contro la regina Elisabetta. All'ideologia/pratica colonialista non si sottrae nemmeno John Donne che, in un sermone del 1622, rassicurava che la Virginia Company "ripulirà le vostre strade e spazzerà via dalle vostre soglie gli oziosi e i figli degli oziosi, e li metterà al lavoro; e se davvero l'intero paese fosse un correzionale in modo da costringere gli oziosi a lavorare, darebbe buoni risultati" (cit. da P. Linebaugh e M. Rediker, *I ribelli dell'Atlantico. La storia perduta di una utopia libertaria*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 66-67). Commentano Linebaugh e Rediker che l'auspicio di Donne era quello che l'America diventasse una *prigione*, specificando che "per molti fu così" (p. 67). In ogni caso, con Bacone e dopo di lui, vigevo un regime di controllo dispotico che aveva nel *terrore di Stato* uno dei suoi centri attivi, in un intreccio assai saldo di religione, teologia, politica e contraffazione storica. Ma i peggiori nemici – politici, religiosi e teologici – di questo autoritarismo totalizzante sono ritenuti gli anabattisti, in quanto lanciano la sfida impensabile – per l'epoca e quelle successive – secondo cui tutti gli uomini sono *commoners* per diritto, da cui deriva la loro richiesta rivoluzionaria della "comunione dei beni". È la minaccia del comunismo che inizia a circolare e che le classi dominanti devono assolutamente debellare. Non è, poi, così strano che in questo conteso si arrivi alla guerra civile del 1640 e alla "gloriosa rivoluzione" che ha in O. Cromwell il suo alfiere e che vede il Parlamento contrapposto al potere assoluto della Corona (re Carlo I Stuart, finito decapitato nel 1649). Di questo conflitto sanguinoso, alcuni degli esiti più rimarchevoli sono: (a) l'introduzione del principio "Nessuna tassazione senza rappresentanza" (*No taxation without representation*), al centro soprattutto della ribellione dei coloni americani; (b) il potenziamento e l'allargamento del principio dell'*habeas corpus*, a tutela delle libertà individuali, conculcate dalla pratica diffusa delle detenzioni arbitrarie. Come si vede, da questo angolo di osservazione, i regimi democratici contemporanei non si sono completamente affrancati dalle condizioni del dispotismo di governo; anzi, le hanno innovate. Ovviamente, la "gloriosa rivoluzione" non vale ad estirpare i privilegi di classe e, tantomeno, introduce l'era della "comunione dei beni". Il suo compito prioritario è un altro: sostituire i vecchi privilegi con nuovi privilegi, con l'ascesa di nuove classi borghesi e mercantili al potere. Questo vuole e deve fare e questo fa, soprattutto da parte dei gruppi sociali che ne assumono a tutti gli effetti la direzione. Ciò che, comunque, le va riconosciuto è l'estensione dello spazio dei diritti. È chiaro che il

vivente: "indiani occidentali, cananei, pirati, briganti, assassini politici, amazzoni [donne a capo di rivolte armate] e anabattisti", contro cui la "guerra santa" era necessaria<sup>31</sup>. Di questa guerra di conquista ed espropriazione fu attore e sceneggiatore anche Shakespeare: attore, perché anch'egli investì nella "Virginia Company"; sceneggiatore, perché si valse del naufragio del *Sea-Venture* (1609, Bermuda), per elaborare *La tempesta*<sup>32</sup>, una delle sue opere più rappresentative. Nell'opera sono messe in scena l'ideologia e la pratica di conquista, saccheggio e distruzione portate avanti dalle emergenti classi capitalistiche e colonizzatrici, certe di essere portatrici — per diritto naturale e divino — di una superiorità etica, umana, culturale e sociale non abbisognevole di alcuna dimostrazione o verifica<sup>33</sup>. Un "primato" corroborato dall'apporto

---

processo è in funzione dell'avvio di una fase politico-economica che renda più dinamica, moderna ed efficiente la parabola dell'accumulazione capitalista, ristrutturando/revisionando allo scopo le forme di governo. L'orologio del tempo della "gloriosa rivoluzione" degli anni Quaranta fu spostato d'autorità all'indietro, con la dura repressione che principia nel 1860, con la rimessa sul trono del re (Carlo II). Continuando e portando a termine il nostro discorso, c'è un poeta che si schiera con i rivoluzionari e i loro principi/pratiche di libertà. E questo è John Milton che in piena guerra civile - nel 1644, un anno dopo l'ordinanza restrittiva sulla libertà di stampa approvata dal Parlamento — scrive: "Un discorso al Parlamento inglese in difesa della libertà di stampa" [*Areopagitica* (a cura di Mariano e Hillary Gatti), Bompiani, Milano, 2002]. Quello di Milton non è un semplice appello contro la censura, ma un'appassionata esortazione a favore del riconoscimento di tre libertà inalienabili: *conoscere, parlare e discutere, secondo libertà di coscienza*. Milton contesta al Parlamento inglese una linea di continuità con la "Camera Stellata" (una sorta di "tribunale speciale" sottratto alle norme del diritto ordinario), istituita nel 1487 da Enrico VII Tudor e competente per i reati politici e la repressione delle rivolte, poi soppressa nel "parlamento lungo" del 1641. Ebbene, per Milton, l'ordinanza rappresenta l'escrabile riedizione protestante degli odiati tribunali dell'Inquisizione papale.

<sup>31</sup> P. Linebaugh e M. Rediker, *op. cit.*, p. 48.

<sup>32</sup> W. Shakespeare, *La tempesta*, Milano, BUR, 2008. Shakespeare ambienta la storia non dove avviene il naufragio del *Sea-Venture*, ma in una sperduta e imprecisata isola del Mediterraneo, romanzandone e destoricizzandone i contesti. Molte sono le ragioni che "consigliano" Shakespeare ad operare questa destoricizzazione. Due, però, sembrano le fondamentali. In primo luogo, la sua piena adesione ideologica alla politica di colonizzazione dei nuovi mondi, con tutto il carico di oppressione e spoliazione che ne deriva. In secondo, l'obbligo di fedeltà al canone della Chiesa d'Inghilterra, strutturato in trentanove articoli, Ebbene, l'art. 37 sanciva che "le leggi del regno possono punire un cristiano con la morte", mentre l'art. 38 stabiliva che "le ricchezze e i beni dei cristiani non sono comuni, in quanto riguardano il diritto, il titolo e il possesso dei suddetti, come falsamente sostengono alcuni anabattisti" (cfr. Linebaugh e Rediker, *op. cit.*, p. 38). Non casualmente, ne *La tempesta* la lotta per abolire la schiavitù e la colonizzazione è ritenuta non solo illegittima, ma addirittura mostruosa, esattamente come deforme e orrida è rappresentata la figura del Calibano. Ancora non a caso, Prospero apostrofa Calibano, Stefano e Trinculo col termine di *masnada*, meglio ancora definita come una *mostruosa idra* che aveva osato drizzare le sue teste contro i *poteri regali* e l'*autorità* dei suoi sovrani; un'idra non paga di sguazzare nella pozza immonda, in cui il naufragio l'aveva gettata (*La tempesta*, vv. 290-91, 294-295, 307 e 326). Per l'ideologia di conquista e rapina del nascente capitalismo/colonialismo inglese, l'inferiorità di questa "specie mostruosa" risiede primariamente nei vizi morali che la contrassegnerebbero e marchierebbero *ab origine*. Il primo è più pericoloso dei quali sarebbe la loro natura traditrice (*La tempesta*, vv. 363-364), da cui promana la mancata sottomissione all'autorità regale e ai suoi rappresentanti. Calibano è l'archetipo/prototipo perfetto dell'oppresso mostrificato e inferiorizzato, nell'*ars poetica* come nel modello di civiltà costruito e narrato dall'ideologia colonialista allora dominante e post-colonialista tuttora imperante, seppur mascherata sotto spoglie rinnovate e assai più penetranti, complesse e sofisticate. Ne *La tempesta* shakespeariana questi archetipi/prototipi si trovano celati nella rete di una rappresentazione che assume le forme "classiche" di un dramma aristocratico-dinastico per la conquista/uscipazione del potere. Un particolare caso di uso letterario-politico della metafora della "tempesta" è stato fatto da E. Tadini: cfr. *La tempesta*, Torino, Einaudi, 1995, di cui particolarmente rilevante è *Appendice. L'ultimo monologo di Prospero*. Su questo argomento, si rinvia a Carla Panziera, *La voce di Prospero. Sintassi dell'oralità nella Tempesta di Emilio Tadini*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei* (a cura di Francesca Gatta e R. Tesi), Roma, Carocci, 2000, pp. 139-166; Milena Manini, *La tempesta di Emilio Tadini*, in *Tra relitti e zattere*, Lulu.com, 2012, pp. 15-45.

<sup>33</sup> "Non siamo certo i primi a rilevare l'importanza storica della vicenda del *Sea-Venture*. Uno di primi - e senza dubbio il più illustre - fu William Shakespeare, che nel 1610-1611 si riferisce a relazioni di prima mano sul naufragio per la stesura del suo dramma *La Tempesta*. Shakespeare studiava da tempo le cronache degli esploratori, mercanti e coloni che stavano mettendo aggressivamente in collegamento i continenti di Europa, Africa e Americhe mediante il commercio mondiale. Inoltre non solo conosceva personalmente questi uomini, ma dipendeva da loro per vivere. Come molti dei

di: (a) clausole teologico-naturaliste autoreferenziali e autoreplicanti, sottratte a tutte le procedure di confutazione e discussione; (b) asserzioni antropologico-scientifiche autovalidanti che abbinano i pregiudizi ideologici e scientifici con quelli razziali e religiosi; (c) macchine e istituzioni di potere di rara potenza e altrettanta rara efficacia, votate e vocate all'imposizione e al mantenimento degli interessi, dei desideri, dei voleri e dei capricci delle classi e dei ceti dominanti. Sono, questi, i gironi infernali dentro cui sono stati sempre precipitati gli oppressi. Qui la volontà di potere si fa potenza della volontà che non ha altra ambizione, se non realizzare se stessa. Una volontà avviata ad imboccare un tunnel paranoide all'interno del quale è destino che venga a mancare ogni appagamento<sup>34</sup>: per quanti beni materiali e privilegi di status si accumulano, il demone della cupidigia, del sospetto e della vendetta è sempre in agguato. Il potere e la volontà di potenza sono ineliminabilmente marchiati dalla follia anche per questo. Il teatro di Shakespeare ne è una vivida rappresentazione; come già prima la tragedia greca, attraverso le varie incarnazioni della figura dell'*hybris*. Ma il lato più tragico di queste fenomenologie non è dato dalla follia del potere e/o dei potenti; bensì dalle spirali immense di dolore, morte, sofferenza e ingiustizia entro cui esse avvolgono e stritolano la vita e la libertà di sempre più vaste moltitudini. Il potere ha come posta in gioco proprio la vita e la libertà degli esseri umani: per farle sue e poter prosperare, non indietreggia davanti a niente. Cerca solo di coprirsi con la foglia di fico di precetti teologici, ideologici e simbolici, con cui cerca di ammantare le sue espropriazioni/appropriazioni intellettuali, economiche e politiche.

Torniamo a Spinoza. Per lui, il sapere e la verità non hanno alcun potere, se non quello di *confutare* il potere: il potere della verità è *potere contro il potere*, perché solo fuori e contro l'esercizio del potere si danno verità e libertà. Inoltre, la volontà di sapere non è volontà di potere, ma esigenza e organizzazione di pratiche di libertà. Il potere della verità è anteriore a tutte le forme di vita mondane e istituzionali del potere, proprio perché è *potere e potenza della libertà*<sup>35</sup>. In questa sorta di *territorio primigenio*, la verità non è un'ontologia<sup>36</sup>; ma la negazione delle ontologie del potere, nella loro multiformità. Diventa agevole comprendere come essa sia il territorio primario dell'esistente e dell'esistenza umana: la *passione* che anima la vita e le sue forme. Forse, questo è l'insegnamento più grande che ci viene da Spinoza: la verità è passione di libertà. Al di là dello schematismo apparente dell'enunciato, va puntualizzato che, in Spinoza, la libertà è sempre la risultante provvisoria del gioco conflittuale tra passioni e affetti contrastanti che lacerano gli esseri umani e gli ordinamenti sociali, assegnati a sistemi di comando/obbedienza labirintici che hanno *l'effetto* e lo *scopo* di complicare, se non interdire, la scelta della verità e della giustizia. A meno che, ci dice Spinoza, non intervengano il desiderio e la passione di felicità che egli chiama *cupidità della letizia*<sup>37</sup>. Si regge qui lo spirito della libertà interiore: solo il desiderio di vivere in pienezza e letizia la propria vita può alimentare la libertà

---

suoi benefattori, quali il conte di Southampton, Shakespeare stesso investì nella Virginia Company, punta di lancia della colonizzazione inglese. Il suo dramma descriveva e al tempo stesso promuoveva il crescente interesse della classe dominante inglese per la colonizzazione e lo sfruttamento del Nuovo Mondo" (Linebaugh e Rediker, *op. cit.*, pp. 23-24). Ancora: "Shakespeare riconosce la realtà dell'espropriazione in *La Tempesta*, quando ci presenta lo «schiavo selvaggio e deforme» Calibano che rivendica il possesso della terra di cui si è appropriato il suo aristocratico padrone, Prospero ... La Virginia Company in generale, e il *Sea-Venture* in particolare, contribuirono ad organizzare il passaggio intermedio tra l'espropriazione del Vecchio Mondo e lo sfruttamento del Nuovo" (*ibidem*, pp. 25-26). Nello stesso libro si trova una toccante ed esatta ricostruzione del naufragio del *Sea-Venture*, delle meraviglie dell'isola di Bermuda e della resistenza degli ex naufraghi, tanto che essi, con grande disappunto della "Virginia Company, si trasformano, da schiavi, in ammutinati e *commoners* in lotta (pp. 17-44). Questa metamorfosi è bollata dalla cultura dominante del tempo come regressione allo *stato selvaggio*, con una equiparazione evidente alle popolazioni native che vale come convalida della feroce repressione sferrata nei loro confronti.

<sup>34</sup> Intorno al denso e multiforme rapporto che si instaura tra potere e paranoia, esemplari rimangono le analisi di E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1982.

<sup>35</sup> Sul nesso tra potere e potenza in Spinoza, cfr. A. Negri, *L'anomalia selvaggia. Saggio su potere e potenza in Baruch Spinoza*, Milano, Feltrinelli, 1981; 2a ed. ampliata, *Spinoza. L'anomalia selvaggia, Spinoza sovversivo, Democrazia ed eternità in Spinoza*, Milano, DeriveApprodi, 2005.

<sup>36</sup> Chiaro è il riferimento alla poetica di Ingeborg Bachmann e Paul Celan, trattata nel primo capitolo.

<sup>37</sup> "La Cupidità che nasce dalla Letizia è più forte, a parità delle altre circostanze, che la Cupidità che nasce dalla Tristezza" (*Etica*, IV, 18).

interiore. Strappati dall'habitat della vera vita, non esperiamo la libertà, ma la servitù: la coscienza interiore è lacerata e vulnerata dai meccanismi della sudditanza simbolica, etica, politica e psicologica. Il desiderio e la passione di esistere nella verità alimentano la libertà interiore che può, così, farsi lievito delle libertà individuali e collettive. Ed è qui che l'etica spinoziana genera una *poietica* ed una *poetica* della libertà che hanno il potere e la potenza di trasformare — secondo giustizia, verità e pace — la vita delle moltitudini e degli organismi associati. Irrorata da tutte queste venature, la libertà è qui non soltanto *necessaria*, ma *utile*. L'utile spinoziano, del resto, non è altro che la libertà che nasce sempre da uno stato di coscienza e ne è il prolungamento affermativo, in opposizione a tutte le passioni/azioni contrarie. L'attività dell'utile della libertà costituisce l'affrancamento totale dal meccanismo comando/obbedienza: non solo lo sovverte e non lo replica; ma ne è la presa di distanza appassionata. Lo stato di coscienza della libertà è coscienza istantanea dell'illibertà e della necessità e utilità della lotta contro di essa. Dalle regioni più profonde e interiori della coscienza nascono le tensioni più vive verso la libertà, trasformandola in una poetica. Da qui nascono *libertà della poetica* e *poetica della libertà*. Una libertà senza poetica e una poetica senza libertà sono una flagrante contraddizione in termini. Eppure, non di rado, la poetica si separa o è separata dalla libertà e la libertà involgarisce la poetica o, addirittura, ne fa colpevolmente a meno. Il concetto spinoziano della libertà viene ancora meglio messo in luce dalla trasformazione delle *virtù* in *potenza etica* ed è, per questa ragione, che gli esseri umani sono da intendersi *liberi*<sup>38</sup>. Il potere di fare è qui niente altro che la potenza di dispiegamento delle virtù: cioè, la libertà della loro vita storica ed esistenziale. Negli arcipelaghi del vivere, sentire e patire, il *potere* del fare poetico, allora, è *potenza* poietica della libertà. L'etica della libertà spinoziana celebra la vita generosa e appassionata<sup>39</sup>: se rimane in vitale connessione con essa, la poetica esalta la libertà. E, d'altronde, solo dalla vita generosa può sorgere la libertà. Da Spinoza apprendiamo definitivamente che *agire il bene è agire pratico della libertà*, di ognuno e di tutti, in un orizzonte che non si traduce nella reiterazione degli asserti filosofici della *vita buona* aristotelica<sup>40</sup>; ma che squarcia tutte le categorie della filosofia, dell'etica e della pratica del passato, del presente e anche del futuro. In realtà, Spinoza non *riapre* un nuovo orizzonte della libertà, ma è colui che lo *apre* veramente e praticamente, perché *riapre* tutte le prospettive della vita. Le dimensioni del prima e del dopo, del sopra e del sotto non stanno più fuori dalla vita: con Spinoza, questa è ora apertura all'infinità di Dio/Natura. Anche il nulla è accolto in questa infinità vivente, non costituendo affatto la simmetria che la nega. Un accento spinoziano è reperibile nello stesso Wittgenstein del *Tractatus* e la circostanza non è da considerarsi singolare: egli equipara la *vita buona* alla *vita giusta* e tutte e due alla *vita felice* e, per lui, è *felice* colui che non ha più bisogno di cercare una *fine* per la vita, *al di fuori* della vita<sup>41</sup>. Ma quello che in Wittgenstein è approdo logico-filosofico, in Spinoza è qualcosa di diverso e di più: per Wittgenstein, è possibile essere felici, *nonostante* la miseria del mondo; per Spinoza, la felicità sta nella *lotta* contro la miseria del mondo. La felicità spinoziana è nel processo che appassiona il mondo all'umanità e l'umanità al mondo; altrimenti, si finisce col rimanere irretiti nella *cupidità della tristezza* che non fa bene alla vita e tantomeno al mondo<sup>42</sup>. Nella cupidità della tristezza rientra anche la *pietà*<sup>43</sup> che, so-

<sup>38</sup> "Per virtù e potenza intendo la medesima cosa; cioè ... la virtù, in quanto si riferisce all'uomo, è l'essenza stessa o la natura dell'uomo, in quanto egli ha il potere di fare certe cose che si possono intendere solo mediante le leggi della sua natura" (*Etica*, IV, definizione 8).

<sup>39</sup> "L'uomo libero a nessuna cosa pensa meno che alla morte; e la sua sapienza è una meditazione non della morte, ma della vita"; ancora: l'uomo libero "si sforza di agire bene e di essere lieto" (*Etica*, rispettivamente IV, 67 e IV 63 scolio).

<sup>40</sup> Come è ben noto, sul punto, di Aristotele è fondamentale l'*Etica nicomachea* (a cura di C. Mazzarelli), Milano, Bompiani, 2000. Tra le tante, un'altra interessante concezione di "vita buona" e "vita felice", che presenta punti di contatto con Spinoza, è quella di Seneca: *Epistole a Lucilio* (a cura di C. Barone), 2 voll., Milano, Garzanti, 2008. Solo che Seneca opera una distinzione/separazione tra spirito e ragione, delineando l'uomo felice come uomo che non ha né desideri e né timori, acquietato dalla ragione nel confronto con le lacerazioni della vita e dell'anima. Il contatto Seneca/Spinoza è stato acutamente individuato da R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 182.

<sup>41</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1973, proposizione 6.43.

<sup>42</sup> Ed è qui che Spinoza valica decisamente gli orizzonti dell'etica aristotelica: in questa, l'uomo magnanimo e giusto non ha bisogno degli altri e ha dispiacere di ricevere da loro benefici (Aristotele, *Etica nicomachea*, IV, 3, 1124b 12-15);

vente, non ci fa camminare in compagnia degli altri, ma a distanza da loro, come altezzosi abitanti di un territorio etico presuntivamente superiore. È la generosità, non già la pietà, che dà origine all'azione diretta al vero bene degli altri, poiché in essa si sviluppa la concatenazione virtuosa spinoziana: "Agir bene, come si dice, ed essere lieto"<sup>44</sup>. L'altra e ineliminabile componente della generosità è la *gratitudine*; ma si è veramente grati l'un l'altro solo se si è veramente liberi: "solo gli uomini liberi sono veramente grati gli uni verso gli altri"<sup>45</sup>. E, dunque, l'etica non è una *scienza per l'agire*, da cui dipende la *prova* della verità, come avviene nella filosofia pratica di Aristotele. Per Spinoza, l'etica non *suggerisce* nuovi modi di agire; è *dentro* i nuovi modi di pensare/agire, perché, in lui, pensare ed agire non sono separabili, ma si code-terminano, senza un prima e un dopo<sup>46</sup>. E qui misuriamo, sino in fondo, tutta l'incolmabile distanza che separa l'etica spinoziana da quella aristotelica e le differenze, non secondarie, rispetto all'etica di Seneca, degli stoici e delle altre etiche ellenistiche<sup>47</sup>; a tacere delle etiche della modernità e della contemporaneità più accreditate. Distanza che qui è anche salto in termini di *pathos* non più staccato dal *logos*: una sorta di ritorno ad Eraclito e, nello stesso tempo, un ricominciamento che si stacca decisamente dai passi del grande filosofo di Efeso, imprimendo una svolta radicale al cammino della filosofia. Una svolta a lungo e, per molti versi, tuttora non pienamente riconosciuta; addirittura "criminalizzata", con la condanna di Spinoza alla scomunica (non solo religiosa) e al silenzio. Per Spinoza, la *pratica della libertà* è, al tempo stesso, *invenzione della libertà* ed esse, insieme, ricongiungono teoria, prassi, passione, affetti e rigore in un *intercampo*, nel cui seno distinzioni e differenze, pur non negandosi, si trapassano e miscelano, originando polifonie e metamorfosi rigeneratrici<sup>48</sup>. La sua, se così possiamo dire, è una filosofia della vita e della libertà; ovverosia, detto in modo ancora più chiaro, una pratica della *libertà della vita* e, insieme, una filosofia della *vita della libertà*. Ed è questa, forse, la ragione di fondo che ha sempre consentito a Spinoza di non essere mai umiliato e sepol-

---

nell'etica spinoziana, la virtù e la passione per la giustizia investono la libertà interiore di tutti ed è proprio questa che li mette in comunanza nella vita pratica. In un altro punto, strettamente collegato a quello appena individuato, possiamo rinvenire una distinzione netta tra l'etica di Aristotele e quella di Spinoza. Per Aristotele, infatti, la felicità (*eudaimonia*) è il *vivere bene* e l'*aver successo* ed è, perciò, da considerare come fine ultimo dell'umanità (*Etica nicomachea*, in part., I 4, 1095a 14-30; I 5, 1095b 14-1096; I 7, 1097b 22-1098; I 7, 1098a 16-21). Non che Spinoza sia per il trasferimento della felicità in una dimensione extramondana; ma, certo, le sfere dell'etica mondana di Spinoza non sono per l'individualizzazione della felicità nei termini della vita buona coronata da successo. Anche per la decisiva ragione che, ancora prima di essere *fine ultimo*, la felicità è *fine primo* e, quindi, inattuabile al di fuori della verità, della libertà e della giustizia.

<sup>43</sup> *Etica*, IV, 50, scolio.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Etica*, IV, 70.

<sup>46</sup> Persino l'orizzonte di Marx si rivela qui più arretrato di quello di Spinoza, in quanto finisce, suo malgrado, con l'ergere la *pratica sociale* come *principio verità* e la *rivoluzione* come *prodotto sociale*. Si pensi, in particolare, alle *Tesi su Feuerbach*, di cui forniamo qui alcuni stralci significativi: (a) "La questione se al pensiero umano appartenga una verità oggettiva non è una questione teorica, ma pratica. È nell'attività pratica che l'uomo deve dimostrare la verità, cioè la realtà e il potere, il carattere terreno del suo pensiero. La disputa sulla realtà o non-realtà di un pensiero che si isola dalla pratica è una questione puramente scolastica" (Tesi II); (b) "La vita sociale è essenzialmente *pratica*. Tutti i misteri che sviano la teoria verso il misticismo trovano la loro soluzione razionale nell'attività pratica umana e nella comprensione di questa attività pratica" (Tesi VIII); (c) "L'altezza massima a cui può arrivare il materialismo intuitivo, cioè il materialismo che non concepisce il mondo sensibile come attività pratica, è l'intuizione dei singoli individui nella «società borghese»" (Tesi IX); (d) "Il punto di vista del vecchio materialismo è la «società borghese»; il punto di vista del nuovo materialismo è la società *umana*, o l'umanità socializzata" (Tesi X); (e) "I filosofi hanno solo *interpretato* il mondo in modi diversi: si tratta però di *mutarlo*" (Tesi XI). Sul punto, richiamiamo l'edizione, in un certo senso, classica: *Tesi su Feuerbach*, in Marx-Engels, *Opere complete*, vol. V, Roma, Editori Riuniti, 1972, pp. 3-5.

<sup>47</sup> Ineludibili, sul tema, le ricognizioni di: Julia Annas, *La morale della felicità in Aristotele e nei filosofi dell'età ellenistica*, Milano, Vita e Pensiero, 1998; Martha Nussbaum, *La terapia del desiderio. Teoria e pratica nell'etica ellenistica*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, 2007. Sullo stoicismo, comunque, rimane fondamentale il classico M. Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Milano, Bompiani, 2005, 2012.

<sup>48</sup> Per una riflessione più ampia sul concetto di intercampo, si rinvia ad A. Chiocchi, *Il concetto di intercampo. Non solo questioni epistemologiche*, "Società e conflitto", n. 27/28, 2003.

to dalla forza e dal potere di chi voleva cancellarlo dalla storia. Se Socrate accetta la *morte*, per non tradire le verità in cui crede, Spinoza sceglie sempre la *vita*, per rimanere fedele alle verità che lo hanno plasmato spiritualmente e mondanamente.

Facciamo un piccolo salto indietro che ci consentirà di procedere meglio in avanti, per meglio restare in contatto con l'etica politica di Spinoza. Ricorriamo ad una lunga citazione dal *Trattato politico*:

I filosofi pensano che gli affetti dai quali siamo combattuti siano dei vizi e che gli uomini vi cadano per loro colpa. Per questo solitamente ne fanno argomento di riso, di compianto o di rampogna, e quelli che vogliono fare più mostra di santità lanciano maledizioni. Credono così di fare qualcosa di divino e di toccare il culmine della saggezza, mentre tutto quel che sanno fare è lodare in mille modi una natura umana inesistente e fustigare quella che c'è davvero. Non concepiscono gli uomini per come sono, ma per come li vorrebbero: con la conseguenza che, nella maggior parte dei casi, scrivono della satira al posto dell'etica, e non sanno mai elaborare una politica applicabile alla pratica, ma solo finzioni chimeriche o istituzioni realizzabili in Utopia, o nel famoso secolo d'oro dei poeti, dove peraltro non ce n'è alcun bisogno. ...

Nel rivolgere, dunque, la mia attenzione alla politica, non mi sono proposto di scoprire soluzioni nuove e inaudite, ma soltanto di dimostrare con ragionamento certo ed esente da dubbio quelle che meglio si accordano con la pratica, o di dedurle dalla stessa condizione della natura umana; e per studiare quanto attiene a questa scienza con la stessa libertà d'animo che ci è solita negli studi matematici, mi sono fatto regola scrupolosa di non irridere né compiangere né deprecare le azioni umane, ma di comprenderle: e dunque ho considerato gli affetti umani, come l'amore, l'odio, l'ira, l'invidia, la presunzione, la compassione e tutti gli altri moti dell'animo non come vizi della natura umana, ma come proprietà che le appartengono<sup>49</sup>.

Non ritorneremo qui sulla critica di *Utopia* svolta da Spinoza, su cui ci siamo già soffermati nelle pagine precedenti, nelle quali abbiamo cercato, parimenti, di far emergere la presenza di tracce di realismo utopico dall'interno dello stesso discorso spinoziano. Ci interessa ora riflettere sulla *distanza* della filosofia dalla *pratica*. La distanza prende luogo e si dilata intorno a due temi chiave: la *libertà* e la *speranza* che, non a caso, si coltivano a vicenda. Una cattiva filosofia non può *praticare* la libertà; tutt'al più, si limita a glorificarla retoricamente o predicarla in astratto. La libertà diventa qui una chimera, proprio per l'assenza di una *pratica utopica*. Del resto, Spinoza sa bene che un *popolo libero* è guidato dalla *speranza*, mentre un popolo soggiogato rimane ostaggio della *paura*, quanto più la sua libertà è negata o vacilla<sup>50</sup>. La speranza alimentata e coltivata praticamente è fattore di *libertà*<sup>51</sup>; la paura, invece, incatena mondo e umanità. La prima è una sorta di macchina poetica che inventa e genera libertà; la seconda è una delle leve più potenti, attraverso cui il potere (non solo politico) ha governato il mondo con pugno di ferro, ricorrendo a formule e forme *soft* e *hard*, a seconda del variare dei rapporti di forza e delle contingenze politiche, economiche e sociali. Per Spinoza, la natura umana non è solo pervasa da paura e vizio, ma anche da speranza e virtù. Tra il primo ordine di passioni/affetti e il secondo si sviluppa e approfondisce un conflitto asperissimo, la cui posta in gioco pratica è proprio la libertà. La distanza della filosofia dalla pratica è misurata esattamente dalla sua distanza dalle passioni, dai vizi e dagli affetti della natura umana e dalle determinazioni più profonde della natura sociale del vivere e dell'abitare umani. Per lo più, la filosofia rappresenta e narra il mondo, più che viverlo e farne esperienza; per lo più, è impotente nei suoi confronti, sino ad essere, non di rado, asservita in funzione del suo dominio. Potremmo qui esemplificare, osservando che la distanza filosofica dal mondo è assenza di *pathos* vero. In sé, la distanza

---

<sup>49</sup> *Trattato politico*, I, 1-4. Per una recente rivisitazione della categoria si rinvia a: AA. VV., *Itinerari utopici, 500 anni dopo More*, monografico di "Governare la paura", dicembre 2016; AA. VV., *Mappe dell'utopia: geometrie instabili di un concetto politico*, monografico di "Scienza & Politica", n. 56, 2017; M. Cacciari e P. Prodi, *Occidente senza utopie*, Bologna, Il Mulino, 2016.

<sup>50</sup> *Trattato politico*, cit., V, 6. Nel lessico spinoziano, il "popolo libero" è, più precisamente, *libera multitudo*.

<sup>51</sup> All'interno dello stesso marxismo, la cosiddetta "corrente calda" ha molto insistito su questo elemento. Cfr., per tutti, E. Bloch, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione* (a cura di S. Zecchi), Milano, Feltrinelli, 1980; *Spirito dell'utopia* (a cura di F. Cappellotti), Firenze, La Nuova Italia, 1992.

non è negativa; anzi. Essa imprime anche un'attrazione, una spinta al movimento delle passioni e dei sentimenti verso un percorso pratico che conduce dal noto all'ignoto, dal visibile e dal visto verso l'invisibile e il non ancora visto: un percorso che rende praticamente sempre più *liberi*. Sono l'assenza di movimento, l'inacidimento delle passioni, il ripiegamento dei sentimenti e lo spegnersi degli slanci ad afferrare il *pathos* alla gola, soffocandolo e imputridendolo nella *cupidità della tristezza*, con la conseguente generazione del riflusso di paure, angosce e follie che smettono di credere nella libertà. Così, il potere delle falsità e delle ingiustizie viene legittimato e idolatrato come orizzonte intrascendibile; mentre, invece, può essere smascherato e sconfitto già nell'immanenza dell'infinità della vita, della libertà e della verità. Prende inizio da qui la rigenerante trasformazione della *passività* in *attività* che dà consistenza e durata alla trasformazione di sé nella trasformazione del mondo. Il passaggio da *passività* ad *attività* ha un significato decisivo, in quanto rimodella continuamente la base fondante dell'*accordo* con sé e la *pace* interiore, senza cui alcuna effettiva pratica di trasformazione può vedere la luce<sup>52</sup>. La lezione di Spinoza è chiara quanto esemplare: senza la *solidarietà* con sé, gli altri e il mondo, non può darsi alcuna *metamorfosi/autodeterminazione* di sé, degli altri e del mondo. Ed è proprio la trama di aggregazione puntiforme di queste metamorfosi/autodeterminazioni a sostenere ed animare il movimento della *libertà*, della *felicità* e della *verità*. La crucialità e multiformità dell'etica di Spinoza sono straordinarie. Tanto per fare solo qualche fuggevole esempio, qui siamo oltre i confini della *libertà solitaria* e di quella dimensione del *desiderio* che *vive nell'attesa della felicità*<sup>53</sup>. È vero: si è felici (anche) prima della felicità, fino a che libertà e desiderio ci sostengono. Altrettanto vero è che la felicità non può essere desiderio in eterna attesa. È ugualmente incontrovertibile che se non fossimo attraversati dal desiderio di vita, moriremmo. Ma il solo il desiderio che non cessa di vivere e infiammare il nostro cuore e la nostra libertà non è sufficiente. Senza desiderio ci perderemmo e perderemmo tutto di noi: e questo è inoppugnabile. Ma è solo la felicità che ci mette veramente in comunione con gli altri e il mondo, ben al di là della stessa relazione d'amore/amicizia che, pur essendo fondamentale ed eccelsa, non può dare fondo al nostro essere/abitare la felicità e la libertà di ognuno e di tutti: nel mondo e per il mondo. Allo stesso modo con cui Lévinas concludeva che per Spinoza non era essenziale una *giustizia postuma*, perché gli Spinoza *non muoiono*<sup>54</sup>, possiamo affermare che, da un punto di vista spinoziano, non è possibile *differire all'infinito* il desiderio di felicità e libertà. Il *desiderio* che manca in eterno la felicità e la libertà si accartocchia nelle forme di un *desiderio di desiderio*. Diventa, cioè, l'immagine riflessa di sé e trasforma la vita in uno specchio riflettente i suoi esclusivi lampi di espressione, ben oltre l'amore di sé di Narciso. La felicità e la libertà non possono essere postume, se non prendendo avvio e slancio dal passato e dal presente. Il desiderio e la felicità accompagnano sempre la coscienza delle insufficienze presenti del vivere/amare e, nel contempo, ne contrassegnano il superamento. Nell'insufficienza che si supera, il desiderio è pratica di felicità e libertà, dal cui cammino è trasfigurato. Se si diserta l'appuntamento con questa pratica, si vive morendo e si muore vivendo, per quanto possa essere forte e struggente l'attesa desiderante. Si vive/ama veramente soltanto se si è in compagnia della felicità/libertà: cioè, solo in compagnia degli altri, solcando e cambiando, con i passi di tutti, i mondi che abitiamo e che giammai vorremmo/potremmo fare nostri. Tutt'al più, possiamo attraversare e abitare i nostri e i mondi altrui con la più somma delle devozioni: loro nei nostri mondi e noi nei loro. Rendere liberi i mondi di tutti vuole dire rendere effettivamente liberi tutti in ognuno e ognuno in tutti. L'universalità, la trasversalità e la disseminazione dialogica dell'etica spinoziana sono tra le pietre miliari che segnano questa avventura. Da qui la libertà nasce e prolifera come autodeterminazione felice di tutti i processi di distinzione e affra-

<sup>52</sup> *Etica*, IV e scolio.

<sup>53</sup> Sotto quest'ultimo aspetto, esemplare è la situazione di *Julie-Eloisa*: "Nel regno delle passioni, esse aiutano a sopportare i tormenti: mantengono la speranza accanto al desiderio. Finché si desidera si può fare a meno di essere felici: si aspetta di esserlo se la felicità non viene, la speranza si prolunga, l'incanto dell'illusione dura quanto la passione che la provoca. Così questo stato è sufficiente a sé, l'inquietudine che procura è una specie di godimento che supplisce alla realtà. E forse è meglio. Guai a chi non desidera più niente! Perde per così dire tutto quello che possiede. Si gode meno di ciò che si ottiene che di ciò che si spera, non si è felici che prima di essere felici " [J. J. Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa* (Introduzione di Elena Pulcini), Milano, Rizzoli, 1998, parte VI, lettera VIII].

<sup>54</sup> E. Lévinas, *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 135.

tellamento delle interiorità ed esteriorità: ossia, come ininterrotta pratica di liberazione. In altri termini, la libertà va liberata dai suoi stati di veglia, abbandono e cattività. Essa non è un bene di possesso e nemmeno un bene esistente in natura; è sempre una meta da raggiungere, difendere e superare attraverso pratiche di lotta e armonizzazione, camminando sotto l'orizzonte della vita felice, della generosità e della gratitudine. La libertà è anche pratica di elevamento costante della saggezza e della conoscenza individuali e collettive. Essa è il dono di sé e del mondo che gli esseri umani si fanno vicendevolmente, non per conformarsi alla loro natura, ma per prenderne le distanze, estraendone il nucleo vitale da sempre soffocato, deriso ed oppresso. Siamo, così, ritornati a Spinoza, da cui dobbiamo ripartire.

La libertà è la natura inventata e costruita degli esseri umani: quella che partoriscono, liberandosi da tutte le servitù che l'hanno umiliata e oppressa. Essa è la lotta dell'umanità contro se stessa, al fine di liberarsi, con le sue proprie mani, dai tentacoli che l'hanno strangolata. Stavolta la *seconda natura* non è prodotta dall'artificialità del potere e della menzogna; ma dalla verità in lotta contro potere e menzogna. Essa, più che *rinascita*, è la *nascita prima*: la nascita degli umani agli umani e al mondo, attraverso l'affratellamento delle pratiche di lotta *nella* libertà e *per* la libertà. La libertà è sempre difficile, perché sempre è lotta per il superamento delle strettoie con cui da sempre si cerca di ostacolarne il cammino. Il governo politico si propone ed erge come centro a più teste del sistema a mille facce delle paure, degli interessi e delle brame di potere, su cui edifica il consolidamento e il potenziamento della propria autorità e della propria forza. Come è vero che gli esseri umani non sono socievoli in natura (Rousseau), così è vero che essi non sono lupo l'uno per gli altri (Hobbes). La socievolezza umana è finalizzata all'uso degli altri, per il tornaconto economico-sociale personale e l'accrescimento della propria forza politica. È una finzione che nasce su briciole di verità, perché ha dichiaratamente un carattere strumentale. L'umanità è stata costretta a socializzare, per fare fronte alla sua debolezza costitutiva, elevando la massa energetica e volitiva delle sue prestazioni, tanto nella sfera privata che in quella pubblica. Siamo più vicini al vero, allora, se diciamo che quella umana è una *socievolezza asociale*: gli esseri umani debbono prima necessariamente socializzare, se vogliono sfruttarsi e usarsi gli uni con gli altri; altrimenti, ricaverebbero frutti ben gramm. La *difesa/offesa* sociale costituisce l'ambito entro il quale la società seleziona pratiche, strategie e fini, allestendo il perimetro mobile dei territori della socializzazione del potere, con le sue istituzioni, pratiche, ritualità e simboliche. Nella demarcazione di questi confini, gli uomini non sono ognuno lupo per gli altri; ma competitori sotto l'egida del potere, oppure dei semplici spettatori plaudenti e/o soccombenti. La "civiltà delle buone maniere" non esibisce *lupi violenti*; più tendenziosamente ed efficacemente, rappresenta e impiega lo spettacolo di macchine di potere per il controllo dei corpi, delle menti e delle coscienze. Il ricorso alla violenza diretta avviene in *estrema ratio*; ma, anche in questo caso, è spettacolarizzato, sotto il segno dell'avvertimento sanguinoso, per il ristabilimento delle regole del "patto di potere" violato. Pure questo gioco di guerra, però, è *naturalizzato*: esso si accredita come conseguenza naturale di condotte umane dichiarate riprovevoli. Il potere, a volte, si mostra in tutta la sua crudeltà; ma, nel contempo, continua ad accreditarsi e legittimarsi come "buono" e "protettivo". E si fa scegliere ed è scelto, sia per la sua crudeltà, sia per la sua presunta bontà.

Da millenni gli esseri umani sono educati da questi codici. Del resto, il potere deve necessariamente dotarsi di macchine e strategie di formazione, di una *paidea* che si territorializza nelle coscienze e nei costumi sociali come *invarianza* del gioco comando/obbedienza: cioè, della socievolezza asociale. La posta in gioco della libertà, allora, non è la socievolezza: essa è marchiata dalle origini; bensì l'uso asociale della socievolezza. Questo processo è stato, per lo più, indagato come *crisi del legame sociale*. In realtà, il legame sociale è stato sempre asociale ed è l'asocialità che ha sempre socializzato. A ben guardare, anche i più grandi rivolgimenti sociali della modernità e della contemporaneità hanno finito con l'essere permeati da queste dinamiche. Ed è, questa, una delle ragioni alla base del "tradimento della rivoluzione", soprattutto nel XX secolo. Il potere, nelle sue varie e cangianti forme, ha naturalizzato a sua immagine la libertà, antropomorfizzando se stesso come forza dell'umanità. Cosicché tra potere e libertà si è instaurata una relazione di causalità diretta, secondo una direzionalità doppia: dal potere verso la libertà e dalla libertà verso il potere. Il potere si è spacciato come garante della libertà, come la libertà è stata trasformata in garanzia del potere. Finita in mano al potere, la libertà è stata pervertita, rendendo vane tutte le ricerche che tentano di reperirla in natura. La libertà non è stata mai rinvenibile in natura, semplicemente perché è socialmente/naturalmente inca-

tenata. Diversamente da quanto sostenuto da Rousseau, l'uomo non è libero alla nascita e si trova, invece, dappertutto in catene<sup>55</sup>. Non si *nasce* liberi; si *diventa* liberi. Ma questo non vuole dire che la natura sia assetata del sangue degli esseri viventi e degli esseri umani in particolare. È in *questa* natura spietata che crede De Maistre, al punto di fare del castigo implacabile la legge ordinatrice e riordinatrice della società, per il tramite della sfrenatezza della violenza, sia che si condensi nelle mani del boia assolutista, sia che si applichi a mezzo della ghigliottina giacobina. Per lui, contano due cose: il terrore e la garanzia che il potere lo riproduca su scala sempre più ampia. Il resto ruota intorno a questi due cardini. Il difetto di terrore e di violenza divinizzata è qui il nemico assoluto da estirpare. Il modo per farlo, è di una semplicità disarmante: moltiplicare l'eliminazione dei predicatori di pace, giustizia ed eguaglianza, stroncando sul nascere la circolazione e massificazione del loro messaggio. Ma De Maistre non riflette su una correlazione decisiva: proprio la divinizzazione del potere regale e l'assolutizzazione terroristica dei suoi voleri conducono al crollo della diga di contenimento della rabbia e della ribellione dei sudditi. Il *togliere* sempre tutto al popolo si risolve alla fine nel rimanere *privati* delle leve di potere; quando, invece, si trattava di concedere *qualcosa*, per continuare ad avere *tutto*. Ma questa possibilità non è nemmeno presa in esame: in quanto divino, quello regale è ritenuto potere indefettibile e indivisibile. Forme di governo più mature e complesse — a partire dalle monarchie costituzionali, fino ad arrivare alle democrazie rappresentative — fanno concessioni che consolidano e allargano le loro sfere di influenza. Il furore ideologico-teocratico inibisce a De Maistre di prendere in considerazione altra ipotesi che non sia la legge divina della guerra e del terrore. La rivoluzione francese sconfigge la prospettiva teocratica e controrivoluzionaria di De Maistre ed egli crede di intravederne la rinascita nel terrore giacobino e nell'espansionismo napoleonico. Rimane, comunque, certo che il messaggio di morte di De Maistre ritorna ad essere presente nella *violenza antropomorfizzata* che si abbatte sul mondo attuale, nel quale la dismisura dei poteri è esperienza esistenziale: un potere antropomorfo — cioè: *potere dell'umano* — si è impadronito del mondo, svincolandosi da ogni forma di mediazione. In questi nuovi scenari, ci viene presentato lo spettacolo secondo cui non è il potere che combatte l'umanità; bensì sarebbero gli esseri umani a combattersi tra di loro. Sarebbe ora il

---

<sup>55</sup> J. J. Rousseau, *Il contratto sociale* (a cura di R. Gatti), Milano, BUR, 2005. Come è noto, l'opera di Rousseau si apre così: "L'uomo è nato libero ed è dappertutto in catene". J. De Maistre — accanito, se non feroce sostenitore della santa trinità Papa/Re/Boia — ritiene che Rousseau, dichiarando che l'uomo è nato libero, elabori una *teoria demenziale*: sul punto, si veda il commento, altrettanto mordace, di I. Berlin, *La libertà e i suoi traditori*, Milano, Adelphi, 2005; in part., nella parte dedicata a De Maistre, pp. 203-236. Nella critica a De Maistre, perseguendo il fine di difendere i diritti naturali di libertà ed eguaglianza valorizzati da Rousseau, Berlin individua con acume che la sostanza del discorso controrivoluzionario (da *Ancien Régime*) di De Maistre si trova travasata nella teoria/prassi antidemocratica dei nostri tempi, particolarmente intensa tra XX e XXI secolo. Non meno violento è l'attacco che De Maistre sferra contro la natura, ritenuta l'agente della trasformazione di tutti gli esseri viventi in animali da preda: "Non vi è un solo istante in cui un essere vivente non sia divorato da un altro. Al di sopra di tutte queste razze animali è posto l'uomo, la cui mano distruttrice non risparmia alcun essere vivente" [*Le serate di Pietroburgo* (a cura di A. Cattabiani), Milano, Rusconi, 1986, 2a ed., p. 398]. Conseguentemente, De Maistre trae la conclusione che non la Natura è legge divina, ma la Guerra. E, dunque, la Santa Trinità Papa/Re/Boia è pienamente e legittimamente investita del potere sublime di purificare il mondo, sterminando senza pietà le figure e tutti i soggetti che ne vogliono alterare gli equilibri di potere. Il carattere sacro e sublime di questa Trinità trova la massima espressione nella figura del Boia: "... ogni grandezza, ogni sudditanza si basano sul boia: egli costituisce l'orrore e il legame dell'associazione umana. Togliete dal mondo questo agente incomprensibile, e nello stesso istante l'ordine lascia il posto al caos, i troni si inabissano e la società scompare. Dio, autore della sovranità, lo è pure del castigo; fra questi due poli ha gettato la nostra terra: «ché Jehova è il padrone dei cardini della terra, e su di essi fa girare il mondo» (*Le serate di Pietroburgo*, cit., p. 35; la citazione biblica di De Maistre è da *Sam*, 2, 8). Pertanto, non è affatto illogico che, per De Maistre, le due ancore della civiltà siano la *schiavitù* e la *religione*. Come vediamo, è qui reperibile una teologia/teocrazia da scannatoio che, in qualche punto, anticipa l'assolutezza e la spietatezza delle forme di governo della sovranità globale dei nostri tempi dolenti e bui. Per un primo inquadramento critico della figura di De Maistre, si rinvia a: R. Albani, *Joseph De Maistre e il problema della sovranità*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2009; S. Berardi, *La teocrazia universale di Joseph De Maistre. Tra rivoluzione e restaurazione*, Roma, Anicia, 2008; L. Marino (a cura di), *Joseph de Maistre tra illuminismo e restaurazione*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1975; Teresa Serra, *La critica alla democrazia in Joseph De Maistre e Louis de Bonald*, Roma, Aracne, 2005.

potere a preservare le forme dell'umano, sradicando la disumanità di una umanità irragionevole e sub-umana: è, questa, la messa in scena della bontà del potere contro la malvagità dell'umanità. Dispositivi poetici di questo tipo, nel mentre deprivano le condizioni materiali e immateriali del vivere umano e sociale, cercano di inoculare contaminazioni simboliche, transculturali e subliminali nelle coscienze e nelle menti, producendo una percezione della realtà e dell'esperienza che *esonera* dal mondo. Il *consumo di potere* viene ora contrabbandato come libertà massima. Consumo di potere significa essere ora triturati dal vortice delle seduzioni e contraffazioni iper-reali che ci assediano giorno e notte, per convincerci che ogni altra forma di vita è preclusa, perché estinta. Si tende, in questo modo, ad alimentare e solidificare l'illusione che vuole convincerci che la felicità e la libertà non siano niente altro che il portato dell'essere sgravati da ogni responsabilità, passione, sentimento e relazione viventi.

Diventa più chiaro che soprattutto qui le tracce disseminate da Spinoza segnano lo spartiacque da cui riprendere il cammino. E sta qui la ragione essenziale di quella verità perenne, in virtù della quale Spinoza non può morire.

## 2. Le (dis)avventure del sé narrante: traiettorie

Il tempo è la prima distanza che ci separa da Spinoza; come separa lui da noi. Lo spazio è la seconda. Che il tempo e lo spazio ci dividano da Spinoza e lo dividano da noi, non indica necessariamente che lui sia stato dissolto dall'onda della storia o che noi dobbiamo ucciderlo in senso figurato, per farlo morire una seconda volta e definitivamente. Del resto, se Spinoza fosse morto a tutti gli effetti e alcuna sua traccia si agitasse viva tra di noi, non sarebbe nemmeno necessario seppellirlo nell'oblio. La verità è esattamente contraria: egli non è stato cancellato dalla storia; tantomeno, è svanito in essa. Ciò che ora di lui rimane vivente tra di noi, non è un semplice *lascito ereditario*; ma *pathos* che ci mette in cammino per aprire e attraversare nuovi varchi di libertà. Come è immediatamente chiaro, qui non è soltanto in ballo il rapporto vivo con Spinoza, ma con il sapere e la conoscenza (in generale) e le loro impronte etico-politiche di verità (in particolare). Spinoza è già tutto dentro questo itinerario; noi dobbiamo, invece, entrarvi e farlo interamente nostro, per distaccarci da Spinoza, proprio celebrandone il valore. La riflessione sui rapporti sussistenti tra noi e Spinoza, in realtà, è l'occasione che ci conduce ad indagare alcuni insiemi relazionali sviluppati concettualmente nell'intrico di antinomie che, sovente, sono più apparenti che reali. Di questo intrico dobbiamo forzare il potente schematismo logico e l'autoripiegante struttura argomentativa. Cosa facile a dirsi, ma che praticamente è solo possibile tentare e ritentare, senza mai stancarsi, perché non è dato pervenire mai a conclusioni definitive. Le pratiche di verità non sono altro che passaggi che richiamano altri passaggi, intorno cui la libertà può svilupparsi come pratica inesaurita e inesauribilmente in movimento. Spinoza ci mette alla prova, nel mentre noi stessi lo mettiamo alla prova. Con la differenza — non secondaria — che, diversamente da quelle a lui posteriori, le sue prove non hanno mai indietreggiato. Il pensiero successivo e già quello che l'aveva preceduto, ricorrentemente, non sono riusciti a districarsi nell'intrico appena richiamato; oppure si sono compiuti di allegarne nuovi tasselli, ampliandone e rafforzandone il mosaico stagnante. Per evidenti ragioni, qui non affronteremo la complessità e complessività della problematica. Molto più dimmessamente, ci limiteremo a saggiare alcuni temi/problemi, intorno ai quali cercheremo di calibrare e articolare il nostro discorso.

Prendiamo le mosse dal rovesciamento dell'essere *per la morte* di Heidegger operato da Ricoeur che, riannodando tra di loro — e dall'inizio alla fine — amore, dono, vita e morte, fissa un nuovo e dissonante punto di riferimento: *l'essere fino alla morte*<sup>56</sup>. A dispetto di quanto po-

---

<sup>56</sup> P. Ricoeur, *La critica e la convinzione. Colloquio con F. Azouvi e M. de Launay*, Milano, Jaca Book, 1997, p. 219. Ma Ricoeur problematizza il tema con massima intensità, sensibilità e attenzione (diremmo: con *pathos*) nell'assai bello: *Vivo fino alla morte. Seguito da Frammenti*, Cantalupa (TO), Effatà, 2008, pubblicato postumo. Del quale testo molto avvincenti sono: a) l'Introduzione di Daniella Iannotta, *Vita e gaiezza. L'itinerario intellettuale e umano di Paul Ricoeur*, pp. 5-18; b) la Prefazione di O. Abel, pp. 21-30. La problematica è stata ripresa nel Convegno Internazionale di Studi (Roma, 20 maggio 2009): *"Vivo fino alla morte": lutto gaiezza immagine a proposito di Paul Ricoeur*; gli Atti sono stati pubblicati in D. Iannotta (a cura di), *Sentieri di immaginazione. Paul Ricoeur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010.

trebbe sembrare a tutta prima, il tema non è prevalentemente ontologico e/o metafisico. *Non lo è*, per le immediate conseguenze che riverbera su dimensioni centrali e pratiche del vivere, non solo e non tanto su quelle del filosofare e del poetare; come cercheremo di tratteggiare, nel corso della nostra riflessione. E *non lo è*, anche per il decisivo motivo che ci vuole coraggio per amare, così come è richiesto coraggio per vivere/morire<sup>57</sup>. Come si ama sempre, dall'inizio alla fine (cioè: fino alla morte), così si vive sempre dall'inizio alla fine (cioè: fino alla morte). La vita non si spegne nel suo approssimarsi alla morte: conserva integre le possibilità di scelta e la libertà di *essere altro* dallo scorrimento fisiologico del tempo. Il passaggio alla morte è ancora vita: vita che pulsa tra forme che la contraddicono e, tuttavia, le conferiscono ancora persistenza spaziale e temporale. La questione decisiva diventa un'altra: il carattere e la qualità di questa persistenza spaziale, circoscritta nel tempo. Siamo, così, messi al cospetto della qualità umana di rimanere *viventi* in prossimità della morte. Ecco, dunque, che, con il suo irrompere subitaneo o lento, la morte non è solo *paesaggio* del ricordo, dell'ombra e del soffio d'aria disperso nel tempo. Si tratta, precisa Ricoeur, di un *apprendistato tardivo* che può solo prendere inizio dalla *gaiezza* unita alla *grazia sperata di esistere vivi* fino alla morte<sup>58</sup>. Le pratiche di verità generano, coltivano e realizzano le pratiche di libertà che ci fanno esistere come viventi, fino a quando non subentra la morte. È una libertà estrema e rara dello spirito, dell'anima, della coscienza e del corpo che non si limita a *conservare* la vita. Siamo posti di fronte ad una libertà che non cessa mai di creare vita, anche quando questa va declinando verso la morte. La vita che si avvia alla conclusione diventa elemento del *concepimento* di nuova e altra vita, in un processo che non ha blocchi temporali e spaziali, se non quelli imposti dalla tirannia, dall'oppressione e dalla servitù alle forme del potere. Nemmeno la morte, allora, può spazzare via la vita, a seguito della decomposizione innescata da agenti naturali. Vita e morte non sono elementi semplicemente naturali e nemmeno tecnicamente riproducibili o estinguibili in toto; sono molto di più. Hanno sempre a che fare con l'esistere e il perire delle forme di vita della natura e degli esseri umano-sociali, con tutte le loro indeterminazioni, oscillazioni e incoerenze: anche quando sembrano compiutamente riproducibili/estinguibili, non soggiacciono mai interamente all'etica della tecnica e/o del potere. Il demone della potenza può spingere la tecnica, ormai compiutamente antropomorfizzata, fino al limite della soppressione dell'umanità e della socialità come dimensioni viventi tra le altre. Intorno a questo limite, la tecnica inizia ad annullare se stessa, già nella breve/media distanza, in proporzione diretta alla sua brama di onnipotenza. Ed è proprio l'onnipotenza che il potere stoltamente spera di carpire alla tecnica, coltivando il folle desiderio di divenire *dominus cosmico*. Il potere intrattiene con la tecnica una relazionalità schizofrenica: (a) da un lato, patisce nei suoi confronti una soggezione totale; (b) dall'altro, coltiva una rivincita sterile, tanto nevrotica quanto paranoica, protesa vanamente a succhiarle tutta la potenza. Ed è, per questo motivo, che indossa i panni di Prometeo che aveva sottratto il fuoco agli Dei, per regalarlo all'umanità. Qui, però, il potere non si propone affatto di far dono agli esseri umani del "fuoco", di cui narcisisticamente intende impossessarsi per l'eternità. Non è in grado di rubarlo, ma è ben fermo a non volerne fare dono; non è in grado di aggirare il dominio della tecnica, ma continua ad illudersi di poterne governare in maniera ferrea i flussi e le metamorfosi. Ed è a questo crinale risolutivo che emerge una verità tanto dissacrante quanto semplice: solo le pratiche di verità e libertà possono scansare e sconfiggere il dominio della tecnica e tutti i poteri che gli fanno da corona. Si giocano intorno al dipanarsi di questi nodi le partite della vita e della morte, per la libertà e la verità. Essere sempre viventi

---

<sup>57</sup> "... l'appello a delle risorse di coraggio e di confidenza proviene da più lungi rispetto a questa o quella lingua; qui sarei oggi disposto a reintrodurre l'idea di esperienza: nessuno è moribondo quando sta per morire, egli è vivo e c'è forse un momento – io lo spero per me stesso – in cui, di fronte alla morte, i veli di questa lingua, le sue limitazioni e le sue codificazioni si cancellano per lasciare che si esprima qualcosa di *fondamentale* che, forse, allora è dell'ordine dell'esperienza. La vita di fronte alla morte prende una V maiuscola, questo è il coraggio di essere vivi fino alla morte, Penso, tuttavia, che si tratti di esperienze rare, forse simili a quelle vissute dai mistici" (P. Ricoeur, *La critica e la convinzione*, cit., p. 205).

<sup>58</sup> "Da dove iniziare questo tardivo apprendistato? Dall'essenziale, in maniera immediata? Dalla necessità e la difficoltà di condurre il lutto di un voler-esistere dopo la morte? Dalla gioia – no, piuttosto dalla gaiezza unita alla grazia sperata di esistere vivi fino alla morte. No l'essenziale è troppo vicino, dunque troppo coperto, troppo dissimulato. Esso si scopre poco a poco, alla fine" (P. Ricoeur, *Vivo fino alla morte*, cit., p. 41).

fino alla morte significa anche questo: trasformare la morte stessa, ove è possibile ed è dato, in vita che ancora fluisce. Si situa qui la metamorfosi della vita che rinasce dalle proprie ceneri: la morte del vivente è morte ancora avvinghiata al vivente. Un modo tra i tanti per dire: il *vivente non muore* ed è, così, che riabbraccia in sé il morente. Il morente che ancora riesce a conferire senso alla sua vita non genera privilegi per altri, in particolare a favore di coloro che gli sono più prossimi e lo amano; ma rende più fertile la terra del sentimento, della cura e della libertà che offre in dono proprio morendo. Il morente ancora vivo fa dono a tutti della sua vita e della sua morte, quanto più li ha amati e quanto più lo hanno amato<sup>59</sup>. Non si può mai donare la vita, se non si dona anche la propria morte. Non si è mai stati veramente amati, se non si è stati amati nel vivere e nel morire, in vita e in morte. L'amore e l'amicizia sono per la vita e per la morte ed è questo che rende gli innamorati e gli amici indivisibili, non separabili nemmeno dalla morte: l'amore e l'amicizia avvincono in una comunione che rimane nel tempo e lo allietta. La morte dei più vicini a noi ci getta nell'angoscia e può essere per noi *anche* una esperienza tragica; ma essa non ha un peso specifico maggiore della morte di quelli a noi più lontani, quanto più l'ingiustizia e la sofferenza ne sono state la causa determinante.

È anche vero, come sostiene Ricoeur, che ci aggiriamo in una selva di paradossi. Vero che *oggi* noi siamo i morti di *domani* e che come vivi siamo in una relazione inestricabile con i *morti già morti*<sup>60</sup>. Lo siamo già da vivi e ancora prima di arrivare ad essere moribondi. Ma, nel restare vivi fino alla morte, v'è una linea di passaggio che rende viva la stessa morte, non soltanto l'esistenza del moribondo. Gli immaginari della vita e della morte, pur eternamente in conflitto, confluiscono in una intersezione che salva i vivi e i morti: i vivi dai morti e i morti dai vivi. Ed è proprio la reciprocità di questa doppia azione a rendere possibile che i vivi possano salvare i morti e i morti i vivi. Non sta, forse, qui uno dei supremi atti del donarsi e del perdonarsi? Del rispettarci e onorarci? Del rimanere liberi, in amore e amicizia? E qui la salvezza e la speranza del dono non stanno in una proiezione immaginaria (della vita e/o della morte); ma in quel pulsare esistenziale che sceglie fino alla fine la vita, così come non trasferisce la morte in un altrove che ha del tutto perduto ogni sembianza umana. Distacco e attraversamento della distanza tra vita e morte scandiscono i passaggi della libertà interiore e della libertà dell'umanità. E qui ritornano centrali le parole e le domande di Ricoeur:

Come impedire che il futuro del paradosso non reintroduca in maniera fraudolenta il futuro immaginario della sopravvivenza? ... Qui la motivazione fondamentale di Gesù è esemplare, nella misura in cui l'*idea di servizio* riversa sul futuro dei sopravvissuti il senso della morte immanente<sup>61</sup>.

Ancora:

La predicazione del regno di Dio congiunge il distacco negativo (rinunciare a se stessi) e la forza positiva del distacco, la disponibilità all'essenziale, che regge la trasposizione di tutte le mie aspettative vitali sull'*altro, che è la mia sopravvivenza*<sup>62</sup>.  
... la morte senza sopravvivenza assume senso nel *dono-servizio per...* associato al dono della vita<sup>63</sup>.

E prima:

La questione «Che tipo di esseri sono i morti?» è talmente insistente che anche nelle nostre società secolarizzate noi non sappiamo che fare dei morti, vale a dire dei cadaveri. Noi non li gettiamo nella spazzatura come dei rifiuti domestici, che tuttavia essi sono da un punto di vista fisico. L'immaginario procede per slittamenti e generalizzazioni: il mio morto, i nostri morti, i morti. ... non ci si sbarazza dei morti, non abbiamo

<sup>59</sup> In una prospettiva di questo tipo che, tuttavia, presenta delle nette linee di scostamento da quella che stiamo tentando di tracciare, parole assai belle ha scritto P. Ricoeur, *op. ult. cit.*, pp. 45-47, 74-76.

<sup>60</sup> Ricoeur insiste, al *futuro anteriore*, sull'immagine "di quel morto che io sarò per i sopravvissuti di domani"; ed è contro questo *immaginario* che si scaglia, poiché in esso "la morte è in una qualche maniera aspirata dalla morte e dai morti"; da qui la spinta a fuoriuscire dall'assillo di "vedersi come morto, prima di essere morto" (*Ibidem*, pp. 42-43).

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

mai finito di fare i conti con loro<sup>64</sup>.

Uno dei punti nodali è dato dal distacco dall'egoismo delle aspettative: in particolare, dalle aspettative che *fondiamo* sull'Altro, assunto come fondamento della nostra propria *sopravvivenza*<sup>65</sup>. Fondare la propria vita sull'Altro, oltre che un inganno, è anche un flagrante *esonero* dalla responsabilità che di essa dobbiamo avere, dall'inizio alla fine. Qui campeggia l'uso dell'Altro camuffato come *comunione* con l'Altro. E ciò non è solo vero al cospetto della morte; lo è ancora di più — e prima — nel corso di tutta la vita. Resta, però, puntuale la critica svolta da Ricoeur all'immaginario. Ed è proprio l'immaginario del Sé interessato al suo destino di vivente, dalla nascita alla morte, a svelare una delle fonti primarie che corrodono l'amore, l'amicizia e la responsabilità. Da queste fonti velenose la libertà viene intaccata, per essere poi svilita nel consumo fagocitante della libertà altrui. A ragione, Ricoeur argomenta di un *futuro fraudolento*; nel nostro caso, l'inganno si regge proprio sulla sopravvivenza immaginata per il proprio vantaggio di singolarità umana di fronte alla vita e alla morte. L'egoismo del Sé, irrimediabilmente contestato da Ricoeur, considera i morti dei semplici cadaveri, per il motivo assai preciso che da essi non può più estrarre *plusvalore* materiale e simbolico per la propria sopravvivenza e, quindi, non hanno più alcuna utilità. Il dono di sé, in vita e in morte, non ricerca compensi terreni ed extramondani: è pura generosità. Una sorta di etica della generosità negata in radice, qualora l'attenzione verso l'Altro — vivo e/o morto — sia animata dall'intento di succhiargli la vita, per nutrirsi. È, questa, una logica di potere antropofagico assoluto che la prospettiva di Gesù, fatta propria da Ricoeur, contesta energicamente. Ma numerose sono le prospettive che, in vario modo, dichiarano di avere a cuore la liberazione dell'umanità dalle catene e la costruzione di percorsi di libertà. In discussione, tra di loro, è il valore assegnato all'immanenza e alla trascendenza e ai modi attraverso cui ognuna sfocia nell'altra o la nega. Il destino dei vivi e dei morti dipende qui dal posto e dal ruolo che vengono assegnati al trascendente e all'immanente. Nelle conseguenti scale di preferenza, vivi e morti possono indifferentemente essere devalorizzati nelle sfere immanenti e ipervalorizzati in quelle trascendenti; e tutto il contrario. Qualunque sia il caso in cui ci troviamo ad imbattere, lungo questi tornanti non potremo, certamente, mai incontrare la libertà. La vita qui finisce con l'essere sopravvivenza o morte. Vita immanente e morte immanente sono, invece, l'intreccio costante delle metamorfosi del vivente e del morente che trascendono il dato, liberandolo. Il distacco dal proprio essere limitato ed egoistico non implica la rinuncia a sé, ma la valorizzazione di sé, in comunione con Altri: in questa comunione, è possibile il passaggio alla libertà e ai suoi orizzonti di verità e giustizia. Passaggio che è sempre trascendimento dei mondi conosciuti, dei valori prescelti e degli affetti e delle passioni fino allora vissuti, in una esaltazione della carnalità e purezza della libertà dell'amore e dell'amicizia. Non possiamo mai sbarazzarci dei morti esattamente perché non possiamo mai sbarazzarci dei vivi: stanno sempre lì, insieme, a interrogarci e spingerci sia verso il tempo futuro, sia nelle profondità più intime del tempo passato. Ed è, così, che non si ha nemmeno più bisogno di ricorrere al *futuro anteriore*, togliendosi dalla disagiata posizione di oscillare sotto la spada dei suoi inganni.

I sentieri che mettono la vita direttamente in contatto con la morte sono tra i più intensi e problematici, perché hanno a che fare con le domande/risposte prime e ultime, nel loro sciogliersi le une nelle altre. In un certo senso, la distanza tra domande e risposte qui si fa impalpabile, allo stesso modo con cui impalpabile — eppur viva — diventa la distanza tra vita e morte. Non è che qui, all'improvviso, la distanza diventi un'esperienza puramente emotiva, senza alcun riflesso materiale; già l'esperienza emotiva, in verità, è un "fatto materiale". Pur rimanendo, la distanza si mostra e offre nella sua immediatezza: nel momento stesso in cui si propone come apertura della soglia della vita e della morte, si iscrive nel perimetro della presenza. Ma una presenza tutta particolare: la *presenza del varco*. La stessa distanza muta morfogeneticamente in distanza dell'*apertura del varco*. Presenza e distanza si aprono vicendevolmente e cooperano intorno alla vita e alla morte, mostrando di entrambe la struttura metamorfica connettiva. La metamorfosi, in fondo, non è che *descrizione* in movimento di traiettorie connettive che rompono/costruiscono equilibri e schemi. E descrizione nel duplice senso del

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>65</sup> Per una più argomentata discussione sui temi qui passati stringatamente in rassegna, sia concesso rinviare ad A. Chiocchi, *L'Altro e il dono. Del vivente e del morente*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2014, 6a edizione.

tratteggiare e del raccontare. E la *Ricerca del tempo perduto* di Proust è l'*autobiografia* della metamorfosi del tempo che si inabissa nel presente, espungendo il futuro, di cui diventiamo repentinamente orfani<sup>66</sup>. Ma è la letteratura, più in generale, ad essere *narrazione metamorfica* per eccellenza che ricorrentemente raggiunge vette sublimi: dalle *Metamorfosi* di Ovidio alla *Metamorfosi* di Kafka, tanto per delineare un itinerario tra i tanti<sup>67</sup>. Perché tutto questo avviene e si mantiene in vita, a dispetto della secolarizzazione, del politeismo dei valori, del dominio della tecnica ecc. ecc.? Per il motivo inoffuscabile che il *mito* e la sua *ars poetica* rimangono inestirpabili insediamenti della vita socio-umana, sotto tutte le latitudini e longitudini del tempo e dello spazio; certo, insediamenti da reinterrogare ininterrottamente e da cui accomiarsi puntualmente. A ciò si deve aggiungere che *narrare* è *trasformare*: il mito della narrazione è mito della trasformazione. Anche quando ci imbattiamo nelle più asettiche, realistiche e oggettivanti rappresentazioni letterarie e artistiche, per il solo fatto di mostrare e mostrarsi esse ci danno conto di trasformazioni avvenute dentro di noi e intorno a noi: nel passato e nel presente, dal quale lanciano sonde per ispezionare il futuro. Anche i modelli più retri e conservatori di letteratura, loro malgrado, non possono fare a meno di narrare le trasformazioni del tempo e dello spazio: foss'anche soltanto per metterle all'indice.

In ragione delle traiettorie connettive del nostro esistere metamorfico, il passaggio dal *tempo vissuto* al *tempo narrato* non incide con esclusivo riferimento i territori delle identità storico-narrative. Chiaramente, il narrato non può coincidere col vissuto e nemmeno lo può rappresentare; e viceversa. Ne costituisce, piuttosto, una delle possibili cifre esistenziali, quanto più scava nelle distanze tra territori non ancora sondati, rendendone visibili i volti e udibili le voci. Ed in ciò che il narrato trasmuta i propri linguaggi e restituisce al vissuto gli occhi che esso stesso aveva accecato. Il narrato non ha (e non può avere) identità singole e nemmeno multiple; piuttosto, le sue storie sono innervate nelle storie del vissuto, da cui si biforcano e sono biforcate. Le identità sono rappresentative di se stesse e del loro essere costitutivo e costituente: ci parlano ancora della storia della/e ontologia/e. Le metamorfosi tra narrato e vissuto nascono proprio dalle continue biforcazioni che tra di loro si moltiplicano, le quali frantumano incessantemente la compattezza dell'essere e la pretesa imperante delle sue monadologie interpretative: sia che siano unitarie, sia che siano plurali. Le identità narrative, proprio nel narrare, rimangono congelate negli specchi deformanti delle loro interpretazioni che diventano lo sguardo stretto proiettato verso il Sé, l'Altro e l'Altrove, deformandone inconsapevolmente il profilo e la biografia, in funzione del Sé. Ciò non vuole indicare che non possa essere elaborata una *narratologia*, per tutte le branche del sapere e tutti i campi di esistenza del vivere e del vivente; ma una *narratologia* che squarci l'orizzonte e lo sguardo delle identità, già sul piano teorico-concettuale e, ancora di più, su quello del vivente<sup>68</sup>. La rottura dei veli dell'*idem* (ricoeuriano)

---

<sup>66</sup> Intorno a questa area tematica proustiana, si rinvia alle dense osservazioni di F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Milano, Feltrinelli, 2005; in part., pp. 17-38, 57-92. Più in generale, sulle tematiche connesse al tempo insistiamo, da varie angolature, lungo tutto l'arco della nostra riflessione.

<sup>67</sup> Su problematiche contigue a quelle qui trattate, si deve a P. Ricoeur una profonda investigazione sul rapporto tra *narrazione* e *vita*. In particolare, ha rilevanza la trilogia *Tempo e racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book, 1986; vol. II, Milano, Jaca Book, 1987; vol. III, Milano, Jaca Book, 1988. Su questa linea, decisivo di Ricoeur è: *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993, 2005. In Ricoeur, sul punto, un ruolo chiave è giocato dalla categoria di *identità narrativa*, schizzata nella trilogia e pienamente concettualizzata nell'opera matura *Sé come un altro*. Su questi temi/problemi ci soffermeremo nello sviluppo della riflessione. La nostra analisi, come è fin troppo chiaro, diverge in più punti da quella ricoeuriana, pur riconoscendone il valore.

<sup>68</sup> Da quest'angolazione, appare fondata la critica svolta nei confronti del concetto/prassi di "identità narrativa", a partire dalla sua coniugazione ricoeuriana, svolta da F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010; in part., cap. III, § 4. Remotti aveva già espresso posizioni di questo tipo in *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996. Nel libro del 2010, egli radicalizza alcune tesi del 1996, mentre con forza ne autocritica altre di non lieve valenza, come egli stesso chiarisce nell'Introduzione. Una delle tesi emergenti e radicalizzate del libro del 2010 è quella che puntualizza che sbarazzarsi dell'identità è un esercizio gioioso di libertà, anche dal punto di vista strettamente teoretico-antopologico. Valga per tutte la seguente osservazione: "L'identità non è uno strumento per spiegare (un *explanas*): non dovrebbe quindi essere fatta entrare nella cassetta degli attrezzi. È invece un oggetto di spiegazione, di analisi, di descrizione, un atteggiamento che va capito nelle sue motivazioni e colto nelle sue implicazioni (un *explandum*)" (pp. 117-118). Nell'Introduzione del 2010, infine, egli dichiara apertamente anche il suo debito filosofico nei confronti di

non ne spezza i muri, dentro i quali l'*ipseità* (ricoeuriana), suo malgrado, rimane intrappolata, proprio in quanto riconfigurazione narrativo-ontologica del senso e dell'identità<sup>69</sup>. È nel medesimo, prima ancora della narrazione e del costituirsi dell'identità narrativa, che sono già intrecciati l'Altro e l'Altrove: per cogliere l'intreccio, allora, occorre far cadere le maschere che difendono la refrattarietà simbolica e ontologica dell'identità. Se questo è vero, la frattura tra Sé e Altro è già nel Medesimo ed è da qui che è necessario vederla in azione e azionarla e, non invece, traslocandola verso una identità narrativa esterna e/o ubiqua, per quanto "fratturata" essa possa essere. Sussiste qui una chiara aporia concettuale e (ancora di più, pratica) che *disperde* l'identità *altra* e *arresta* il filosofare; aporia ammessa dallo stesso Ricoeur:

Forse il filosofo, in quanto filosofo, deve confessare che egli non *sa* e non *può* dire se questo Altro, fonte dell'ingiunzione, è un Altro che io possa guardare in faccia o che mi possa squadrare, o i miei antenati di cui non c'è punto rappresentazione, tanto il mio debito nei loro confronti è costitutivo di me stesso, o Dio—Dio vivente, Dio assente—o un posto vuoto. Su questa aporia dell'Altro si arresta il discorso filosofico<sup>70</sup>.

Il punto focale è proprio questo: il volto dell'Altro non può mai essere scorto, se si rifiuta di vedere l'Altro dentro di sé. Le narrazioni dell'identità, malgrado tutte le buone intenzioni contrarie, finiscono col fungere da convalida valorizzante del Medesimo. È possibile qui apprezzare la generosità di partenza, ma non possiamo non rilevare che essa si risolve in un abbraccio del Medesimo con se stesso. Esplorando in chiave critica gli universi concettuali e di senso ricoeuriani, siamo messi nelle condizioni di sostenere: *l'identità narrativa* decide di lasciare in pace e/o non "disturbare" il Medesimo (*idem*), nel momento stesso in cui *narra* il suo trasferimento ai suoi margini esteriori, riconfigurandoli in un divenire continuo (*ipse*). Così, senza problemi, *l'idem* può continuare a dettare le regole, le scelte e i comportamenti, sicuro di avere campo libero, perché è sempre la sua ontologia a dettare legge. Diversamente da quanto assunto da Ricoeur, questa non è una semplice aporia, ma una posizione che aggancia *al* e *nel* Medesimo il riconoscimento dell'Altro<sup>71</sup>. La narratologia che da qui può scaturire è solo e sempre narrazione dell'identità chiusa che, proprio sforzandosi di aprirsi e aprire, invariabilmente ripiega su se stessa<sup>72</sup>.

Vediamo se riusciamo a sbrogliare minimamente e velocemente l'aggrovigliata matassa.

È fin troppo chiaro che il concetto di identità narrativa sia imperniato su quello di metafora, a partire da quello inizialmente definito da Aristotele<sup>73</sup>. Lo stesso Ricoeur, già nella prefazione al primo volume di *Tempo e racconto*, mette in chiaro il nesso ineliminabile tra tempo, racconto e metafora<sup>74</sup>. Egli fornisce, così, una lettura dinamica e attiva della metafora, pur incardi-

---

filosofi come Locke ed Hume, pur non condividendone fino in fondo le posizioni.

<sup>69</sup> P. Ricoeur, *Il sé come un altro*, cit.; in particolare, pp. 431-432, 473-474.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 473.

<sup>71</sup> In questa direzione già F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, cit. In senso contrario Daniella Perrotta, nel bello e profondo saggio: *L'alterità nel cuore dello stesso*, che fa da Introduzione a *Sé come un altro*, cit., pp. 11-69. Un importante testo critico sui temi della narrazione si deve ad Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, 2003.

<sup>72</sup> Un avvincente impianto narratologico impresso nel cuore dell'Altro e della sua storia e simultaneamente sgorgante nel nostro cuore e nella nostra storia è stato fornito da Stefania Ferraro, *La semimbecille e altre storie. Biografie di follia e miseria: per una topografia dell'inadeguato*, Roma, Meltemi, 2017. Nel libro, il tema specifico della "narratologia come metodo" è trattato nel § 2 dell'Introduzione: "Note metodologiche. Per una sociologia narratologica" (pp. 38-47).

<sup>73</sup> "La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro: e questo trasferimento avviene, o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia" (*Poetica*, XXI, 1457b 3).

<sup>74</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto 1*, cit., pp., 7-11. Qui Ricoeur fa ancora di più: aprendo la prefazione, esplicitamente mette in connessione "Tempo e racconto 1" con la sua opera specificamente dedicata al tema: *Metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1988. Egli precisa che "sono due opere gemelle: pubblicata una dopo l'altra, ma concepite insieme" (p. 7). Ancora di più: "Ma il parallelismo tra metafora e racconto non si ferma qui: lo studio della metafora viva ci ha condotto a porre, al di là del problema della struttura o del senso, quello della referenza ovvero della portata veritativa. Ne *La metafora viva*, ho difeso la tesi secondo la quale la funzione poetica del linguaggio non si limita a celebrare il linguaggio per se stesso, a spese della funzione referenziale, che è invece dominante nel linguaggio descrittivo. ... In tal

nandola provvisoriamente sulle figure aristoteliche della mimesi. La mossa gli consente di approssimare meglio il concetto di *metafora vivente*, in quanto lo mette nelle condizioni di muoversi contemporaneamente nel dominio del *come* (la potenza trasgressiva e immaginifica del linguaggio poetico) e in quello dell'essere (la realtà ontologica). Per lui, la metafora "partecipa della duplice tensione che connota l'imitazione: soggezione alla realtà e invenzione immaginifica; restituzione e elevazione"<sup>75</sup>. Sta qui il merito e, insieme, il difetto della categorizzazione ricoeuriana di "metafora vivente". Una metafora — di per sé e come lo stesso Ricoeur ci ha insegnato — esce dagli universi della descrizione e si/ci apre spazi di significato e di vita non ancora intravisti, pur esistenti. La metafora è viva esattamente perché dà vita, aprendo delle metamorfosi fino ad allora impensabili. Il *veder come* non è il ricalco illuminante che meglio rivela l'essere *come*. Ma, soprattutto, il *come* — sia del vedere che dell'essere — è condannato a rimanere territorio di reificazione mimetica, indisponibile ad alcuna azione interna/esterna di effrazione trasformativa: rimane eternamente lo specchio concettuale e mimetico della realtà, quando si tratta di deconcettualizzarla e demimetizzarla. Proprio la metafora, quanto più riesce ad essere viva, strappa creazione e immaginazione dalla griglia dell'ontologia mimetica: essa trasgredisce l'ordine della realtà e delle sue convenzioni e significati. Non è semplice narrazione; ma trasformazione che narra soprattutto le realtà invisibili che avevamo dentro e al fianco e che mai avevamo degnato di un pensiero e di uno sguardo. Ed è qui che la metafora viva è in grado di liberarci dallo stato reificato/mimetico in cui eravamo precipitati: più che *restituire* ed *elevare*, essa ci *strappa* dall'ordine delle reificazioni mimetiche e ci *immerge* nei fiumi che fanno defluire la vita verso i mari della libertà, sottraendola agli arcipelaghi della forza. Non ci restituisce ed eleva alla libertà; piuttosto, dallo spazio e dal tempo del racconto, ci spinge a costruire/inventare territori non reificati, nella cui fioritura non è dato dimenticare che la libertà è quello spazio/tempo che esige sempre nuove persistenze e nuove insorgenze. Perciò, essa ha anche il coraggio di tornare al passato e alle sue tracce, consapevole che non sono queste i *protagonisti* della storia, come non lo sono gli eventi e i soggetti. La metafora viva — se è veramente vivente — è apertura e abitazione di tutti i tempi e di tutti gli spazi, entro cui i soggetti, gli eventi e le tracce vivono, convivono e collidono. E sono queste collisioni/condivisioni metaforiche e reali a fare la storia: non in qualità di soggetto; bensì di soggetto/oggetto. Emerge qui una differenza generativa e trasformativa, di cui il *vedere come* ricoeuriano non pare tenere debitamente conto<sup>76</sup>. Non è sufficiente sospendere o interrompere il linguaggio ordinario, che esso sia analitico e/o descrittivo; viene richiesto di trapassare linguaggio ordinario e linguaggio straordinario l'uno con l'altro, individuando passo dopo passo i punti di transizione, di amalgama e deviazione dell'immaginazione nella realtà e della realtà nell'immaginazione. E, dunque, è insufficiente e illusorio abitare il mondo suggerito o affidatoci dal testo, per poter da lì cercare di cambiare il mondo della realtà. Tra mondo reale e mondo del testo esiste un rapporto di cogenerazione contraddittoria, per il fatto che ognuno affonda la sue radici nell'altro e, nel contempo, cerca di reciderle. Comunque vadano le cose, la trasformazione dell'uno dipende dalla trasformazione dell'altro. L'operare della sincronia è costante; variabile è la sua qualità strutturante. Possiamo assistere a strutturazioni di metamorfosi che si rivelano generose illusioni di libertà; come pure, su un registro opposto, a strutturazioni stabilizzatrici del potere tanto nell'immaginario che nel reale. Chi legge deve, perciò, essere scalzato dalla posizione di lettore, come l'autore detronizzato dal ruolo di possessore/elargitore dei codici delle storie e dei racconti: il rapporto di fiducia/credulità tra di loro generatosi va sfiduciato, rimpiazzato dal-

---

modo il discorso poetico porta a parola aspetti, qualità, valori della realtà che non hanno modo di esprimersi nel linguaggio direttamente descrittivo e che possono essere detti solo grazie ad un gioco complesso tra enunciazione metaforica e trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole" (p. 9). Qui chiarisce anche che ha inteso attribuire un valore di referenza alla stessa metafora: per lui, proprio la *referenza metaforica* attribuisce all'enunciato di partenza una capacità di "ridescrivere una realtà inaccessibile alla descrizione diretta. Ho anche avanzato l'ipotesi di considerare il «veder-come», che è la forza della metafora, rivelatore di un «essere-come» (*ibidem*).

<sup>75</sup> *Metafora viva*, cit., p. 56.

<sup>76</sup> "Il «vedere come» è la relazione intuitiva che salda il senso e l'immagine ... è quindi costituito a metà da un processo del pensiero e a metà da un'esperienza" (*La metafora viva*, cit., p. 252). Volendo anche prescindere dal fatto che non è possibile separare "pensiero" da "esperienza", siamo, pur sempre, colpiti dall'onda di ritorno che ci getta in faccia l'evidenza incontrovertibile che l'esperienza stessa è anche pensiero; e viceversa.

la incredulità interrogante. Quell'incredulità professata da Cristina Campo nei confronti della *onnipotenza del visibile*<sup>77</sup>; e, aggiungiamo, del recitato, del detto e del contraddetto. Universi di senso così dimidiati, eppure professati come compiutezza visibile, debbono necessariamente essere rimessi in dialogo, per consentire loro di fare ingresso in costellazioni che sappiano ricombinare criticamente tutti gli statuti di verità e di libertà del vivente e dell'esistente. Nessuno, in realtà, può modellare un'identità narrativa: se lo fa il lettore, divide il testo dal mondo; se lo fa l'autore, allontana il mondo dal testo. Contrariamente a quanto assunto da Ricoeur, l'identità narrativa non può mediare *poeticamente* le contraddizioni *ermeneutiche* ed *ontologiche*, contando su una permanenza temporale che, invece, non cessa mai di slittare verso nuovi significati e strutturazioni: nel tempo sopravveniente (che *scorre*, per dirla con Eraclito), il Medesimo e l'Altro non sono mai piani definibili e vivibili, senza la trasfusione metabolica di ognuno nell'altro<sup>78</sup>. Il tempo, l'immaginazione, il mondo e il potere elaborano delle *metanarrazioni* da sempre, con le quali siamo chiamati a fare i conti, se non vogliamo che gli statuti di verità e libertà della nostra vita e delle nostre pratiche siano da loro offuscati e surdeterminati. Con il passaggio prima alla post-modernità e dopo all'epoca bio-digitale, questo è ancora più vero, in una moltitudine di forme e modi diversi, ma ancora più pervasivi e deprivanti. Soprattutto a questo angolo di tempo, allora, verità e autenticità della narrazione non possono essere *fondate* in via ontologica, ermeneutica o poetica, altrimenti le identità narrative si trasformano nell'ostaggio prediletto dalle metanarrazioni. Cercando di dire ancora meglio: le identità narrative sono *infondabili*, al pari di tutte le altre identità concettuali non impiantate nel mondo che, nondimeno, intendono reggere. Come gran parte, se non tutte, le categorie del pensiero occidentale predominante, l'identità va deconcettualizzata: vale a dire, fatta scendere dal trono dal quale guarda dall'alto il mondo, sovrastandolo, governandolo e irridendolo. I valori di verità e libertà della metafora, allora, non stanno nella *ri-descrizione* del mondo, a mezzo della *finzione euristica* (ricoeuriana) che eluderebbe il blocco dell'autoreferenzialità del linguaggio descrittivo, agguantando la metafora poetica: il *come* e *cosa* le cose *siano*<sup>79</sup>. Il linguaggio poetico, per Ricoeur, conserva tracce cospicue del linguaggio filosofico-speculativo, col cui concorso origina intersezioni che, poi, sono scandagliate proprio dal pensiero/linguaggio ermeneutico. Qui l'abbraccio di poesia ed ermeneutica dovrebbe consentire il distanziamento dall'ontologia, della quale si continua a non contestare il primato sotterraneo e la consistenza vischiosa<sup>80</sup>. Conseguentemente, il cammino finisce con l'essere frenato su una lastra levigata e sdruciolevole, come era già accaduto ad Heidegger che, invano, aveva tentato di attingere la potenza dell'immaginazione poetica attraverso le strumentazioni possibili dell'ontologia<sup>81</sup>. Lo stesso richiamo all'azione, esercitato ricorrentemente da Ricoeur, nasce dalla dialettica ontologica tra "potenza" e "atto" che darebbe luogo all'*espressione* della possibilità di agire attraverso *narrazioni*, non più a mezzo del linguaggio/discorso di potenza. L'agire narrativo si sottrarrebbe qui all'agire ontologico della potenza e colmerebbe la frattura tra il Medesimo e l'Altro. Col che il pensiero narrativo (cioè: immaginativo e interpretativo) viene promosso a pensiero della libertà e dell'azione libera, ritenendo di poter eludere ermeneuticamente le cause e gli effetti della presa ontologica a cui, invece, continua a soggiacere. Riannodando, forse oltre i limiti del lecito, i fili del discorso, possiamo sicuramente dire che Ricoeur rimanga sulle tracce di Aristotele, staccando la mimesi dal linguaggio concettuale; ma è anche vero che egli elabora una filosofia dell'immaginazione che fa un impiego straordinario della metafora e dei connessi linguag-

<sup>77</sup> "Questo libro raccoglie scritti di vari periodi e non c'è dubbio che alcuni di essi siano molto giovanili. Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso. È o vorrebbe essere da un capo all'altro un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, «una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile». Per questo non ho eliminato nemmeno le ripetizioni. Nella *camera dipinta* dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite assente o presente" (Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 5).

<sup>78</sup> Ricoeur sostiene che l'identità narrativa posiziona le sue oscillazioni tra "un limite inferiore, dove la permanenza del tempo esprime la confusione di *idem* e *ipse*; e un limite superiore, dove *ipse* pone la questione della sua identità senza l'aiuto e il sostegno di *idem*" (*Sé come un altro*, cit., p. 124).

<sup>79</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 325.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>81</sup> Su questo punto specifico, si rinvia al primo capitolo; soprattutto, i §§ 1-3, 6, 8.

gi/codici simbolici. Il salto alla metafora viva e all'identità narrativa si insedia a questo livello di continuità/discontinuità nei confronti di Aristotele. Quello che qui ci preme sottolineare è la traslazione dei sentimenti e delle passioni che dentro e intorno alla narrazione si sprigionano. Ed è proprio sulle cause/effetti del linguaggio immaginativo/narrativo che si incentra il lavoro di Ricoeur: per lui, il valore metaforico si proietta linguisticamente e simbolicamente verso il momento affettivo, senza annullare il momento logico<sup>82</sup>. Così, Ricoeur può concludere: "... sono pervenuto a dire che gli enunciati metaforici e narrativi, presi in carico dalla lettura, mirano a ri-figurare il reale, nel duplice senso di *scoprire* dimensioni nascoste dell'esperienza umana e di *trasformare* la nostra visione del mondo"<sup>83</sup>.

La leva principale di questa trasformazione è l'identità narrativa. Proviamo a sentire di nuovo Ricoeur:

... giungo a una nozione di "identità narrativa" che considero come punto di incrocio tra due modi di raccontare: l'uno è storico e tiene conto dei documenti, l'altro appartiene all'ordine della finzione ed è un'esplorazione dell'immaginario. La nozione di identità narrativa è, pertanto, una sorta di "misto" tra il modo di raccontare storico e quello della finzione. Secondo la mia ipotesi finale, la comprensione che ognuno ha di se stesso è narrativa: non posso cogliere me stesso al di fuori del tempo e, dunque, al di fuori del racconto; tra ciò che sono e la storia della mia vita c'è un'equivalenza. In questo senso, la dimensione narrativa è costitutiva della comprensione di sé. Essa possiede la duplice caratteristica di essere, ad un tempo, storica e di finzione. Da una parte, infatti, "memoria" sono anche i documenti della mia esistenza: foto di famiglia, atto di nascita (da cui qualcuno potrebbe venir a sapere che suo padre non è realmente suo padre) e così via. È questa una conoscenza storica documentaria. Dall'altra parte potrei dire che il racconto che narro di me stesso è il romanzo della mia vita poiché tento intrecci diversi circa la mia esistenza. La comprensione di sé attraverso la voce narrativa (e non ce ne sono altre) è, dunque, un ottimo esempio dell'intersezione dei due grandi modi narrativi: quello storico e quello della finzione. Questo è, d'altronde, un asserto che si può verificare: perché ci si interessa alla storia? Per comprendere meglio le differenti funzioni culturali e spirituali dell'uomo. Ora, se nulla di ciò che è umano mi è estraneo, attraverso la storia indago su altrettante possibilità di me stesso. In tal senso, la storia e la finzione cooperano alla comprensione di sé<sup>84</sup>.

L'identità narrativa, ci dice Ricoeur, è il punto/luogo in cui la storia incrocia la finzione e l'immaginario; ma è anche l'attestato della comprensione di sé. In questo, senso è un particolare documento storico, accanto a tutto l'altro materiale documentario della storia. Il carattere narrativo della comprensione di sé è qui dato dal fatto che non sarebbe possibile cogliere se stessi al di fuori del tempo e, dunque, fuori dal racconto della propria vita. L'equivalenza tra il sé e il racconto si situa a questa intersezione, tanto più che l'identità narrativa, nel gestire se stessa, è costretta a consolidare e armonizzare il più possibile il proprio profilo biforcante: storico e, insieme, di finzione. Potremmo dire che qui la storia, nell'incrociare la voce della narrazione, diventa *mimesis*; nel mentre stesso in cui la voce della narrazione, nell'incrociare la storia, diventa *storica*. Il tempo, però, non scorre per intero nel racconto della propria vita, né può essere interamente fruibile da esso e in esso. Ancora più stringentemente: i racconti non possono arbitrariamente scomporre o compendiare il tempo, tantomeno i tempi. Ciò è vero, partendo anche dal *sospetto ermeneutico* nei confronti dell'onnipotenza del dato visibile e della faziosità narcisistica del sé narrante e del sé interrogante. Comprensione e identità *narrative* sono, dunque, indiziabili di inganno e auto-inganno. Il tempo è già *prima* e *fuori* della nostra vita ed è da esso che riceviamo il battesimo: il nostro tempo di vita, come è del tutto evidente,

---

<sup>82</sup> "... nella funzione poetica la metafora estende il potere del doppio senso dal cognitivo all'affettivo" (*La metafora viva*, cit., p. 252). Ancora: è al legame tra momento logico e momento sensibile "che la metafora deve la concretezza che sembra appartenere a titolo privilegiato" (*ibidem*, p. 275).

<sup>83</sup> *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 89.

<sup>84</sup> P. Ricoeur, *La componente narrativa della psicoanalisi*, in *Ricoeur e la psicoanalisi. Testi scelti* (a cura di D. Jervolino e G. Martini), Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 143-144; si tratta di una Conferenza tenuta a Roma presso il Centro Montale, il 28/11/1987.

non può equivalere al tempo. Non è dal nostro tempo di vita che possiamo risalire alla vita del tempo; semmai, più cogente sarebbe l'itinerario opposto. L'incrocio storico, narrativo e conoscitivo, più propriamente, risiede tra tempi della vita, tempi della storia, tempi del racconto e tempi della comprensione. Una cosa molto intricata che non ammette soluzioni, ma solo aggregazioni di ricerche/letture che nel loro crescente articolarsi non possono, nel mare magnum delle differenze e delle contraddizioni, permettersi di smarrire o eludere le strutture connettive del tempo e della vita. A questo crocevia ci dipaniamo nel groviglio di scritture e letture che si intersecano e dividono, cercando conferma e smentita ognuna nell'altra. Riflettere, pensare, leggere, scrivere e vivere trovano qui il loro comune punto di origine e differenza. Ma non è ancora tutto. Come, tra gli altri, ci hanno insegnato Dante e María Zambrano, il pensare non è dissociabile dal sentire, pena il liquefarsi e il reificarsi non solo della storia e della vita, ma della *ragione poetica* che da sempre e ancora dimora nel tempo, nonostante i nostri insulsi e rabbiosi tentativi di espantarla<sup>85</sup>. Nell'ordine di una dissoluzione di questo tipo, la verità non alloggia nel potere e il potere in essa; come potrebbe pure sembrare. Più esattamente, la verità è *arpionata* e *ri-costruita* dal potere: cioè, è una verità che *mente* e consegna il tempo, la vita e il racconto alla menzogna. La *mimesi* e *l'identità narrativa* trovano qui un ostacolo che, per loro, è insormontabile. Ciò non vuol dire che le *verità del mondo* (di *questo* mondo, in particolare) e della vita (di *questa* vita, in particolare) siano *qui* e *sempre* remissivamente prigioniere della stretta del potere; ma, più semplicemente, vuole indicare che di questa stretta occorre disfarsi, se si vuole trasformare la verità in libertà e la libertà in verità. Diventa qui più chiaro che i processi di comprensione e trasformazione del vivente passano per pratiche che hanno la responsabilità di ri-attraversare i concetti, i simboli e le metafore (*vive*), con l'intento precipuo di deconcettualizzarli, desimbolizzarli e demetaforizzarli: occorre, cioè, demistificare e far crollare le architetture e le impiantologie entro cui *ci* costringono e *si* costringono. Non si tratta, con un atto di luddismo culturale, di abrogare concetti, simboli e metafore; ma di sovvertirne gli statuti discorsivi e ricostruirne *ex novo* gli statuti di verità, agganciando il tempo e la vita di cui siamo vibrazione e dentro cui vibriamo. Per sfuggire alla presa delle macchine della de-soggettivazione e dell'assoggettamento, occorre passare attraverso questa porta stretta. Se il discorso fin qui fatto ha una sua pur parziale legittimità, allora, le pratiche di soggettivazione devono dotarsi orizzonti più ampi; a partire da tre interrogazioni tra di loro ben strettamente coordinate: (a) *chi* è il soggetto oggi?; (b) *chi sono* i soggetti oggi?; (c) ma i soggetti oggi *esistono* ancora e *come*? L'identità narrativa e la comprensione di sé imperniate sull'identità soggettiva presentano qui un ulteriore elemento di debolezza, incorrendo in un grave rischio di spiazzamento rispetto al tempo e al vivente storico ed esistenziale. Si tratta qui di azioni ed effetti di *détournement* rovesciato, regressivi e non proiettivi. Il nostro pensare e pensarci e il nostro raccontare e raccontarci ne escono fortemente indeboliti, appiccicati a mappe e bussole studiate per epoche che non ci sono più. Ora, navigare a vista, piuttosto che seguire mappe che corrispondono a un mondo e ad un tempo inesistenti, può pure essere interessante e presentare anche qualche lieve vantaggio. Rimane il fatto che, a lungo andare, una navigazione *all'oscuro* può risolversi facilmente in una rotta verso il naufragio. Al contrario, è proprio *dall'oscuro* che è urgente uscire: non per rischiarare il mondo e la vita con una luce eterna, ma perché è proprio *nell'oscuro* che è più facile, per il potere, assoggettare e privare le nostre vite, addomesticandole secondo le proprie necessità e pulsioni di dominio. Ciò vale soprattutto per la nostra epoca, nella quale *l'oscuro* è stato de-situato dalle profondità del tempo e della vita, per essere traslocato in teatri di superficie che *recitano* la profondità, trasformandola in banalità quotidiana. Un primo esempio sta nella pubblicità massmediale, non a caso incardinata su *storie-flash*, le cui metanarrazioni sono particolarmente convenzionalizzanti. Un secondo — e assai più doloroso — è dato dal ripiegamento della psicoterapia in un'azione scenica che assegna al terapeuta il ruolo di portatore/indicatore figurale delle profondità delle pieghe dell'essere, verso cui veicolare progressivamente il paziente, recuperando tecnicamente e presuntivamente gli equilibri interiori infranti. Si tratta di un teatro di ruoli, in cui la narrazione recita tecnicamente la vita: non imitandola, ma scalzandola. Il terapeuta, con le sue narrazioni, è *soggetto* tecnico di potere; il paziente, con i suoi racconti di vita, è *l'oggetto* vivo del potere. Ma essere oggetto vivo del potere, significa diventare soggetto morto per sé. La vita soggettiva

---

<sup>85</sup> Il tema è variamente affrontato nel primo e nel secondo capitolo.

e intersoggettiva viene *estratta*, fino a renderla muta e assente, trasformata in un simulacro che celebra il trionfo della tecnica da parte del potere e delle sue istituzioni che qui si *nutrono* della malattia, anziché prendersene cura<sup>86</sup>. Ci limitiamo ad indicare un elemento sufficientemente esemplificativo che riguarda la psichiatria e la sua deriva tecno-macchinica: le pratiche dell'*adattamento*, a cui sono sottoposti i soggetti in trattamento<sup>87</sup>. Ora, queste pratiche muo-  
vono da un doppio assunto, avente un elevato grado di fallacia. Il primo assunto ritiene che i *fattori genetici* siano le cause principali dei "disturbi psichiatrici". Il secondo, imputa alla omessa risposta adattiva (da parte del soggetto) ai fattori di stress ambientali, culturali e sociali l'originarsi deflagrante dei "disturbi", riconducendoli pressoché sistematicamente alla schizofrenia e al cd. "Disturbo Bipolare". I due assunti hanno per corollario un paradigma tecnico-strumentale che consegna al linguaggio macchinico la valutazione/soluzione dei singoli casi, affidati al controllo computazionale che ruota intorno al protocollo psicodiagnostico denominato DSM: le diagnosi e le terapie si basano interamente su diagnosi testologiche eseguite via computazionale, le cui risposte lo psichiatra fa sue, trasferendole immediatamente alla terapia, proprio in base al protocollo DSM<sup>88</sup>. In pratica, lo psichiatra viene qui assimilato come *operatore cognitivo* assoggettato a macchine intelligenti, lungo una linea di evoluzione e trasformazione che dal taylorismo ha condotto al fordismo e al post-fordismo, secondo cui gli operai/lavoratori non sono che mere appendici del sistema automatico e autoriflessivo delle macchine. Per questa via, il processo di *espropriazione della salute* si avvia verso il definitivo compimento, creando la necessità di un'azione di *non-soccombenza* alla diagnosi<sup>89</sup>. Quello diagnostico-terapeutico diventa, così, *lavoro intellettuale esecutivo*: (a) per un verso, *vincolato* a rigide gerarchie decisionali e altrettanto rigide finalità di marketing; (b) per l'altro, *svincolato* completamente dall'etica della salute e della cura. Il protocollo qui elaborato ed attuato non fa altro che produrre terapie standardizzate, impennate sull'uso massivo di neurolettici, stabilizzatori dell'umore, ansiolitici e antidepressivi. Il trattamento computazionale/farmacologico, ovviamente, non è in grado di prendersi cura della "malattia mentale" (e nemmeno lo tenta, a dire il vero). Scindendo del tutto il soggetto dalla sua vita interiore, affettiva e relazionale, non

---

<sup>86</sup> Un'approfondita e articolata indagine storico-critica e sociologico-narrativa di questi processi è condotta da Stefania Ferraro, *La semimbecille e altre storie*, cit.

<sup>87</sup> Per una critica acuta e incisiva si rinvia, in prima approssimazione, a E. Borgna, *Le intermittenze del cuore*, Milano, Feltrinelli, 2010 (in part., il cap. I, "L'agonia della psichiatria", pp. 17-33); G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006; M. Foucault, *Il potere psichiatrico*, Milano, Feltrinelli, 2004; Alda Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, BUR, 2013. Borgna ricava parte del suo impianto da M. Proust e, in particolare, il titolo da questo passaggio: "Ai turbamenti della memoria sono legate le intermittenze del cuore" (M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, Roma, Newton Compton, 1990, p. 131). Segnaliamo, inoltre, altre opere di E. Borgna che possono utilmente accompagnarci in una rivisitazione critica degli statuti e degli orizzonti prevalenti in psichiatria: *Noi siamo un colloquio. Gli orizzonti della conoscenza e della cura in psichiatria*, Milano, Feltrinelli, 1999; *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 2002; *L'arcipelago delle emozioni*, Milano, Feltrinelli, 2004; *Nei luoghi perduti della follia*, Milano, Feltrinelli, 2008; *Le emozioni ferite*, Milano, Feltrinelli, 2009; *La solitudine dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2013; *La dignità ferita*, Milano, Feltrinelli, 2015; *L'ascolto gentile. Racconti clinici*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>88</sup> Ricordiamo che il protocollo DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) nasce nel 1952 ed è elaborato e progressivamente aggiornato dall'APA (American Psychiatric Association). Originariamente prevede 112 "disturbi mentali" collegati alle relative "classi diagnostiche"; col DSM-IV, sotto l'incalzare della pressione esercitata dalle industrie farmaceutiche, i disturbi classificati diventano ben 374. Si stabiliscono in questo passaggio storico espliciti e dirompenti conflitti di interesse che hanno dato luogo, già in quella fase, a un vero e proprio *marketing del farmaco* che va assumendo contorni sempre più capillari e preoccupanti (si veda L. Poma e F. Bianchi di Castelbianco, *Giù le mani dai bambini. Iperattività, depressione ed altre «moderne» malattie: la salute dei minori ed il marketing del farmaco* Edizioni Scientifiche Magi, Roma, 2007). Il DSM-V viene proposto dall'APA nel 2012: cfr. APA, *DSM-V-TR. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. Quinta edizione*, Milano, Cortina, 2014.

<sup>89</sup> I. Illich, *Nemesi medica. L'espropriazione della salute*, Milano, Bruno Mondadori, 2004. In particolare, Illich sviluppa il suo discorso di liberazione dalla diagnosi e dai mali della sanità nell'appendice del libro: *Non lasciarci soccombere alla diagnosi, ma liberarci dai mali della sanità*, pp. 307-314; si tratta del recupero della prolusione tenuta al convegno: "Malattia e salute come metafore sociali", svoltosi a Bologna il 25-28 ottobre 1998, nel quadro delle manifestazioni "Bologna città della cultura 2000".

può che riprodurre all'infinito la classificazione e la riclassificazione dei "disturbi mentali", miscelando il "catalogo" dei farmaci, in un mulinello vertiginoso. Il paradosso che esplode, diventando perversa coerenza, è che qui è proprio la cura a cronicizzare la malattia, non la sua mancanza.

A questo punto, proviamo a stringere il discorso, indagando ancora più da vicino la relazione tra narrazione, ermeneutica e immaginazione. Partiamo dalla *comprensione/interpretazione di sé*. Sentiamo Ricoeur:

... la comprensione di sé è un'interpretazione; l'interpretazione di sé a sua volta trova nel racconto, fra gli altri segni e simboli, una mediazione privilegiata; quest'ultima si richiama alla storia come alla finzione, facendo della storia di una vita una storia fittizia o, se si preferisce, una finzione storica che va a intrecciare lo stile storiografico delle biografie con lo stile romanzesco delle autobiografie immaginarie<sup>90</sup>.

Questo passaggio ricoeuriano chiarisce bene come l'intreccio (o *l'intrigo*, come preferirebbe certamente Ricoeur) di ermeneutica e immaginazione costituisca il mezzo privilegiato, attraverso cui transitare continuamente tra storia e finzione, tra storia di vita e (auto)biografia immaginaria. Qui si ha comprensione di sé attraverso la pratica dell'interpretazione di sé. E, dunque, la pratica della comprensione di sé, per essere, ha il preliminare bisogno di intercettare l'immaginazione di sé, grazie cui può finalmente interpretare le storie di sé e del mondo come *pratiche di racconti* e i racconti come *pratiche di storie*. Ne deriva che la storia come finzione e la finzione come storia diventano l'inarticolato transitare continuo dell'una nell'altra. A rischio sono qui sia l'effettiva comprensione di sé che l'effettiva interpretazione di sé, poiché il racconto e l'ascolto, in quanto tali, non garantiscono la profondità alle pratiche della condivisione e la metamorfosi alle pratiche dell'empatia. Non trovando le motivazioni per affidarsi all'arco del *pathos*, non si può che rimanere agganciati alle frecce del *logos*. La psicopatologia, la psichiatria e la psicoterapia, in particolare, sono a lungo rimaste irretite (e ancora lo sono) nel triangolo di forze costituito da ontologia, narrazione ed ermeneutica, entro cui le pratiche di cura non possono fare a meno di essere de-soggettivizzanti e assoggettanti. L'*agire* costitutivo dell'identità del soggetto — a cui, pure, Ricoeur si richiama esplicitamente — qui si aggira in un labirinto di reificazioni, senza che alcun filo di Arianna possa dirigerlo verso la salvezza e la ricostituzione di sé nella ri-costituzione del mondo, oltre tutte le fratture interiorizzate ed esteriorizzate. Come è noto, Ricoeur si è a lungo interessato di psicoanalisi, offrendo spunti decisivi e suggestioni altrettanto stimolanti<sup>91</sup>. Ma anche qui non mancano i blocchi e le indecisioni. A riguardo della terapia psicoanalitica, egli muove dal presupposto che la struttura profonda del *desiderio* abbia una *vocazione linguistica*; ciò gli fa dire che essa "è da subito, prima di essere una struttura dialogica, una struttura di indirizzo di richiesta: una richiesta oscura che dà allo sconforto stesso una struttura potenzialmente linguistica"<sup>92</sup>. Qui insorge immediatamente un dubbio. Se il desiderio è struttura primaria/ontologica di richiesta, allora, la stessa *richiesta* — in quanto tale e nel suo farsi sorgivo — non può che essere una *struttura dialogica*: richiesta al Sé e all'Altro. Ancora prima della richiesta, però, è il desiderio stesso ad essere una struttura dialogica che formula domande e chiede ascolto, a prescindere dalle sfaccettature, dalle valenze, dai valori, dalle referenze e dagli itinerari che esso contiene o può assumere nei suoi vari posizionamenti. Chiaro che il desiderio che attraversa la richiesta ha bisogno di strutture e codici linguistici e verbali, per uscire dall'oscuro, comunicarsi ed essere comunicato. Tuttavia, è proprio il desiderio a squarciare l'oscurità della parola non rappresentata e non udita; è il desiderio a riaffermare le radici del dialogo esiliato. E ciò non è possibile, se le pratiche dialogiche ed empatiche non si apprestano allo sguardo, all'ascolto, alla condivisione e alla partecipazione emotiva. Il desiderio, la sofferenza e lo sconforto sono strutture dialogiche contraddittorie, prima ancora di essere strutture linguistiche evocatrici. E strutture anche difficili da intercettare, perché si presentano sempre con significati polisemici e di ardua interpretazione. La loro messa in lavoro non è sufficiente; come non basta l'apertura della sofferenza alle pratiche della

<sup>90</sup> P. Ricoeur, *Sé come un altro*, cit., p. 202 nota.

<sup>91</sup> Per iniziare, si pensi a: *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977, 2007; *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 2002; per finire, si consideri: *Ricoeur e la psicoanalisi*, cit.

<sup>92</sup> P. Ricoeur, *Conversazione sulla psicoanalisi*, in *Ricoeur e la psicoanalisi*, cit., p. 158.

parola ad innescare ed elaborare uscite virtuose dalla terapia. Non è la terapia che può, di per sé, liberare la sofferenza, attraverso la parola. Sono gli statuti e le pratiche di verità e libertà della parola e della cura l'elemento decisivo. E non siamo qui di fronte ad una sospensione di tipo fenomenologico e nemmeno ad un circolo dialogico-ermeneutico; bensì nel bel mezzo di una turbolenza dentro cui viaggiare, stringendo e accarezzando la mano dell'Altro e procedendo insieme con gli occhi negli occhi. Non possiamo, quindi, concludere ottimisticamente che la terapia sia il tramite attraverso il quale restituire *storia* alla *vita*<sup>93</sup>. E non può esserlo quanto più non viene infranta la sua intangibilità e scalfita la corazza dentro la quale si illude e illude di preservare storia e vita. La vita non *sta già là*, al punto che non resterebbe altro da fare che attivare i linguaggi e le parole che la colgano in vece nostra. Per vedere veramente l'esistente visto e non visto e udire veramente la parola ascoltata e inascoltata, occorre varcare le soglie dell'irrappresentato: entrare nelle segrete del cuore, dell'anima e della storia con pratiche linguistiche, pratiche narrative e pratiche di verità *viventi nel vivente*; che siano, quindi, anche demolitrici delle gerarchie e dei codici che normalizzano le cure e le narrazioni esistenti.

Ricoeur si rende conto che qualcosa non quadra nella relazione tra teoria freudiana e "pratica analitica", inclusa quella dello stesso Freud. Così, riorienta le sue posizioni, verso il privilegiamento della pratica *analitica*, all'interno della quale intende ancora più fortemente insediare la dimensione *narrativa*<sup>94</sup>. La mossa che, al riguardo, egli intende operare è introdurre l'elemento *narrativo* nella *criteriologia* del *fatto analitico*, in base cui individuare la sua caratteristica distintiva a confronto di tutti gli altri fatti<sup>95</sup>. Ricoeur procede, delineando alcune passaggi che si rivelano molto interessanti, a prescindere dalle considerazioni di merito. Cerchiamo di seguire l'iter essenziale dei passaggi che reputiamo avere maggiore rilievo.

#### a) *Primo passaggio*

L'esperienza analitica è incardinata sull'evidenza stabilita dalla teoria freudiana, secondo cui *l'affettività profonda* non è estranea al linguaggio. Osserva Ricoeur: "Questo aspetto è molto importante proprio per introdurre l'elemento narrativo, che è un elemento linguistico. .... Il fondo emotivo, emozionale dell'uomo per quanto possa essere profondamente nascosto, o, se si ammette la teoria freudiana della rimozione, per quanto possa essere rimosso, mantiene una parentela con il linguaggio. In termini filosofici direi che, in qualche modo, il *pathos* umano possiede una affinità con il *logos* umano ed è per questo che il desiderio umano è umano e non animale. Così, la sessualità umana non è animale perché è mediata dal linguaggio"<sup>96</sup>.

#### b) *Secondo passaggio*

La componente linguistica media e veicola la richiesta affettiva: cioè, il *desiderio*. Già Hegel, come riconosce Ricoeur, esprime questa posizione. La psicoanalisi è qui possibile "nella misura in cui, in fondo, la cura analitica consiste, precisamente, nel portare al linguaggio ciò che ne è stato escluso"<sup>97</sup>. A questa architettura, egli aggiunge un ulteriore elemento teorico, mutuandolo da A. Mitscherlich e A. Lorenzer: la *desimbolizzazione*. Ora, è la desimbolizzazione a dover "rendere conto del fatto nevrotico ed eventualmente anche di quello psicotico". Ancora più precisamente: "In tal senso la malattia, per lo meno nel suo aspetto di linguaggio, consiste in una decomposizione della funzione simbolica, in una desimbolizzazione, ed il compito dell'analisi, di conseguenza, è di risimbolizzare, cioè introdurre il paziente nella comunità linguistica. Lorenzer parla non soltanto di "desimbolizzazione" ma anche di "scomunica", per esprimere la frattura dell'espressione linguistica del desiderio. ... la psicoanalisi è possibile come prassi perché può varcare i limiti di questa interdizione e così reintrodurre, in qualche modo, nella comunità linguistica coloro che ne sono stati scomunicati". E, pertanto, La prassi psicoanalitica è una *pratica di linguaggio*. E, quindi: "... tutto avviene nel linguaggio o, in ogni caso, attraverso il lin-

<sup>93</sup> Come è chiaro, il riferimento è a J. Hillman, *Le storie che curano*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

<sup>94</sup> P. Ricoeur, *Conversazione sulla psicoanalisi*, cit., pp. 144-148.

<sup>95</sup> "Dagli scritti di Freud, tuttavia, nella misura in cui lasciano trasparire qualcosa circa la sua esperienza, posso evincere almeno una testimonianza nella sua attività pratica da opporre alla sua teoria. ... Penso di fare ciò non contro di essa ma sotto la sua pressione. Evidenzierò, infatti, come l'elemento narrativo si introduca in quella che chiamerei la «criteriologia» del fatto analitico, che è ciò per cui questo si distingue da qualsiasi altro fatto" ( *op. cit.*, pp. 144-145).

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

guaggio allo scopo di resimbolizzare ciò che è stato desimbolizzato<sup>98</sup>.

c) *Terzo passaggio*

Poiché il desiderio umano ha una struttura *dialogica*, va superato il modello *monologico* freudiano: "Il fatto che il modello psicoanalitico sia monologico mi ha sempre meravigliato. Freud presenta il suo modello come una specie di 'uovo' chiuso su stesso (conscio, preconsciouso, inconscio, oppure Io, Es, Super-Io) dove non c'è mai l'altro. L'altro non è mai tematizzato come un elemento della struttura, eppure l'esperienza analitica sta nel rapporto con il desiderio con l'altro. ... Al fondo dell'esperienza psicoanalitica, dunque, c'è innanzitutto il rapporto del desiderio con l'altro attraverso il linguaggio, con cui questo altro ad esso può corrispondere..."<sup>99</sup>.

Assembliamo stringatamente i tre passaggi. Partiamo dalla dimensione linguistica che Ricoeur attribuisce all'elemento narrativo che riuscirebbe, così, a stabilire una relazione di parentela tra il linguaggio, da una parte, e l'emozionale e l'emotivo, dall'altra. Attraverso questa parentela, si instaurerebbe un'affinità tra *pathos* e *logos*, grazie alla quale il desiderio può connotarsi come relazione specificamente (inter)umana, distinguendosi definitivamente dal desiderio animale. Tanto più la struttura dialogica che sorregge il desiderio si converte in una pratica di cura virtuosa, quanto più essa riconsegna al linguaggio ciò che ne era stato asportato. La *cura analitica* consiste, allora, nell'individuazione e rimozione di tutti i fattori soggettivi e le cause oggettive che hanno inibito all'emozionale e all'emotivo la transizione al linguaggio. Si tratterebbe qui di rimuovere le cause e i fattori che hanno inibito le funzioni simboliche "normali", scomponendole e sradicandole dal vissuto del "malato di mente". La pratica analitica, ricostituendo queste funzioni rimosse e/o decomposte, riaprirebbe l'orizzonte della "normalità" per il "malato di mente". Si tratterebbe, in altri termini, di *de-simbolizzare* la simbolica nevrotica e schizofrenica del "malato di mente", ripristinando in lui quella originaria che è stata decomposta. La funzione narrativa del linguaggio recupererebbe la *scomunica linguistica*, intervenuta a causa della frattura dell'ordine desiderante dato, operando la reintegrazione nella *comunità linguistica*. La *comunità* qui ricompona ciò che la *scomunica* aveva irrimediabilmente scomposto. Il linguaggio (normale) ricomposto si fa qui pratica che cura e libera: *ri-simbolizza* ciò che colpevolmente o inavvertitamente era stato *de-simbolizzato*. E ciò, per Ricoeur, consentirebbe il superamento del modello *monologico* freudiano, a favore di uno *dialogico*. Riprenderemo in mano più avanti questi argomenti.

Vediamo, adesso, come Ricoeur passa dalla dimensione analitico-narrativa a quella analitico-autonarrativa. In questa operazione, ci avvaliamo della sua *autobiografia intellettuale*<sup>100</sup>. Ora, pur essendo "semplicemente" intellettuale, l'autobiografia non può, suo malgrado, fare a meno di porre due questioni centrali: (1) in quale *forma* avviene la narrazione del tempo?; (b) e con quale mezzo: racconto, diario, confessione?<sup>101</sup>. Ricoeur si colloca all'incrocio di tutte le

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp. 145-146.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>100</sup> P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, cit. Ci ricorda puntualmente F. Righetti, che in *Sé come un altro* la teoria narrativa è impiegata da Ricoeur come un raccordo tra teoria dell'azione e filosofia teorico-morale: nella prima, l'*agire teleologico* è la dimensione prioritaria nel *soggetto*; nella seconda, la *persona* è chiamata a rendere conto dei suoi atti (F. Righetti, *Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione*, "Lo Sguardo", n. 11, 2013, p. 214). La "cerniera", osserva con acume Righetti, consente il pieno dispiegarsi della dialettica ricoeuriana tra *idem* e *ipse*: «Il permanere del tempo è il concetto proprio dell'identità; le sue forme sono l'*ipseità* e la *medesimezza*. Gli esempi dei due modelli sono, per la *medesimezza* il carattere, per l'*ipseità* il mantenere la parola data. "Nell'uno e nell'altro riconosciamo di buon grado un'appartenenza che diciamo appartenere a se stessi" (*Sé come un altro*, p. 207)» (p. 214, nota. n. 1). Secondo questa dialettica, continua Righetti, il "permanere del tempo" conferisce, per così dire, una identità completa al soggetto che consente all'*ipse* di affrancarsi dall'*idem*, assecondando, così, la costruzione e l'accesso all'*unità narrativa di una vita*: "Nel racconto il soggetto che è, è posto e si sceglie ponendosi" (p. 14). Coerentemente, Righetti conclude che una dialettica di questo tipo: "... è già interpretazione, ovvero *poiesis* volta alla riconquista di sé" (p. 15). Ancora più conseguente è la seguente affermazione di Righetti: "... il filosofo francese ha affidato la sua vita all'interpretazione, coerentemente all'idea filosofica, difesa nell'arco di un'intera esistenza, di un'ontologia ermeneutico-esistenziale" (p. 15). Nelle pagine che precedono, abbiamo espresso un punto di vista diverso. Ma su questi temi avremo ancora modo di tornare.

<sup>101</sup> In letteratura, i racconti imperniati sul Sé abbondano; come i diari, tra i quali quelli di Kafka sono certamente da

forme e di tutti i mezzi possibili del racconto, attingendovi ampiamente<sup>102</sup>. È agevolato nell'operazione proprio dal fatto che la sua è una "autobiografia intellettuale". Questo fatto, per un verso, gli consente di svincolarsi da sistemi interni di auto-accertamento e da codici di controllo esterni; per l'altro, lo schiaccia eccessivamente sul suo vissuto storico-filosofico. Ora, accanto a tali questioni irrisolte, rimane eluso sullo sfondo un altro nodo cruciale, individuato dallo stesso Ricoeur già nella sua trilogia *Tempo e Racconto*:

... bisogna riconoscere che non esiste in Agostino una fenomenologia pura del tempo. Forse non la troveremo mai neppure dopo di lui. Per questo la "teoria" agostiniana del tempo è inseparabile dall'operazione *argomentativa* mediante la quale il pensatore recide, una dopo l'altra, le teste rinascenti dell'idra dello scetticismo. Di conseguenza non c'è descrizione senza soluzione. Ecco perché è estremamente difficile isolare dalla ganga argomentativa un nucleo fenomenologico. La "soluzione psicologica" attribuita ad Agostino, con tutta probabilità, non né una "psicologia" che si possa isolare dalla retorica dell'argomento, né una "soluzione" che si possa definitivamente sottrarre al regime aporetico.

Questo stile aporetico assume inoltre un significato particolare nella strategia complessiva del presente lavoro. Una delle tesi di fondo di questo libro è che la speculazione sul tempo è la ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l'attività narrativa. Non che quest'ultima si presti a risolvere le aporie. Se le risolve è in chiave poetica e non teoretica. La costruzione dell'intrigo ... risponde all'aporia speculativa mediante un fare poetico in grado, certo, di illuminare (sarà questo il senso fondamentale della *ca-tharsis* aristotelica) l'aporia, ma non di risolverla teoreticamente<sup>103</sup>.

L'insuccesso di Agostino nel derivare il principio della misura del tempo dalla sola di-

---

annoverare nella cerchia dei più densi e tormentati. Che, poi, la confessione sia un genere letterario ce lo ha mirabilmente chiarito la grande María Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, in cui si occupa, tra l'altro, con grande intensità delle *Confessioni* di Agostino.

<sup>102</sup> Una cosa del genere, ma secondo registri narrativi differenti, avviene nel 1912 a Scipio Slataper, *il mio Carso*, Milano, BUR, 1989. Nel libro, come è noto, si trovano combinati autobiografismo, diarismo, lirismo, pensiero ragionante e ricorso al dialetto (triestino). Ricordiamo che Slataper è morto in combattimento sul monte Podgora presso Gorizia, il 13 dicembre 1915, nel corso della prima guerra mondiale; era nato il 1888. Nelle intenzioni di Slataper, l'opera *Alle tre amiche* (Milano, Mondadori, 1958) avrebbe dovuto essere il seguito de *Il mio Carso*; ma fu pubblicata postuma nel 1916 dall'amico Giani Stuparich. Nel romanzo postumo, Slataper dichiara che la sua è una ricerca "di una parola che supera la parola, che l'annienta, che dà le cose direttamente" (p. 39). Per una recente riflessione sull'opera e la vita di Slataper, si veda I. Caliaro, *Tra vita e scrittura. Capitoli slataperiani*, Firenze, Olschki, 2011. Grande interesse, comunque, rivestono ancora l'attenzione e le polemiche sviluppatesi intorno a Slataper negli anni '60 e '70: A. Abruzzese, *Scipio Slataper. La poetica del "Mio Carso" tra autobiografia e ideologia*, "Angelus Novus", n. 12-13, 1968; Id., *Scipio Slataper. Il saggio come forma dell'opera d'arte*, "Angelus Novus", n. 14, 1968-69; Id., *Da Trieste a Firenze. Lavoro e tradizione letteraria*, in A. Abruzzese, Claudia Micocci e Lucia Strappini (a cura di), *La classe dei colti. Intellettuali e società nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1970; C. Delcorno, *Lettura del "Mio Carso" di Scipio Slataper*, "Lettere Italiane", XV, 1963; M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bari, Laterza, 1970; R. Luperini, *Letteratura e ideologia nel primo Novecento Italiano*, Pisa, Pacini, 1973; Id., *Scipio Slataper*, Firenze, La Nuova Italia, 1977; Id., *Simbolo e allegoria nel "Mio Carso"*, in *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990; A. M. Mutterle, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia & C., 1965; W. Rossani, *Il dramma di Scipio Slataper*, Pisa, Nistri-Lischi Editore, 1960. Alle opere appena citate si devono aggiungere F. Petroni, *Le parole di traverso. Ideologia e linguaggio nella narrativa di avanguardia del primo Novecento*, Milano, Jaca Book, 1998; in part., il cap. I: "Ideologia e simbolo ne *Il mio Carso*", pp. 15-38; E. Raimondi, *Prime lezioni. Scipio Slataper-Giovanni Boine* (a cura di A. Battistini, F. Curi e W. Romani), Bologna, Pendragon, 2004. Tuttavia, bisogna amaramente convenire con F. Curi: "Giovanni Boine e, in particolare Scipio Slataper non hanno mai goduto di una costante attenzione da parte degli storici. ... [Slataper] è anche stato scarsamente oggetto di indagini esaustive" (*Nota introduttiva*, in Battistini, Curi e Romani, *op. cit.*, rispettivamente p. 7 e p. 8. Ci ricorda, infine, Remo Ceserani che *Il mio Carso*: «È un libro di cui non è facile dire a quale genere appartenga: diario, libro di memorie, oppure descrizione geografica. L'autore la definì un'"autobiografia lirica"» (*Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 197, corsivo nostro).

<sup>103</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto 1*, cit., p. 21. Ricordiamo che Ricoeur assegna al capitolo primo, da cui la citazione è tratta, il titolo rivelatore: "Le aporie dell'esperienza del tempo. Il Libro XI delle *Confessioni* di Sant'Agostino".

stensione dello spirito ci invita ad affrontare il problema del tempo muovendo dall'altro estremo, la natura, l'universo, il mondo ... Vedremo successivamente come sia importante per una teoria narrativa che vengano lasciati aperti i due *accessi* al problema del tempo: dal versante dello spirito e da quello del mondo. L'aporia della modernità, alla quale risponde in modi diversi l'operazione narrativa, consiste precisamente nella difficoltà di tenere ad un tempo i due estremi della catena: il tempo dell'anima e il tempo del mondo. Ecco perché occorre andare fino in fondo di questa sorta di vicolo cieco e riconoscere che una teoria psicologica e una cosmologia del tempo si *occultano* reciprocamente, nella misura in cui si *implicano* reciprocamente<sup>104</sup>.

Vediamo, ora, come la questione è impostata già all'esordio di *Riflession fatta*:

Il titolo scelto per questo saggio di autocomprensione sottolinea i due limiti cui l'impresa è sottoposta. In primo luogo l'aggettivo intellettuale avverte che l'accento principale sarà posto sullo sviluppo del mio lavoro filosofico e che saranno richiamati soltanto quegli eventi della mia vita privata che sono suscettibili di illuminarlo. In secondo luogo parlando di autobiografia tengo conto delle trappole e dei difetti che attingono al genere. Un'autobiografia è, innanzitutto, il racconto di una vita; come qualsiasi opera narrativa, essa è selettiva e, pertanto, inevitabilmente angolata. Inoltre, un'autobiografia è, in senso vero e proprio, un'opera letteraria; a questo titolo essa riposa sullo scarto talora benefico, talaltra nocivo, fra il punto di vista retrospettivo dell'atto di scrivere, inscrivere il vissuto, e lo svolgimento quotidiano della vita. Infine, un'autobiografia riposa sull'identità, e dunque sull'assenza di distanza fra il personaggio principale del racconto, che è se stesso, e il narratore, che dice io e scrive in prima persona singolare<sup>105</sup>.

Conscio di questi limiti, ammetto di buon grado che la ricostruzione del mio sviluppo intellettuale, che sto per intraprendere, non è più autorevole rispetto a quella effettuata da un biografo diverso da me<sup>106</sup>.

Siamo immediatamente avvertiti che saranno filtrati unicamente gli *eventi* da Ricoeur ritenuti determinanti per la sua autobiografia intellettuale. Come osserva Daniella Iannotta, tuttavia, Ricoeur, proprio per non finire in balia di una *schizofrenia controllata*, ci offre involontariamente squarci rilevanti della sua esistenza e del suo sé in carne ed ossa, anche se pare sempre ancorato al suo impegno filosofico, sociale, politico e religioso; a questa sorta di conseguenza innata, Iannotta assegna un valore positivo<sup>107</sup>. Inoltre, ella subito precisa e rafforza il suo punto di vista: "Così, nel delineare davanti ai nostri occhi le tappe della propria esistenza, egli ci mostra l'atto sorgivo delle sue scelte, la marca e il sigillo del suo impegno, la poesia e la prosa del suo agire e patire. Supremo atto di umiltà, l'autobiografia del Nostro quasi viene a identificarsi con le tappe dello spossessamento del *Cogito*, che ha guidato l'andamento riflessivo del suo pensiero. E con spossessamento non intendiamo un cammino di impoverimento — così come la caduta del *Cogito* non è che l'emergere del Sé nella ricchezza delle sue mediazioni — bensì quel dono totale di sé, senza residui, che discepoli ed amici ben conoscono nel rapporto col Maestro"<sup>108</sup>. Ora, nonostante le attestazioni di Ricoeur — che trovano conferma nelle

<sup>104</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto 3*, cit., p. 20. Anche qui il titolo che Ricoeur attribuisce al capitolo primo, da cui è tratta la citazione, è emblematico: "Tempo dell'anima e tempo del mondo. La disputa tra Agostino e Aristotele".

<sup>105</sup> P. Ricoeur, *Riflession fatta*, cit., p. 21.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>107</sup> Daniella Iannotta, *Dopo la riflessione. Autobiografia e memoria in Paul Ricoeur, Introduzione a P. Ricoeur, Riflession fatta*, cit., p. 8.

<sup>108</sup> *Ibidem*. Come è del tutto evidente, qui lo scarto ricoeuriano, pur individuato, non viene oltrepassato criticamente, ma riconcettualizzato come *riemergenza del Sé* che si *donerebbe* totalmente, attraverso lo *spossessamento* completo del *cogito*. Il collegamento concettuale che, in particolare, Iannotta opera è tra l'*Autobiografia intellettuale* e *Sé come un altro*, di cui ci offre, con acume, la trama articolata dei significati, delle corrispondenze e degli scarti. Di questo dobbiamo esserle grati. Ed è un vero peccato che ella descriva l'orizzonte di senso e di vita delineato da Ricoeur, senza fratture interne e senza incertezze nel campo delle pratiche esistenziali. Quello di Ricoeur rimane un orizzonte a tutt'oggi ineludibile; ma esso, nonostante gli assunti concettuali e le intenzioni etiche, non dà uno spazio volontario alla riflessione intorno ai suoi limiti interni, nel mentre stesso li giustifica all'esterno. Si crea, così, un circolo ermeneu-

convinzioni/condivisioni di Daniella Iannotta — quello che qui viene meno nel percorso ricoeuriano è proprio quanto annunciato: l'esperienza del *fondo* del vicolo cieco<sup>109</sup>. Ci si trova a soggiornare in ambienti chiusi, entro cui ogni parete divisoria ci sbalza verso l'altra, senza mai arrivare al dunque: la via di uscita dal vicolo cieco. Non può darsi alcuna esperienza vera e vitale del vicolo cieco, se non venendone fuori, attraverso i varchi che siamo chiamati ad aprire. Tutti gli enunciati di verità/libertà, al fondo, non fanno altro che chiamare alla disposizione dei passaggi concettuali e materiali da affrontare e costruire. Possiamo non vederli o fare finta di non vederli; ma, così, veniamo meno alla nostra responsabilità teorica, etica e politica, il cui insegnamento è uno dei lasciti più preziosi della lezione di Ricoeur. Ed è a questo stadio che cedono alcune fondamenta della sua costruzione teorico-pratica: si tratta di andare, *con* Ricoeur, *contro* e *oltre* Ricoeur. Del resto, questa manovra critico-dialettica è necessaria nei confronti di tutti i pensatori, quanto più grandi sono stati e ancora sono. Ora, l'incapacità aperturistica del Sé ricoeuriano risiede proprio nella sua genetica impossibilità di insediare un conflitto *dentro* e *contro* di sé, per la ricongiunzione vera del Sé all'Altro, dentro e fuori di Sé. Non basta avere *memoria ermeneutica* dell'Altro all'interno del proprio Sé. Occorre *accettare esistenzialmente* la vita dell'Altro che è nel Sé, abbracciandola anche fuori del Sé: cioè, nei *propri* mondi e nei mondi *altri*. Il tempo, la narrazione e la vita, dunque, sono sempre simultaneamente e contraddittoriamente nel Sé e nell'Altro: cioè, nel *mondo* di tutti ed ognuno. Volenti o nolenti, siamo sempre situati nel mondo di *tutti-e-ognuno*, quanto più non lo accettiamo o lo contrastiamo, con argomenti retorico-dialettici, con atti linguistici di comando o con veri e propri apparati e macchine di guerra. Siamo, così, pervenuti a quello che è, forse, il principale punto debole della fondazione linguistica dell'identità narrativa ricoeuriana: quello secondo cui il linguaggio ha, in sé, un portato dialogico e comunicativo; le cui "prove" essenziali abbiamo ricostruito nelle pagine precedenti. Il punto dolente è proprio questo: il linguaggio e la narrazione non sono solo mezzi comunicativi, ma anche sofisticati e pervasivi mezzi di comando, asservimento e manipolazione<sup>110</sup>. Nella mancata considerazione del doppio carattere del linguaggio e della narrazione sta il vero fallimento della terapia freudiana e post-freudiana, ben al di là della sua valenza monologica; per non parlare della deriva tecno-macchinica della psichiatria, a cui si è già

---

tico-narrativo che si apre, per chiudere e si chiude per riaprirsi con le sue architetture: ristrutturare, sì, ma non trasformate. Il risultato, inevitabile quanto involontario, è che l'Altro è fatalmente destinato ad essere fagocitato nell'identità del Sé. Diversa e più attenta è la posizione di F. Righetti che, nel ricondurre l'autobiografia intellettuale di Ricoeur alla "trilogia sul tempo" - e, dunque, riconnettendosi alle condizioni base del "paradosso temporale", dell'"aderenza ai fatti" e del "supporto etico" - ha opportunamente modo di osservare: "se l'etica è da intendersi necessaria alla narrazione di sé, ciò dimostra che la temporalità di un'esistenza singola non può totalmente sottoporsi all'ermeneutica. La ricostruzione intellettuale dello sviluppo del pensiero di Ricoeur è attendibile anche se narrata da un biografo diverso da Ricoeur, ma il narratore, molto banalmente, dovrà attenersi ad un tempo che è appartenuto solo a Ricoeur. La narrazione contiene per l'appunto il rischio, non solo il pregio, della fabulazione, ponendosi in maniera del tutto particolare rispetto al tempo" (*op. cit.*, p. 216).

<sup>109</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto 3*, cit., p. 20; si veda anche la nota n. 104 e il testo con essa richiamato.

<sup>110</sup> Si rinvia qui all'esemplare e ineludibile contributo critico di G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit.; in particolare, rileva il capitolo "Postulati della linguistica", pp. 131-183. Sulla problematica, inoltre, fondamentale tenere anche conto del contributo di R. Barthes, di cui ricordiamo alcune considerazioni critiche assai emblematiche: "...oggi facciamo una rivoluzione per distruggerlo [il potere], ed ecco che domani già risorge, rigermina nel nuovo ordine di cose. La ragione di questa pervicacia e di questa ubiquità, è che il potere è il parassita d'un organismo trans-sociale, legato all'intera storia dell'uomo, e non solamente alla sua storia politica, storica. Questo soggetto in cui ... si iscrive il potere, è: il linguaggio — ovvero, per essere più precisi, la sua espressione obbligata: la lingua. Il linguaggio è una legislazione e la lingua ne è il codice. Noi non scorgiamo il potere che è insito nella lingua perché dimentichiamo che ogni linguaggio è una classificazione e che ogni classificazione è oppressiva: *ordo* significa al tempo stesso ripartizione e sanzione. Come Jakobson ha dimostrato, «un idioma si definisce non tanto per ciò che permette di dire, quanto per ciò che obbliga a dire». Il linguaggio umano è senza lato esterno. Esso è una porta sbarrata. Se ne può uscire solo al prezzo dell'impossibile: attraverso la singolarità mistica... Ecco dunque che, per la sua stretta struttura, la lingua implica una fatale relazione di alienazione. Parlare, e a maggior ragione, discorrere, non è come si ripete troppo spesso, comunicare: è sottomettere: tutta la lingua è una predeterminazione generalizzata" (R. Barthes, *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 7-8). Il testo citato fa parte della storica "Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France", pronunciata il 7 gennaio 1977.

fatto cenno. Ricoeur ritiene che il passaggio dal carattere monologico a quello dialogico del linguaggio e della narrazione possa definitivamente avviare verso il superamento di tutte le frizioni e le occlusioni tra Sé e Altro. L'identità narrativa, con le sue storie, direbbe esaustivamente dell'Altro, piegando l'*idem* all'*ipse* contro la sua volontà, sorprendendolo nelle sue roccaforti e, per così dire, prendendolo alle spalle. Nella realtà, invece, risulta più rispondente al vero il movimento opposto, quanto più il concetto base di identità non viene sottoposto a una riconsiderazione teorico-pratica radicale. Ma più profondamente ancora, in Ricoeur, la concezione dell'identità narrativa si regge sulla rivisitazione critica dell'aporia della concezione del tempo in Agostino. Ora, argomenta Ricoeur, l'aporia del tempo non è teoreticamente risolvibile; è solo possibile illuminarla attraverso il *fare poetico* (la catarsi aristotelica)<sup>111</sup>. Sarebbe qui insequibile la misurazione speculativa del tempo e delle sue aporie; fattibile sarebbe solo gettarvi sopra la luce, con l'attività del fare narrativo-poetico. Col che le contraddizioni e le aporie si spostano da un campo all'altro, conservando in entrambi la loro irrisolutezza. Il rischiaramento, qui predicato, non che è l'estensione al campo poetico e poietico dell'attività speculativa, pure flagrantemente colta nel pieno di una situazione di scacco. Alla fine, rimane il punto fermo dello scacco: l'identità narrativa, suo malgrado, è sempre sorpresa nel suo ruotare intorno all'identità speculativa. Ciò fa in modo che il fare poetico e quello poietico vengano precipitati in aporie che, pure, Aristotele aveva risolto, anche se al prezzo dell'instaurazione di separazioni nette tra i vari domini dell'essere e del fare umani. Dalle dicotomie della filosofia greca che si afferma con Socrate, Platone e Aristotele, siamo sospinti verso la sublimazione delle aporie delle filosofie speculative e/o narrative che passano per il linguaggio e l'ermeneutica.

Ricoeur è ben consapevole di questa situazione di stallo e, dunque, cerca di porvi rimedio, proponendo di affrontare il problema del tempo non solo dal polo estremo dello spirito, ma anche da quello opposto della natura, dell'universo e del mondo, attraverso l'elaborazione di una *teoria narrativa* che apra tutti e due gli accessi: quello dello spirito e quello del mondo<sup>112</sup>. L'aporia della modernità, così, sarebbe superata proprio nel suo condannare al reciproco isolamento i due estremi della catena. La teoria narrativa troverebbe proprio in ciò la sua missione salvifica: tenere insieme il *tempo dell'anima* e il *tempo del mondo*. Andare al "fondo del vicolo cieco", per Ricoeur, significa riconoscere che *teoria psicologica* e *cosmologia del tempo* come reciprocamente si *occultano*, così si *implicano*; fenomeno che renderebbe urgente prendere le relative e adeguate contromisure che, però, hanno esiti controfattuali. La narrazione fondata sugli *occultamenti che si implicano* non considera affatto che le implicazioni non possono fare a meno di avere simultaneamente ruoli ed effetti di *occultamento*. Il vicolo cieco implode e, implodendo, si estende nella durata e nello spazio del tempo dell'anima e del tempo del mondo. La narrazione qui, al massimo, può patire questa implosione catastrofica, da cui non può assolutamente distanziarsi. Ancora meglio: essa è trascinata a capofitto nell'implosione proprio per il fare linguistico-ermeneutico implicato nel suo *tempo-racconto* e per il suo agire estrattivo nei riguardi delle condotte di senso e delle forme di vita. Ora, è generalmente vero che per l'autobiografia è assai difficile non azzerare la distanza tra l'autore e il/i personaggio/i<sup>113</sup>. Non è scontato, però, che la narrazione non finisca essa stessa intrappolata in questa gabbia; anzi. Ancora più dell'autobiografia, la narrazione e l'identità narrativa possono cristallizzarsi in uno sguardo rivolto al Sé e al suo passato, mancando completamente di visione prospettica. E lo possono, quanto più si incardinano su quel Sé che si apre solo metaforicamente all'Altro. Sovente, i tempi dell'anima e del mondo che esse raccontano riproducono, senza graffiarle e penetrarle, le traiettorie passato/presente e presente/passato. E lo fanno nella loro linearità ontologica, a misura in cui l'Altro è *accolto*, ma mai considerato *agente* di mutamenti e rivoluzioni interiori ed esteriori. Qui la mistica religiosa è ben più rivoluzionaria, perché fa dell'Altro assoluto (Dio e gli indifesi) il motore e il fattore della rivoluzione dello spirito del tempo e del tempo dello spirito<sup>114</sup>; come più rivoluzionaria — e lo abbiamo già visto — è la posizione di Spinoza. Come l'autobiografia intellettuale, così il racconto delle identità narrative non rompe il circolo

<sup>111</sup> Si veda la nota n. 103 e il testo a cui essa richiama.

<sup>112</sup> Qui e per i passaggi immediatamente successivi, si veda la nota n. 104 ed il relativo testo richiamato.

<sup>113</sup> Si rinvia alla nota n. 105 e al passo richiamato. Nei passaggi che fanno immediatamente seguito si rimanda al testo richiamato dalla nota.

<sup>114</sup> Ci occuperemo specificamente di queste tematiche in un prossimo studio.

ontologico; vi aggiunge, anzi, quello ermeneutico<sup>115</sup>. Anche — o soprattutto perché — il tempo non può diventare *umano*, in funzione della sua trasformazione in *modulo narrativo*, come assunto invece da Ricoeur<sup>116</sup>. La poetica non è, di per sé, creatrice di tempo: crea il tempo e i suoi racconti, perché è già situata nel mondo. Il racconto, dunque, diversamente da quanto affermato da Ricoeur, non raggiunge la pienezza della sua significazione, laddove diventa *condizione* di esistenza del tempo<sup>117</sup>. Più verosimile è il processo contrario: nel senso che è nel tempo che il racconto deve preliminarmente insediare il suo essere e fare; altrimenti chi non ha accesso al racconto e alle sue poetiche non può avere accesso al tempo dell'anima e al tempo del mondo. Detto più crudamente ed efficacemente: gli sono, così, interdetti concettualmente e fattualmente il vivere e il vivente. Ed ecco che qui risalta supremamente l'assenza — nell'ontologia come nell'ermeneutica — della dimensione etico-politica della *narrazione* e *costruzione* del tempo, a cui non siano ammessi soltanto le classi colte e/o i detentori del sapere e del potere. La critica del tempo non può circoscriversi alla critica delle teorie/prassi che ne dichiarano il carattere aporetico; ma deve, fin dall'inizio, dichiarare, costruire e trasformare passo dopo passo un tempo altro, fuori e oltre le speculazioni concettuali. Molto semplicemente, questo vuole dire che protagonisti di questi processi, per usare un lessico spinoziano, non possono essere che le *moltitudini libere* e *auto-liberanti*, nel cui corpo sofferto e tumultuante i saperi, le conoscenze e le pratiche devono trovare intreccio. Solo procedendo in questa direzione, dall'oggi verso il domani e dal domani verso l'ieri, si può non solo e non tanto riattraversare felicemente le contrade abbacinanti della metafisica e dell'ontologia, ma anche spezzare le catene di servitù e disprezzo storicamente sviluppatesi tra *dominanti* e *dominati* e tra *intelletuali* e *oppressi*. La critica pratica delle forme di potere va ininterrottamente ricostruita in corrispondenza dei processi di potenziamento delle forme di vita umano-sociali e naturali. La verità e la libertà sono una costruzione/invenzione da cui nessuno può essere escluso. E il sapere e la conoscenza non possono essere eticamente, poeticamente e politicamente agenti di esclusione. In misura sovrana, soprattutto l'arte poetica e il fare poetico devono includere. Lo diceva già Lautreamont: a fare poesia devono essere tutti, non uno solo. Non esiste altra maniera per sollevare e strappare la vita e l'arte dalle mani di chi ha interesse a farle sguazzare e starnazzare in una palude di miserie, sbandamenti e vuoti splendori. Conquistare e costruire libertà poetica, poetica, etica, esistenziale, sociale e politica è quanto si para davanti e dietro ai nostri passi. Le parole e le azioni, i pensieri e gli atti sono segni e traiettorie che ci attraversano e con noi attraversano la distanza e il *pathos*: nascono con noi e noi con loro. Senza l'intreccio immedesimante di questi passi non potremmo mai continuare ad essere e rimanere viventi. È in tale attraversamento che regna la signoria della libertà che ci trasforma nel mondo: un mondo lasciato libero, per sé e per noi.

<sup>115</sup> Di parere contrario Righetti: per lui, in Ricoeur, la *temporalità abitabile* è sinonimo di *narratività* (*op. cit.*, pp. 217-219). Tuttavia, Righetti riconosce che proprio nel movimento di riproduzione delle aporie sta sia la "forza" che la "debolezza" delle posizioni di Ricoeur. Nella sua analisi, egli privilegia la forza aporetica del discorso ricoeuriano, in quanto gli pare una via concreta in grado di superare la teoria/prassi hegeliana della inferiorità della rappresentazione a confronto del concetto.

<sup>116</sup> P. Ricoeur, *Tempo e Racconto 1*, cit., p. 91. Righetti si riferisce positivamente alla trasformazione ricoeuriana del tempo in "modulo narrativo" che, così, lo caratterizzerebbe (finalmente) come "tempo umano" (*op. cit.*, p. 219 e nota 13).

<sup>117</sup> Riportiamo il passaggio ricoeuriano a cui abbiamo più volte fatto riferimento: "È venuto il momento di congiungere i due capitoli indipendenti che precedono e sottoporre a verifica la mia ipotesi di base, è cioè che esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale. O, in altri termini, *che il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione di esistenza temporale*" (*op. ult. cit.*, p. 91). Il capitolo da cui è tratta la citazione è il terzo e ha per titolo: "Tempo e racconto la triplice *mimesis*. I precedenti due capitoli che, nel terzo Ricoeur intende ricongiungere, sono: (a) cap. I: "Le aporie dell'esperienza del tempo. Il Libro XI delle *Confessioni* di Sant'Agostino" (già richiamato); (b) cap. II: "La costruzione dell'intrigo. Una lettura della *Poetica* di Aristotele". Una interessante ricognizione sui testi aristotelici (soprattutto) e agostiniani richiamati da Ricoeur è svolta da F. Righetti, *op. cit.*, pp. 219-224.

### 3. Scritture e letture: dalle controtestualità alla disperazione kafkiana

Scrivere e leggere sono entrambi esercizi di poetica: la scrittura narrante e narrativa non si esaurisce in sé, ma è inestricabilmente congiunta alla lettura narrativa. L'opera non rimanda soltanto all'autore; ancora più profondamente, richiama il lettore e il mondo. Anche quando si pensa solo come scrittura di sé, è il mondo che essa coinvolge e mette in parola e immagine. Il richiamo necessariamente si imbatte preliminarmente nel lettore; ma il lettore è soltanto il primo pellegrino che accompagna la scrittura nel suo viaggio. Ed è nel viaggio che la poesia e le poetiche saldano e articolano sempre meglio l'intreccio di scrittura e lettura che le costituiscono. L'opera, però, può anche evocare un lettore che non è ancora nel/del mondo. In questo caso, ha due soluzioni immediate a portata di mano: (a) o si affida alla speranza di parlare ai tempi e ai lettori del futuro; (b) oppure si impegna nella costruzione pratica e immaginativa di tempi, autori e lettori diversi, in un presente più libero. Ne rimane una terza che, per un verso, media le prime due e, per l'altro, prima le ricongiunge e dopo le forza: (c) lavorare contemporaneamente per i tempi e i lettori del presente e quelli del futuro. Si tratta, in tutti e tre i casi, di processi che possono essere assai lunghi e non senza scompensi, quando riescono; oppure possono rivelarsi all'istante degli aborti. La poesia, in particolare, non può che nascere dall'anima del mondo, in cui dimorano anche la scrittura e la lettura. Quando si pensa o è concepita e categorizzata come solitaria e/o disperata introflessione, a causa dei mali e della violenza del mondo, sta mentendo. E sta ancora mentendo, quando ritiene di dover/poter mettere il mondo in parentesi, traslitterandolo in una dimensione pura e aliena: fuori e al di sopra del vivente e della stessa immaginazione. L'impulso trascendente della poesia nasce dal suo essere soggiorno nell'immanenza del mondo: dei suoi mali, delle sue bellezze e delle sue corruzioni. Non è un lamento; e nemmeno un inno al sublime; e nemmeno una semplice protesta; e tantomeno un'apologia del tempo vissuto o di quello a venire. Non può sospendere il tempo; può semplicemente sondarlo, senza alcuna presunzione di verità assoluta. La finitezza è soltanto una delle facce del tempo; un'altra è la sua infinità. Nel fluire, non certo lineare, di finitezza e infinità, il tempo genera e muta le sue metamorfosi: in esse siamo generati noi stessi, rigenerando quelle della nostra stessa vita, in tutte le sue espressioni. Poetica e poesia, scrittura e lettura sono tra queste espressioni e fuori da questi campi generativi e di auto-creazione e immaginazione non sono nemmeno pensabili. Solo se si situa fuori da essi, la poesia si costruisce come fallimento che rasenta la tragedia o affonda in essa. Il poeta non è mai stato una figura tragica. La stessa tragedia greca ha sempre scandagliato le mille forme di rinascita dell'umano, sferzandone le sfrenatezze e dissolutezze desideranti. Se la poesia non è mai riuscita a porsi come *alternativa* del reale, è per il motivo assai concreto che non si danno *alternative narrative*, quanto più esse sono tolte dai cardini delle trasformazioni dei tempi della storia, dell'anima e della vita. Solo fuori da questi cardini — e in questo senso — la poesia diventa impossibile. Tentando di essere ancora più precisi, si può dire così: la poesia fallisce tragicamente, quando non si interroga sulle cause materiali e immateriali della felicità e dell'infelicità degli umani e di tutte le altre specie. Cioè: quando non si fa domande sulla vita e sulla morte. E non si interroga, quando abita le domande del tempo e della vita solo specularmente e retoricamente, essendosi situata ai loro punti di massima estremità/estraneità concettuale, immaginativa e materiale. Non le rimane che registrare la sua infelicità, tacendo dell'infelicità e felicità che trascorrono nel tempo. Diventa qui impossibile, anche se lo si volesse, sollevare gli strati convenzionali dello scorrere dell'esistenza, sotto cui sono celate accuratamente crudeltà, ingiustizie e abusi di ogni genere. Ma è, poi, di questi strati convenzionali che si finisce invariabilmente con l'essere vittime designate. Il deficit di fondo di questo insieme di narrazioni poetiche — che, loro malgrado, convenzionalizzano e rendono impalpabile l'alterità — è la mancanza di scarto critico tra verità e immaginazione e tra immaginazione e verità, in conseguenza di cui al visibile è precluso l'accesso all'invisibile e all'invisibile è interdetto l'accesso al visibile. Proprio il richiamo dell'opera al lettore e del lettore all'opera è uno dei punti di congiunzione di visibile e invisibile e di accesso al mondo che c'è e a quello in costruzione e in metamorfosi dentro e intorno a noi. Il viluppo delle domande e dei dubbi ci getta inesorabilmente nel mare mosso di conflitti, aspri quanto contaminanti, tra l'*Io* (poetico) ed il *contro-Io* (poetico), pur di sfuggire alle *noie dell'identità*: è quello che, con emozione, incertezza e trasporto, accade a

Bianca Maria Frabotta<sup>118</sup>. In questi conflitti, la memoria gioca un ruolo cruciale nei suoi chiaroscuri e nelle sue oscillazioni, con un portato narrativo che è anche una semantica delle emozioni, nel loro sovrapporsi e contraddirsi<sup>119</sup>. Quello della memoria è un *viaggio*; ma diversamente dai viaggi di scoperta di Goethe, non è sempre un *viaggio felice*. La memoria difficilmente trova e scopre in pieno quello che cerca e spera; e difficilmente il viaggio dell'autore e del lettore è felice e saggio, senza intoppi, indecisioni e ardue scelte da compiere. Ma, al fondo, la saggezza e la felicità, forse, sono proprio viaggio con intoppi e indecisioni, anche nel percepirsi *laggiù* come "esule involontaria" o nel ritrovarsi "figlia della propria opera"<sup>120</sup>. Percepirsi *laggiù ed esule*, in un luogo che è contemporaneamente nella memoria e fuori di essa, significa stare sempre a cavalcioni con l'intelligenza e il cuore sul guado tra storia e racconto, poesia e vita. Come ci ricorda Biancamaria Frabotta, il vero poeta *possiede il cuore dell'intelligenza altrui*, oltre che della propria<sup>121</sup>. Ed è in questo *altrui* — anche qui, forse, inseguendo e facendo nostre le tracce involontarie lasciate da Biancamaria Frabotta — che aggiorniamo il catalogo delle figure dell'Altro che l'identità ha vomitato fuori dalla storia e che il cuore ha raccolto, tessendone con intelligenza i fili sparsi. Il viaggio, così, continua e riprende: incrocia luoghi nuovi, dove porta per mano quelli vecchi; ritorna in quelli vecchi, dove conduce quelli nuovi. La poesia è una *compagna di viaggio* che scende con noi a *tutte le stazioni*<sup>122</sup>. O, forse, è addirittura *il viaggio* che ci conduce e riconduce a spasso nel tempo e nello spazio. Allora, siamo noi i *compagni di viaggio* della poesia: cioè, *compagni del viaggio*. Ne seguiamo i paesaggi seducenti, i luoghi dell'anima, le traiettorie e le deviazioni, così come vanno variando nella realtà e nella memoria. È come se la realtà e la memoria si solcassero a vicenda, fendendo con noi il mondo. Lo scrivere e il leggere insediano un movimento circolare di questo tipo che, però, non replica mai l'esistente o il conosciuto. Piuttosto, il movimento porta alla luce le geologie nascoste dell'esistente e del conosciuto, attraverso una riscrittura e una rilettura che cambiano le mappe del vivere, le archeologie del cuore e le verità conosciute. La scrittura e la lettura non sono il viaggio delle parole, ma del mondo che parla *a noi e con noi*: non sono la voce e la luce del viaggio, attraverso cui poter finalmente abitare il mondo. D'altronde, anche se lo volessimo e tutte le volte che lo vogliamo, è impossibile abitare il mondo soltanto attraverso la poesia e il racconto: sarebbe uno staccarli dalla vita e un anteporli al mondo. Sarebbe una disfatta della poesia, del racconto e del mondo: la disfatta della loro voce e della loro luce, nella disfatta del nostro tempo vivo. Rimarrebbe solo il tempo categorico, avvilito e disossato dai principi giudicanti e dalle metafore che blindano il vissuto e il vivente.

Può essere perfettamente fondato, riprendendo tra le mani il discorso e sballottandolo in avanti e all'indietro, dire: si *scrive* di poesia, più *non scrivendo* che *scrivendo* poesie<sup>123</sup>. Nel vivere non scrivendo, le poesie sono egualmente presenti, anche se non ancora espresse. Ed è qui che la Bishop ha ragione, quanto più la vita è e si fa ricerca in transito per le verità. Poetare è vivere nel giusto e nel vero, prima di tutto. Nel tempo del vero e del giusto, la poesia tro-

<sup>118</sup> Biancamaria Frabotta: "A cinquant'anni compiuti ne avevo già abbastanza di me, e nella *Viandanza*, una raccolta per così dire di mezza età, pur di scansare le noie dell'identità fantasticavo di essere un'altra, ma la pagina mi smentiva, mi voleva una, intera, non divisa fra un io e un contro-io in perenne dibattito. *Loro*, i versi, mi avrebbero preferito ardente nel rogo di una gran fiamma dantesca. Questa croce dell'identità cominciò ad assillarmi negli anni universitari, e il femminismo che tra le ragazze cresciute come me sotto l'ala di una famiglia cattolica e conformista incrementava le incertezze" (*Quartetto per masse e voce sola*, Roma, Donzelli, 2009, p. 4). C'è un filo lungo nel tempo che collega, distingue e continuamente riconduce agli inizi la poesia di Frabotta, fin dal *Rumore bianco* (Introduzione di A. Porta, Milano, Feltrinelli, 1982), dal quale citiamo tre versi che sono, in un certo senso, indicativi e chiarificatori: "Non come te poeta io sono / io sono poetessa e intera / non appartengo a nessuno" (cit. da Alida Airaghi, *Recensioni e articoli 1976-1999*, Youcanprint/Iborè, Lecce 2016).

<sup>119</sup> "Ma la memoria è un pittore cubista che mette insieme le due facce di ogni cosa, l'eternamente presente e l'eternamente fuggito, di fronte e di profilo, né si cura di colmare le lacune, l'espressione, i fili spezzati delle emozioni che allinea sulla tela per schedarle, più che rappresentarle" (*Quartetto per masse e voce sola*, cit., pp. 9-10).

<sup>120</sup> E, forse, proprio questo voleva dire Biancamaria Frabotta: *op. ult. cit.*; rispettivamente, pp. 10 e 11.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 14. Questa intelligenza Frabotta, in primo luogo, la riconosce a Maurizio Cucchi.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> In una confessione fatta a R. Lowell, Elizabeth Bishop così si esprime: "Ho sempre pensato che io scrivo poesia più *non scrivendo* che *scrivendo*" (cit. da Nadia Fusini, *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, 2012, p. 251).

va la sua dimora e la sua germinazione. Come ogni altra forma di vita, ha tempi di gestazione e incubazione, prima di essere condotta alla nascita che porta alla scrittura. Si scrive anche quando non si scrive: è una verità folgorante che ci pone di fronte all'evidenza che la scrittura non è semplicemente scrittura. Grazie ad Elizabeth Bishop, siamo indotti a rielaborare sia le coordinate di osservazione che angolano lo sguardo, sia lo sguardo. Possiamo compiere un ulteriore passo in avanti, se facciamo nostre le coordinate dell'*Io-spia*, suggerite da Nadine Gordimer e redistribuirle più o meno equamente tra scrittore e lettore<sup>124</sup>. In questo modo, squilibriamo le narrazioni incrociate di scrittura e lettura, cercandone punti di confluenza più partecipi del mondo e al mondo. È certamente vero, come ci ricorda Nadine Gordimer, che il rapporto tra scrittura e lettura è un che di misterioso e morboso, anche perché il lettore sovente tende a sovraimporre narrazioni allegate, catturato dal vizio patologico di estrarre biografie segrete, presuntivamente rimaste sotto traccia<sup>125</sup>. Come entrare nel mistero, dunque? Riconoscerne di farne parte è già un buon avvio. In verità, sia la scrittura che la lettura contengono segreti inconfessabili che in parte svelano e in parte proteggono: segreti non narrati che, tuttavia, agiscono narrativamente. Scrittura e lettura attingono a questo segreto, come a tutti i segreti della vita: non riescono a farli interamente propri, ma neanche possono smettere di scavare nelle loro trame e nella loro archeologia. Come Elizabeth Bishop, possiamo scrivere poesie anche o soprattutto quando non le scriviamo, se restiamo sempre dentro lo scrivere della vita, al di là della mera biografia e del fatto letterario-narrativo. Come Nadine Gordimer, accettiamo di essere parte dei segreti non svelati e non svelabili della vita, facendo del nostro cammino il passo che li attraversa, rinunciando a chiarirli una volta per tutte. La vita è un tempo unico, dice ancora Nadine Gordimer<sup>126</sup>. Il tempo, allora, è *sempre* e *solo* ora? Non c'è stato e non ci sarà un prima e nemmeno un dopo? Non c'è *distanza*? Nadine Gordimer ci dice esattamente il contrario e ci mostra, oltre ai difetti, anche le virtù dell'*Io-spia*: ci sprona a penetrare le *distanze* del tempo e della vita<sup>127</sup>. Ma fa ancora di più: ci dice che la distanza è narrabile proprio grazie all'*ethos* che la vita emana<sup>128</sup>. Anche qui possiamo portare il nostro passo più in là: la narrazione ancorata sull'*ethos* è immediatamente *pathos* della vita e nella vita; vale a dire, abita la distanza. Ci sorprendiamo qui nel pieno della confluenza di *logos*, *ethos* e *pathos*, al crocevia di tutte le strade che conducono e partono da Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Emily Dickinson e María Zambrano<sup>129</sup>. Dal nostro punto di vista, questo crocevia getta una luce diversa sulla nota tesi di R. Barthes, secondo cui il *raccontato* è, invece, il *raccontare*; ed è proprio il *raccontare* che, nella narrazione, renderebbe insignificanti soggetto, trama e scrittore<sup>130</sup>. Nella realtà, le cose sembrano stare in maniera molto diversa: le significanze si aggregano e disgregano pro-

<sup>124</sup> "L'io-spia annovera tra le vittime lo scrittore stesso" (Nadine Gordimer, *Scrivere ed essere. Lezioni di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 11). Per l'opera poetica di Elizabeth Bishop, si rinvia a *Miracolo a colazione*, Milano, Adelphi, 2006; per quella in prosa, a *Il mare e la sua sponda*, Milano, Adelphi, 2006.

<sup>125</sup> "... il rapporto della narrativa con l'apparenza della realtà ... è in parte un mistero anche per noi scrittori, e poiché abbiamo la certezza che quanto sappiamo verrà frainteso o non creduto – è necessario essere un attore del mistero stesso, per capirlo, come è stato detto a proposito dell'amore – ci sentiamo offesi da questa assurda curiosità e liquidiamo la presunta domanda con una secca smentita" (N. Gordimer, *op. cit.*, p. 11).

<sup>126</sup> Nadine Gordimer svolge il tema soprattutto in: *Ora o mai più*, Milano, Feltrinelli, 2012; *Tempi da raccontare. Scrivere e vivere*, Milano, Feltrinelli, 2014.

<sup>127</sup> Nell'ultima intervista concessa a "la Repubblica", a proposito del suo romanzo *Ora o mai più*, afferma: "... ogni tempo è unico, cerchiamo di far uso della nostra capacità di penetrare la distanza" (*Sono malata e combatto ma dico addio al romanzo. Girerò il mondo viaggiando con la fantasia*, intervista di P. Veronese, "la Repubblica", 20 marzo, 2014). Pochi mesi dopo, Nadine Gordimer morì: esattamente, il 13 luglio 2014.

<sup>128</sup> "... il romanziere nella sua visione può cogliere, dall'*ethos* che quelle vite emanano, vapori di verità condensata, in cui, come un dito che disegna su un vetro, egli può scrivere la storia" (*Scrivere ed essere*, cit., 20).

<sup>129</sup> Si rimanda ai primi due capitoli.

<sup>130</sup> R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 193. Come è noto, Barthes mutò più volte posizione, fino a sostenere, nell'ultimo periodo della sua vita, la tesi secondo cui lo scrittore è il romanzo e, in questo senso, non ha niente a che spartire con esso. Ci limitiamo, in proposito, ad una sola e indicativa citazione: "... la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine, La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-sud bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive" (R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 51).

prio intorno a soggetto, trama e scrittore, senza con questo voler sminuire il peso specifico del raccontare. E, dunque, non è sufficiente riprendere e riarticolare i paradigmi intorno alla categoria dell'intertestualità<sup>131</sup>, per far saltare alla radice le auto-narrazioni dell'identità. L'identità è come il linguaggio e il potere: quando ci beiamo nell'illusione di averla sgominata o scalzata, proprio allora risorge. Le abbiamo, infatti, involontariamente teso la mano, aiutandola a rialzarsi e ri-mimetizzarsi. Le strutture testuali e inter-testuali — che siano orientate verso il lettore, verso l'autore o verso la narrazione — ci dicono ancora poco di scrittura e lettura e, ancora meno, del mondo in cui vivono e convivono e contro cui cozzano; per contro, consentono alla sovranità dell'identità e del linguaggio (cioè: del potere) di infilarvisi di soppiatto dentro, smorzandone sul nascere gli slanci e la libertà. Proprio a questo crinale del vivere e del narrare scatta l'esigenza di affrancarsi non solo dai difetti, ma anche dai pregi dell'*Io-spia* che decostruisce, sì, i fondali narrativi, quando addirittura non li inventa; nel contempo, però, può renderli anche (auto)distruttivi. Lo scrittore, navigando tra le contraddizioni del mondo, della vita e della narrazione, è anche la prima vittima che l'*Io-spia* arpiona<sup>132</sup>. Le sorveglianze e autosorveglianze ispettive dell'*Io-spia*, proprio in quanto investigazioni mirate, sono alla ricerca delle verità più confortevoli e confortanti e, dunque, hanno l'esigenza inconfessabile di trasformare gli *indizi* in *prove* certe. Lo scrittore, a misura in cui finisce in balia dell'*Io-spia*, subisce una metamorfosi autodistruttiva: diventa un giudice inquirente che emette in successione sentenze di condanna, senza processo e senza contraddittorio. Il lettore è precipitato negli stessi abissi interpretativi e giudicanti dell'autore, anche se dall'interno di strutture e traiettorie narrative per molti versi opposte. Le narrazioni (dello scrittore e del lettore) tendono qui a porsi come la superficie riflettente e discorsiva di tutte le verità del mondo che, attraverso il gioco di specchi degli indizi, metabolizzano e mentalizzano: il sembrare si spaccia come essere e l'immaginato e pensato si contrabbandano come un reale vissuto e vivente. La visione che qui si tenta di sovra-imprimere è che i mondi della vita, dell'anima e del racconto svaniscano del tutto, in virtù di (presunti) processi dissolutivi naturali che si incrociano di continuo. In via del tutto naturale, se non fatale, il mondo vaporizzerebbe i soggetti, nel mentre stesso i soggetti vaporizzerebbero il mondo. In verità, le cose stanno in maniera assai differente. Sono i soggetti che, in modo del tutto innaturale, dissolvono qui il mondo, la vita e il racconto, *sovra*-scrivendo e *sovra*-leggendo su di essi mondi, vite e racconti artificiali che hanno non solo rotto ogni relazione col reale, ma anche con l'immaginario. Esplode qui un fenomeno storico e narrativo che si divarica lungo due traiettorie: la sovranità sfrenata dell'individuo e/o la signoria assoluta del potere. Le due traiettorie, al di là di contraddizioni pur ragguardevoli, si alimentano a vicenda e convergono in un disegno comune: l'appropriazione del mondo e della vita interiore e narrata, nell'interregno perpetuo dell'*oblio*<sup>133</sup>. Nel contrastare la continua rimessa in processo di questo disegno, però, non possiamo fare esclusivo affidamento sulla memoria, se non vogliamo finire dirottati e imprigionati nella verità assoluta dei nostri ricordi e delle nostre certezze: rischiamo di opporre alle *monete* sonanti del potere le *contro-monete* fuori corso della memoria. Qui viene sovraeccitato quell'impulso di potere che tende a ricondurre tutto l'esistente e il vivente ad una gestione narrativa priva, al suo interno, di contraccolpi non spiegabili e fratture irragionevoli: da ciò le certezze dominanti non possono che trarne un insperato consolidamento valorizzante. I mondi delle incoerenze reali vengono convertiti in mondi delle coerenze narrative. Il dramma più grande è che qui la vita e la verità diventano sinonimo di coerenza, degradando fino agli estremi limiti i loro statuti, le loro storie e i loro immaginari. Il vicolo cieco, di cui parlava Nadine Gordimer, è proprio questo. Ed è in esso che si trovano continuamente precipitati scrittore e lettore. Non sempre essi ne hanno coscienza, come non ne hanno di una delle verità più profonde che lo solcano: la *coerenza* più vera del tempo della vita umana e del tempo del racconto umano è la loro *incoerenza*<sup>134</sup>. Solo l'integrale rimessa in discussione del *canone lette-*

<sup>131</sup> Come si sa, è Julia Kristeva, rifacendosi direttamente al concetto di *dialogicità* di M. Bachtin, ad aver elaborato la categoria di intertestualità (Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semianalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).

<sup>132</sup> Si veda nota n. 124.

<sup>133</sup> "La lotta dell'uomo contro il potere è la lotta della memoria contro l'oblio" (M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 8).

<sup>134</sup> Nadine Gordimer: "Giacché una delle poche cose di cui lo scrittore non dubita è il fatto che l'incoerenza è la coerenza della natura umana" (*Scrivere ed essere*, cit., 13). Quando lo scrittore smette di dubitare e si affida per intero

*rario*, qualunque sia la forma e la sostanza entro cui, di volta in volta, si trincera può ristabilire le verità dell'incoerenza del tempo vissuto e di quello raccontato, ingaggiando una lotta integerrima contro l'oblio: cioè, contro il potere. Per quanto potrebbe sembrare strano, la critica del canone e dei pregiudizi della memoria riesce a farci attraversare quel guado lungo il quale il racconto all'improvviso tace, perché niente più sa e può ricordare. La poesia può trascinarci fuori dal guado dell'oblio e del silenzio, se riesce a precipitare in esso, fino a palparne la terra del fondo. Risalendo dai fondali, si ritrovano i punti di ricongiunzione e differenza disseminati tra superficie e profondo del vissuto e dell'immaginato: si ritorna in quell'incertezza che sola ci rende viventi nel tempo e nel racconto. La poesia, allora, deve ricondursi alla sua totale immanenza e alla sua totale trascendenza, vivendo e navigando tra di loro. E, del resto, cosa sono l'esistere, il pensare, il vedere, il sentire e l'immaginare, se non proprio questo imperterrito navigare sempre esposto al naufragio? Può essere vero che anche per questa ragione oscura Leopardi dicesse: *e il naufragar m'è dolce in questo mare*<sup>135</sup>. Cercando di dare un senso minimo al discorso, in un certo senso, si può dire: è necessario navigare *più* fra i collegamenti *controtestuali* che fra quelli *intertestuali*. I collegamenti controtestuali non sono soltanto il rilevatore delle agglomerazioni intertestuali del vivente e del narrato; sono anche una sorta di mappa delle loro disaggregazioni che, all'interno di ogni campo e fra campi disomogenei, danno luogo a mondi che tra di loro fluttuano e collidono. Ora, è proprio la mappa di queste disaggregazioni che ci fa approssimare ai mondi alteri fluttuanti tra e/o dentro le soggettività/identità narrative, per cercarne i fili qua e là sparsi e i contatti dispersi. La pressione così esperita non avviene, per aprire dei varchi comunicativi, dall'esterno; ma, dall'interno, per scoprire i passaggi intercomunicanti effettivi. Quei passaggi che non siamo stati capaci di scorgere o, peggio, abbiamo ostruito, perché reclusi nella camicia di forza delle nostre similitudini concettual-metaforiche e dei loro assiomi, in virtù di cui, in teoria e in fatto, ci siamo lanciati a postulare: (a) l'identità come un sistema *semiaperto* di onde comunicative selettive; (b) la differenza come un sistema di *sovralimentazione* dell'identità; (c) l'alterità come un sistema di *castrazione* dell'identità. Chiaro che in un contesto di tal fatta la sovralimentazione delle figure dell'autore e del lettore non può che rafforzare l'egotismo e il narcisismo delle identità narrative. Le controtestualità fanno saltare in aria proprio questo congegno di metafore addomesticate, permettendo alle intertestualità di smettere di flirtare tra di loro, appellandosi e confutandosi, ma alla fine confermandosi invariabilmente l'un l'altra, in un circuito meramente narrativo che della realtà ha perduto i palpiti, le luci, le ombre e le stigmate. Sono le controtestualità a consentire la vita del racconto e il racconto della vita, accordandoci di poetare anche quando viviamo senza poetare e di vivere anche quando non poetiamo. In sintesi: grazie alle controtestualità possiamo narrare anche contro le narrazioni, dal loro interno<sup>136</sup>. E siamo, così, di nuovo arrivati al centro del paradosso di Elizabeth Bishop che, ora, siamo in grado di approcciare come una controtestualità a tutti gli effetti. Possiamo provvisoriamente concludere così: le controtestualità sono la lancia acuminata scagliata contro la corazza delle certezze intertestuali della forza e delle simmetrie ad essa contrarie e complementari.

Le controtestualità danno voce alla distanza e cammino al *pathos* dell'attraversamento. Ri-disegnano, da cima a fondo, le mappe e le tappe del viaggio, con incursioni nelle lontananze remote dell'interiorità e dell'esteriorità. Ci pongono subito di fronte al rischio del viaggiare in lande mai esplorate; ma fanno altrettanto in fretta a convincerci che la vita può e deve continuare e trasformarsi proprio in quelle lande. Ci staccano dalle verità appiccicose e accomodanti che niente più mettono in dubbio e niente amano scoprire dentro e oltre i loro confini, completamente appagate nelle loro pigrizie e nelle loro menzogne. È vero, come scrive con lucidità e passione Nadia Fusini, a proposito della vita e della poetica di Elizabeth Bishop: *chi scrive è altrove*<sup>137</sup>. Altrettanto vero è che *l'altrove* è sempre *qui* e che si *vive*, prima ancora di *scrivere*.

---

alle certezze, affonda nel vicolo cieco.

<sup>135</sup> Come è noto, questo è l'ultimo verso de *L'infinito*: G. Leopardi, *Canti*, in *Opere*, vol. III, Milano, Biblioteca Treccani, 2006, p. 58.

<sup>136</sup> Un esempio precedente in tale prospettiva è rinvenibile in Stefania Ferraro, *La semimbecille e altre storie*, cit., con la messa in campo di due installazioni narrative tra loro interagenti: (a) la *topografia dell'inadeguato* e (b) la *sociologia narrativa*.

<sup>137</sup> Nadia Fusini, *Nomi*, cit., p. 256.

Ancora più vero è che *nessun altrove* potrebbe mai essere immaginato e scritto, se non rimanendo *piantati* nel qui, a cui si fa un irrimediabile ritorno viaggiante che, non senza sorprese, lo scopre mutato e lo muta. Le metamorfosi scrivono e leggono proprio i viaggi continui del tempo e dello spazio, di cui la vita, prima ancora della poesia, è traccia indelebile. Scrittura, lettura e poesia sono l'Altro del mondo e, insieme, il mondo dell'Altro. Nel loro tornare da un altro mondo, ci offrono l'anima lacerata del mondo *ignorato*, ma che, malgrado noi, *era*, è e *sarà*. Come ci ha insegnato l'immensa Emily Dickinson: la poesia non è solo *voce*; è anche *tempo*<sup>138</sup>. Dove la voce è tempo messo a nudo, là nasce l'incanto della poesia: lì il canone letterario e le coerenze acquietanti sono dissolti e si è sciolti dai loro laccioli narrativi e interpretativi. Mettendo a nudo il tempo, la poesia gli restituisce la voce e ne fa proprio lo sguardo ubiquo: può, così, lasciarsi prendere dalle sue più profonde interiorità ed esteriorità. L'esilio della poesia termina con la fine dell'esilio del tempo. Non prima e non dopo; ma dentro la voce e lo sguardo del tempo. Non sono gli esseri umani a inventare il tempo e dargli consistenza: il tempo c'era già prima; ci sarà dopo. Semmai, gli umani hanno dato inizio alla demolizione del tempo, per impossessarsene e dare spiegamento al loro potere. Ben presto, il potere sul tempo si è convertito in potere sulla parola, sul linguaggio, sugli altri esseri umani e su ogni altra specie, trasformandolo in potere della parola e del linguaggio. Senza gli umani, il mondo non sarebbe privo di mondo; senza mondo, gli umani sarebbero privi anche di sé<sup>139</sup>. Per gli umani, il mondo è solo un'*appropriazione* che dall'immaginario si è immediatamente trasferita nel reale. Le proprietà umane nel mondo e sul mondo, in realtà, sono proprietà immaginarie: cioè, potere e niente altro che potere. L'etica che ne discende segna, così, la superiorità della dignità umana su ogni altra dignità: sono qui impiantate la "giustizia" e la "verità" del potere umano sul mondo, sugli umani e sulle altre specie. Il potere dell'immaginario che si auto-realizza mette a ferro e a fuoco tutti i regni immaginari e reali che sono o si pongono in discordanza: esso deduce e impone la sua dignità indefettibile dall'universalità del suo potere. L'etica e la poetica sono qui trasformate in una competizione mortale, per appropriarsi del potere, umiliando l'Altro. E qui ritroviamo Marianne Moore, ma stavolta la sorprendiamo in compagnia di Spinoza. Entrambi voltano le spalle allo sguardo e all'ascolto delle sirene del possesso, avendo ben chiaro, seppure procedendo lungo itinerari differenti, una verità irremovibile: l'etica è pratica di vita che ha il coraggio di rifiutare qualunque patto di mutua e muta alleanza tra Sé e Altro, per l'aggressione del mondo, ai fini del suo dominio<sup>140</sup>. Proprio navigando nei mari mossi delle controttestualità, acquisiamo questa verità primordiale e la trasformiamo in condotta di vita irrinunciabile: insieme, regola aurea e stella polare che accordano il passo nel cammino in ogni ora del tempo e in ogni angolo dello spazio. Ed è questo passo che infonde e trasmette speranza al tempo e alla vita: una speranza in cammino che compie il corso intero del suo tragitto, fino a che il motivo dello sperare non viene meno, perché compiuto<sup>141</sup>. Compiuto quel motivo di speranza, ne irrompe subito un altro: non rimane che volare e viaggiare di speranza in speranza e avverarle. L'etica e la poetica sono proprio il volo e il cammino da una speranza all'altra, senza dimenticarne nessuna di quelle per le quali sono transitate e di quelle dentro cui sono e saranno in transito. Un transito che è il perenne rifiuto della forza, in quanto fa germogliare di continuo la libertà. A questo approdo, possiamo dire con Marianne Moore: "Per me la poesia è felicità"<sup>142</sup>. Possiamo dare un sigillo di luce alla libertà amorevole dei mari e dei cieli della poesia, riportando i bellissimi versi da lei scritti al tempo della seconda guerra mondiale:

Che cosa la nostra innocenza,  
che cosa la nostra colpa? Tutti

<sup>138</sup> Si rinvia al secondo capitolo; in part., i §§ 6-9.

<sup>139</sup> La grande Marianne Moore, più di tutti, ha percorso queste traiettorie, con la leggerezza del volo, la gentilezza dell'anima, il rigore della mente e la determinazione altruistica del vivere umile. Sul tema, in prima approssimazione, si rinvia alla densa e bella riflessione di Nadia Fusini, *op. cit.*; in part., pp. 267, 283-284, 287, 292-295. Di Marianne Moore si veda: *Il basilisco piumato*, Milano, Rusconi, 1974; *Le poesie*, Milano, Adelphi, 1991.

<sup>140</sup> Per la Moore, si rinvia a Nadia Fusini, *op. cit.*, in particolare p. 277 e 294; per Spinoza, si rinvia al § 1.

<sup>141</sup> Marianne Moore: "non essendo speranza la speranza / finché non sia svanito ogni motivo / di speranza" (*Il basilisco innamorato*, cit., p. 31).

<sup>142</sup> Citazione di Nadia Fusini, *op. cit.*, p. 287.

sono nudi, nessuno è salvo. E da dove  
 viene il coraggio: la domanda senza risposta,  
 l'intrepido dubbio, —  
 che chiama senza voce, ascolta senza udire —  
 che nell'avversità, perfino nella morte,  
 ad altri dà coraggio  
 e nella sua sconfitta sprona  
 l'anima a farsi forte? Vede  
 profondo ed è contento chi  
 accede alla mortalità  
 e nella prigionia si leva  
 oltre se stesso, come  
 fa il mare dentro una voragine,  
 che combatte per essere libero  
 e benché respinto  
 trova nella sua resa  
 la sua sopravvivenza.  
 Così colui che sente fortemente  
 si comporta. L'uccello stesso,  
 che è cresciuto cantando, temprava  
 la sua forma e la innalza. È prigioniero,  
 ma il suo cantare vigoroso dice:  
 misera cosa è la soddisfazione,  
 e come pura e nobile è la gioia.  
 Questo è mortalità  
 Questo è eternità.  
 (*Che cosa sono gli anni?*)<sup>143</sup>

Arrivati fin qui, cerchiamo ora di tratteggiare meglio le *movenze* e gli *zigzag* delle controtesimalità. E lo facciamo, mettendoci in viaggio con una grande poetessa italiana, a cui non è stato ancora riconosciuto per intero il suo enorme talento: Margherita Guidacci, anche storica e mirabile traduttrice di Emily Dickinson.

Io nulla scrivo sulle foglie. Vi leggo  
 quel che le foglie recano già scritto  
 in sé, nelle intricate nervature  
 simili a vene sul dorso della mano  
 o linee chiuse incise sul palmo. Il mio sguardo,  
 che segue il biforcarsi  
 di vie segrete,  
 coglie ad incroci turgidi di lingua  
 i nodi del significato.  
 Così  
 si fa più chiaro il messaggio.  
 Ma quella che tu chiedi, e che tu chiami  
 la mia risposta, non è mia, e neppure  
 è una risposta. È la vita che  
 parla in ogni cosa viva, mentre passa verso la morte.  
 Vi pongo di mio soltanto un giusto angolo di sguardo.  
 E il calmo gesto con cui, dopo averle  
 lungamente scrutate, affido al vento  
 queste mie foglie, e il vento se le porta,  
 esso solo compiendo  
 per un diritto immemorabile  
 il sussurrante vaticinio<sup>144</sup>.

È un passaggio decisivo e delicato. La poesia può essere una profezia tutta particolare, poiché legge quello che la vita reca già scritto in sé, per offrirlo in fiotti che fanno defluire il sangue del significato, intarsiandolo in linee che ne segnano il destino. E tutto si trova scritto e letto nel dorso e nel palmo della mano, dove la vita raffigura l'immagine del suo fuggevole sostare in ognuno di noi. Le vie segrete si biforcano, dandoci ad intendere di separarsi traumaticamente e definitivamente tra di loro. Come se, a quel punto, dovesse subentrare la nostra parola, in sostituzione di quella della vita. Come se la risposta ai segreti del vivere spettasse a noi e noi ne fossimo i detentori imperiali. Ma noi non siamo mai *la* domanda e mai *la* risposta. Sempre, invece, siamo *nella* domanda e *nella* risposta. La profezia poetica consta proprio in ciò: dimorare nella domanda e nella risposta. L'una non *risolve* l'altra, si limita a *trapassare* nell'altra, riformulandola in altre forme e in altri modi. Da questo domandare/rispondere *dimorante* nasce e rinasce la vita di ognuno e del mondo. Le controtestualità sono proprio le dimore del domandare e del rispondere, nel loro ricamarsi e mutarsi, fino ai contrasti più aspri e agli incastri più temerari. Ci ricorda Margherita Guidacci: la vita parla in ogni cosa viva. Possiamo aggiungere: la vita ci parla anche in ogni cosa morta. Tutto dipende dal nostro angolo di sguardo, indica ancora Margherita Guidacci; come ci avevano già insegnato Elizabeth Bishop, Marianne Moore e Nadine Gordimer. La poesia e le poetiche sono forme di vita: fedeli alla vita e non loro tiranne<sup>145</sup>. E, perciò, non devono trovare spiegazioni e legittimazioni al di fuori di se stesse e del loro essere profondamente conficcate nella terra e nella vita. Non stupisce che, per la Guidacci, la poesia deve nascere, fiorire, appassire e rifiorire come un albero<sup>146</sup>. Proprio perché forme di vita, la scrittura e la lettura poetiche *vivono* nella *speranza*, soprattutto quando navigano nei mari del dolore e dell'ingiustizia. La speranza è la forma più nobile della critica e ne è anche quella più materiale e visibile. Essa è lettura/scrittura del disobbedire al potere, squarciandone le viscere: di nuovo, ci imbattiamo in controtestualità disobbedienti, costruttive e ricostruttive. La speranza è il fiore dell'immaginario che, in un corpo a corpo strenuo, sradica l'immaginario velenoso della forza e la tirannia delle sue narrazioni<sup>147</sup>. Ma è anche il gettarsi nel tempo, per rendergli giustizia; il lanciarsi nella storia e nell'esistenza, per dare conto della loro libertà; l'affacciarsi dei giorni del sorriso. Disperare e sperare segnano tempi che si accompagnano e scontrano, disegnando luoghi e parole che si accavallano in densità inesplorate. Non c'è disperazione che non sia stata incantata dalla speranza; non c'è speranza che non abbia patito l'arsura dei deserti della disperazione<sup>148</sup>. La speranza non è *anticipazione illusoria* di tempi e spazi venturi; ma inesauribile *riprogettazione* e *risistemazione* di tutti i tempi e di tutti gli spazi esistenti: attimo dopo attimo e passo dopo passo, sforzo dopo sforzo e per tutta la

<sup>143</sup> In M. Moore, *Le poesie*, cit.

<sup>144</sup> M. Guidacci, *Cumana I (Deifobe di se stessa)*. *Del vaticinare con le foglie*, in *Le poesie*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 422.

<sup>145</sup> «Era inutile mettersi a dire: "La poesia dev'essere così, o dev'essere in quest'altro modo". Sarebbe stato come dire: "Tutti gli alberi dovranno fare susine". I susini le faranno, ma i peri faranno le pere, i peschi faranno delle buone pesche e così via» (Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, Pistoia, Editrice C.R.T., 1999, pp. 148-149).

<sup>146</sup> Margherita Guidacci, *Poesia come un albero*, in *Prose e interviste*, cit. Contrariamente a quanto può sembrare, questo è un modo trasgressivo di sentire e far vivere l'atto poetico. E qui, certamente, la Guidacci si pone in sintonia con le linee poetiche di Elizabeth Bishop e Marianne Moore. Fondamentale, non soltanto per i temi che qui si stanno svolgendo, un'opera apparentemente minore: Margherita Guidacci, *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli* (a cura di Carolina Gepponi), Firenze, University Press, 2014.

<sup>147</sup> Su queste tematiche continua ad essere ineludibile il contributo di E. Bloch: *Il principio speranza*, voll. III, Milano, Garzanti, 1994; *Dialettica e speranza*, Firenze, Vallecchi, 1967. Per una ricognizione intorno a Bloch, cfr. il contributo sempre valido di Laura Boella, *Ernst Bloch. Trame della speranza*, Milano, Jaca Book, 1967. Riportiamo anche i versi di S. Heaney: "La storia dice: *non sperare / da questa parte della fossa, / ma, una volta nella vita, / può levarsi l'agognata / onda anomala della giustizia / e speranza e storia possono fare rima*" (cit. da Nadine Gordimer, *Vivere nella speranza e nella storia. Note dal nostro secolo*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 7).

<sup>148</sup> «La "Speranza" è quella cosa piumata / che si viene a posare sull'anima - / Canta melodie senza parole - / e non smette - mai - // E la senti - dolcissima - nel vento - E dura dev'essere la tempesta - / capace di intimidire il piccolo uccello / che ha dato calore a tanti - // lo l'ho sentito nel paese più gelido - / e sui mari alieni - / Eppure mai, nemmeno allo stremo, / ha chiesto una briciola - di me» (*Poesia 254*, in Emily Dickinson, *Silenzi*, a cura di Barbara Lanati, Milano Feltrinelli, 1990, p. 33).

durata del tempo. La speranza è l'avventura che non abbandona mai il presente e il passato a se stessi: nei loro territori vuole reimpiantarvi e coltivarne le *radici*, *l'altrove* e il *non-ancora* recisi e offesi della dignità e della libertà. La speranza non consente che le verità e le libertà che stanno all'origine di ogni giustizia, di ogni amicizia e di ogni amore siano incenerite nei vaporizzatori della memoria. La speranza è *pathos* che nella distanza presentifica la libertà, disseminandola. In questa eterna lotta può essere sconfitta e anche duramente, come fin troppo sovente lo è stata; ma nessuna sconfitta potrà tarparle definitivamente il volo. Come la creatura piumata di Emily Dickinson, ritorna e rinasce, perché è nell'anima del nostro vivere e del vivere del mondo. Non possiamo soffocarla, se non impiccandoci ogni giorno alla corda che noi stessi abbiamo annodato o che qualcun altro ha sadicamente confezionato per noi.

Ma la speranza tesse mille altri fili: accoglie e ospita energie, passioni e intelligenze ancora più vive. È il primo e più saldo contro-argine alla follia del potere, impegnato a consumare tutto il suo tempo nel porre in stato di accusa e soggezione l'umanità, divorando i soggetti viventi, fino al loro annientamento o alla loro resa. Le atmosfere della narrativa kafkiana hanno colto il cuore malato e spettrale delle facce oscene e orrende del potere. Se consideriamo le cose con maggiore attenzione, però, ci accorgiamo facilmente che tali atmosfere non sono kafkiane, ma soltanto impareggiabilmente e disperatamente *narrate* e rese *visibili* da Kafka<sup>149</sup>. Con ciò, egli ci offre uno spaccato terribile dell'immanenza assoluta della follia del potere, quanto più essa si costituisce e rappresenta come trascendenza tanto perfetta quanto oscura e minacciosa. In un certo senso, Kafka solleva tutte le maschere della realtà e ne mette in scena i volti, le figure, i corpi e i segreti più torbidi, disvelando la materia sordida che cercavano di celare. Sembra volerci suggerire che la disperazione è l'ultimo soffio di vita a cui aggrapparsi, per non capitolare. La scrittura disperante di Kafka ci offre un terminale soffio di vita: tende all'estremo le coerenze e i rituali della forza, perché impegnata a dissolverli e, insieme, renderli visibili, portandoli al loro coerente compimento allucinatorio. Siamo catturati da una scrittura che rovista negli antri nascosti delle convenzioni e delle consuetudini che hanno il compito di regolarizzare, rendere normali e accettabili le menzogne istituite e amministrare dalle forze visibili e invisibili di cui il potere fa sfoggio ed esercizio: questa scrittura ne penetra i trucchi, svelandoli. Difficile, a questo punto, che qualcuno possa ancora dire: "Io non sapevo". Se lo fa, è perché ora ha interiorizzato in sé le menzogne del potere, portandole a spasso per il mondo. È qualcosa di più letale e rovinoso della *servitù volontaria*, nata dalla mancata determinazione a non servire<sup>150</sup>: qui si è *attivi* sostenitori e organizzatori del potere, senza esserne nemmeno consapevoli. Qui, al limite, si potrebbe parlare di *servitù involontaria* che è ben peggiore di quella volontaria. Ma vi è un'ulteriore modalità di servitù: quella che ha smarrito o rinnegato strada facendo la volontà, il coraggio, la determinazione e la speranza di lottare per la libertà, finendo col credere che la *servitù* sia la normalità della condizione umana. Le disavventure esistenziali e sentimentali della vita di Kafka si aggirano in questi meandri, da cui sono stravolte: di questo stravolgimento la sua scrittura è l'epicentro mobile. *Scrivere*, per Kafka, è *vivere*; e vivere alla lettera, non in metafora. La vita alla lettera concentrata nella scrittura della disperazione consente a Kafka di mantenere in vita la speranza che diventa, con lui, letteratura dell'urto e dell'urlo straziante contro la disperazione. La disfatta personale di Kafka salva la speranza; ed è la salvezza della speranza a salvare Kafka. Il Kafka salvato è il Kafka vinto, ma non arreso. È il Kafka che traccia con chiarezza il *controsenso* del cammino della vita, nel suo collidere con gli spettri interiorizzanti dell'allucinazione del reale. E il *controsenso* ha qui un significato duplice: *insensata* follia quotidiana normalizzata e, insieme, possibile punto di *svolta* che riapre tutti gli orizzonti, proprio da dentro la catastrofe. La disperazione di Kafka è quella speranza disperata, grazie alla quale siamo restituiti al tempo e messi nella condizioni di aprire nuovamente il presente al futuro, togliendolo dalle graticole del passato. Nella sua disperazione, Kafka sceglie come suo tempo di vita il futuro ed è, per questo, che scompone lo schianto del presente, dissezionandolo con perizia in unità sofferenti tra di loro coordinate. Diventa, così, possibile per Kafka mantenere sempre ferma la scelta di non porsi mai al disopra del mondo e degli umani:

---

<sup>149</sup> Le opere di Kafka che, certamente, meglio esemplificano questa condizione sono: *Il processo* (in *Romanzi e Racconti*, Roma, Gherardo Casini Editore, 1988) e *Il castello* (Milano, Garzanti, 1991).

<sup>150</sup> Come si sarà certamente colto, il riferimento è a E. de la Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, Milano, Jaca Book, 1979.

scende tra di loro; e tra le loro lacrime e il loro sangue si aggira. E già con questo atto di umiltà ingaggia una battaglia contro ogni forma di tirannia; già con questo semplice essere rende una testimonianza pratica di amicizia per gli umani e amore per il mondo. Nella sua battaglia contro le degradazioni e umiliazioni fatte patire dal potere, Kafka raccoglie l'esortazione di E. de la Boétie che ci mette in guardia dal tiranno che:

stando sopra a tutti e non avendo alcun compagno pari a lui è già fuori dai confini dell'amicizia che può fiorire solo sul terreno dell'eguaglianza e non procede mai zoppiando ma si tiene sempre in perfetto equilibrio<sup>151</sup>.

Sulla scia di de la Boétie, Montaigne colloca il potere in una sovradimensione che non è più umana, ma di controllo e dominio dell'umanità: ultra-umana, senza essere divina; spietata, senza essere ragionevole; parossistica, senza mai ristorarsi in un equilibrio appagante: una sovradimensione di stellare e gelida lontananza dall'umanità vivente<sup>152</sup>. Di questo spazio assoluto Kafka penetra tutti gli interstizi allucinati e allucinatori. La sua scrittura della disperazione ci immette nei labirinti bui del potere, non alla ricerca del Minotauro da uccidere; ma della speranza che il Minotauro ha inghiottito. Con Kafka, apprendiamo che il Minotauro si è fatto labirinto ed ha ingoiato l'umanità. Siamo ora posti di fronte ad un'umanità inghiottita e a tutte le sue maschere: siamo, cioè, in faccia al potere e all'umanità lacerata tra servitù e libertà. La sfida vera, perciò, non è con il Minotauro, ma con noi stessi e il potere che ci sovrasta e compenetra, attraverso passaggi segreti che noi stessi gli abbiamo messo a disposizione. Siamo finiti nel ventre del mito del labirinto fattosi potere. Dopo averne creato il mito e averlo strutturato linguisticamente e architettonicamente, ci siamo illusi di essere sfuggiti al labirinto, con un'altra invenzione mitica: il filo di Arianna. Dovrà sicuramente esserci una ragione profonda e nascosta, se abbiamo potuto immaginarlo e pensarlo, perché Arianna è stata poi tradita da coloro che aveva appena salvato. Il tradimento perpetrato contro Arianna e alle sue spalle segna la rinascita del labirinto che ora riunisce in sé tutte le facce del potere: quelle occulte e quelle manifeste.

Con Kafka, scopriamo una verità terribile: il labirinto è *il* potere ed è stato inventato da noi. Nella sovradimensionalità stellare e gelida del labirinto abita e regna la sovranità; non già nei sovrani e custodi di turno, essi stessi ciclicamente vittime del labirinto; come è ben chiaro a Gerone<sup>153</sup>. Il labirinto imbriglia non solo la libertà dei viventi assoggettati, ma quella stessa dei soggetti che lo detengono ed esercitano, quanto più li licenzia dall'umanità vivente, congelandoli in uno spazio/tempo cavo che destituisce l'umanità. Il viaggio negli epicentri del labirinto ricompatta e stravolge la scrittura di Kafka e ne fa una serie ininterrotta di anelli che si spezzano e che, nello spezzarsi, si concatenano, per spezzarsi e concatenarsi di nuovo e così all'infinito. Questa scrittura è eternamente in viaggio nella disperazione e proprio della dispera-

---

<sup>151</sup> E. de la Boétie, *op. cit.*, p. 74.

<sup>152</sup> Montaigne spinge il ragionamento ancora più avanti dell'amico fraterno de la Boétie. Per lui, essere fuori dai confini dell'amicizia significa essere fuori dalla comunità umana: un tiranno accecato e perduto nella sua autoreferenzialità cosmica. Facendo riferimento al dialogo di Senofonte *Gerone*, Montaigne ricorda le parole del re Gerone: "Ma, soprattutto, Gerone dà importanza al fatto che si vede privato di ogni amicizia e mutua relazione, nella quale consiste il frutto più perfetto e più dolce della vita umana. Infatti quale prova di affetto e di attaccamento posso trarre da colui che mi deve, lo voglia o no, tutto quello che può? Posso io prendere in considerazione il suo parlare umile e la sua cortese riverenza, dato che non è in suo potere rifiutarmela? L'onore che riceviamo da coloro che ci temono, non è onore: tali ossequi sono dovuti alla regalità, non a me. ... Se i miei sudditi non mi offendono, questa non è una prova di affetto: perché mai dovrei prenderla in questo senso, dato che non potrebbero fare altrimenti, quand'anche lo volessero? Nessuno mi segue per un'amicizia che ci sia fra lui e me, poiché non potrebbe annodarsi un'amicizia dove c'è così poca relazione e corrispondenza. La mia altezza mi ha messo fuori del commercio degli uomini: c'è troppa disparità e sproporzione. Essi mi seguono per convenienza e per consuetudine o, più che me, seguono la mia fortuna, per accrescere così la loro. Tutto quello che mi dicono e fanno è soltanto belletto. Poiché la loro libertà è imbrigliata da ogni parte dal gran potere che io ho su di loro, non vedo niente intorno a me che non sia coperto e mascherato" (M. de Montaigne, *Saggi*, Libro I, Capitolo XLII, Milano, Adelphi, 1996, pp. 347-348). Sulla servitù, il giudizio di Seneca è ancora più crudo di quello di de la Boétie e di Montaigne: "La servitù incatena pochi, parecchi vi si incatenano" (*Epistole*, 22); il passo è citato dallo stesso Montaigne, p. 347.

<sup>153</sup> Cfr. la nota precedente.

zione è il sismografo: traccia i movimenti tellurici del vivere, sentire e patire, altrimenti offuscata all'anima e allo sguardo<sup>154</sup>. Nel tracciare le curve di questi sismi profondi e profondamente nascosti, la *scrittura* della disperazione di Kafka costringe la *lettura* a bussare alla soglia della speranza<sup>155</sup>. Scatta qui la destabilizzazione del marchio di disperata indigenza e umiliazione che l'opera (letteraria) appone sulla vita: la scrittura della disperazione impianta qui — lo voglia o no e ne sia consapevole o meno — una radice di speranza. Per vivere, la speranza trascina con sé l'opera nelle metamorfosi viventi, a cui si era per l'innanzi negata; per essere parte trascinate di questo movimento, però, è necessario che l'opera si convinca a rinunciare concettualmente e praticamente a tutte le sue pretese di potestà. Diversamente da quelle de *Il castello*, le porte della speranza sono già aperte: occorre "solo" avere il coraggio di attraversarle. Non possiamo oscurare, nemmeno per un attimo, una verità di base: l'opera (letteraria) è figura della sovranità del labirinto e, quindi, forma di potere che aggioga il vivente. La disperazione della scrittura che si accoppia alla speranza della lettura conserva le aperture avveniristiche dell'angolazione mistica, facendo germogliare, però, il congedo da tutti i sensi di colpa e di inferiorità martirizzanti e recidendo, nel contempo, tutti i legami con l'onnipotenza teologica e simbolica che spesso ammantano e offuscano l'estasi. L'estasi del *sì* è la sorella siamese dell'estasi del *no*. Il misticismo si trincerava sovente nell'estasi del *sì* all'assoluto; Kafka si inchioda alla croce dell'estasi del *no* alla vita. Nondimeno, tanto il misticismo quanto Kafka sono nostri preziosi compagni di viaggio, assieme ai quali è possibile ritrovare e aprire le strade e le porte della speranza.

Con Kafka, sappiamo ancora meglio che la *morte* è la regola universale del potere. E la morte è variamente incarnata dalle figure della legge, della colpa e dell'accusa. Tutte queste figure, a loro volta, si interiorizzano non tanto nel *colpevole* quanto nell'*incolpevole*. Perciò, è di una raffinatezza e crudeltà estrema lasciare *non-formulato* il capo di imputazione. È il genio di Kafka che coglie in flagranza l'azione di questo ingranaggio di luciferina razionalità, ormai esteso alle strutture del vivere quotidiano, avendo debordato definitivamente le aule del tribunale e le sfere della legge. Il presupposto su cui ora si reggono la legge e l'accusa è che *tutti* siano colpevoli e, quindi, vanno ridotti allo status di *colpevolezza indeterminata*, per essere definitivamente e agevolmente manovrabili, controllabili e governabili. In Gerone agisce ancora una facoltà *passiva* della sovranità: l'obbedienza gli è dovuta. L'invisibile despota kafkiano gestisce ora la funzione *attiva* della sovranità: l'obbedienza è da lui costruita, amministrata, gestita e mediata con istituzioni, apparati simbolico-rituali e codici immaginari territorializzati e diffusi ad hoc. Il potere ora sparge la sua sideralità glaciale nel basso delle comunità viventi, fino a farla pulsare nel loro sangue e nelle loro menti. Supera i tormenti di Gerone che, in quanto sovrano, vuole essere amato e adorato. La legge, la colpa e il processo, di cui Kafka ci mostra gli scheletri viventi, svelano un arcano terribile: ci dicono che si può indurre all'adorazione del po-

<sup>154</sup> Una profonda lettura di Kafka aperta a campi pluri-prospettici, ma non in toto convergente con quella che stiamo qui tentando di approssimare, è stata fornita da G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975. Su questi nodi e snodi kafkiani è, di recente, tornato U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni*, cit.; in part., (a) il cap. V: "Maschere e volti. Tra Canetti e Deleuze", pp. 86-102 e (b) il cap. XI: "Il desiderio in America. Per una politica ad arcipelago", pp. 164-180. Interessanti e dense sono anche le ricognizioni comparative, ma non sovrapponibili, su Anders e Kafka che Fadini ha articolato in *Divenire corpo*, cit.; in part., nel capitolo: "L'incompleto Anders", pp. 111-126. Sul tema del processo in Kafka rimane ancora ineludibile E. Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, in *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984. Sul tema si è soffermato anche U. Fadini, *Il tempo delle istituzioni*, cit.; in part., nel capitolo prima citato: "L'incompleto Anders", cit., p. 167. Un'altra profonda e raffinata lettura di Kafka - irrinunciabile al pari delle altre qui menzionate - è quella di M. Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli, 1983.

<sup>155</sup> Individua questo snodo kafkiano M. Blanchot: "Non è sicuro che si capisca meglio Kafka opponendo ad ogni affermazione un'affermazione che la disturbi, sfumando all'infinito temi orientati diversamente da altri. Non regna la contraddizione in questo mondo che esclude la fede, ma non la ricerca della fede, la speranza ma non la speranza della speranza, la verità quaggiù e al di là ma non il ricorso a una verità assolutamente ultima" (*op. cit.*, p. 52). Ancora Blanchot: "Ciò che rende angoscioso lo sforzo della lettura non è la coesistenza di interpretazioni diverse, è la possibilità misteriosa, per ogni tema, di apparire ora in un senso negativo, ora in un senso positivo. Questo mondo è un mondo di speranza e condannato, un universo chiuso per sempre e infinito, l'universo dell'ingiustizia e della colpa. ... Pochi testi sono più tetri, e tuttavia, persino quelli la cui conclusione è senza speranza, sono pronti a rovesciarsi per esprimere una possibilità ultima, un trionfo ignorato, il fulgore di una pretesa inaccessibile" (*ibidem*, p. 53).

tere, lasciando i sudditi in attesa di comandi che non arrivano mai e che, proprio per questo, acquisiscono il valore di obbligazioni introspettive valide nel tempo e nello spazio.

Non è la paura di sbagliare che qui immobilizza; ma è la dissoluzione delle linee di confine tra certo e incerto, giusto e ingiusto, vero e falso che inibisce pensiero e azione. Tutto diventa nebuloso, al di fuori della consistenza di un potere che sembra inafferrabile e che, tuttavia, ci blocca come non mai, in una morsa tanto impalpabile quanto stringente che trasforma la disperazione in disgregazione continua della speranza<sup>156</sup>. Se ci limitiamo a viaggiare tra le intertestualità, rimaniamo impigliati in un mare di scogli che scagliano la navigazione da una contraddizione all'altra. Se, invece, scegliamo la rotta delle controtestualità, sconfiniamo dalla sovrannità delle contraddizioni e, ben presto, ci accorgiamo che le sterminate distese di mare esistenti tra disperazione e speranza sono l'itinerario di un viaggio che non arretra davanti agli opposti. La memoria del cuore e della ragione ci fanno percepire che gli opposti sono anche gli uni negli altri e che tutti insieme danno ininterrottamente nuove conformità e conformazioni al mondo. La speranza non è il contrario della disperazione, ma la sua controtestualità; così come la disperazione è la controtestualità della speranza. La navigazione tra gli arcipelaghi della forza è, al tempo stesso, navigazione nei mari della libertà. Kafka ci pone sempre al bivio dell'astratto che si offre nella sua concretezza inavvertita, dove la scelta impossibile della libertà è, tuttavia, sempre possibile. Proprio a questo punto, però, egli nega con decisione trascendenza all'immanenza e immanenza alla trascendenza. Nella scrittura kafkiana, la *disperazione della disperazione* e la *speranza della speranza* non fanno che inclinare verso la *libertà della libertà*. In Kafka, una delle maggiori tensioni positive della disperazione sta proprio nel non volere nascondere le maschere che ci offendono e con cui offendiamo: sono tutte lasciate lì e scorrono davanti a noi in una passerella muta che non ha mai fine. Il tempo e il luogo della scelta e della speranza, sembra dirci Kafka, sono sempre qui con noi, sempre prossimi e sempre lontani: dobbiamo cercare di dar loro la nostra vita e imprimere in noi la loro<sup>157</sup>. Tutto sta nel non lasciarsi ingannare dalla sfilata delle maschere che alle nostre spalle e davanti ai nostri occhi celebrano il nostro funerale.

#### 4. I sismografi e il faro di Kafka

È vero che non siamo mai salvi; ma non siamo mai salvi, perché dobbiamo salvarci ad ogni battito di ciglia del tempo e in ogni recesso dello spazio. La salvezza, come la disperazione e la speranza, non è un atto unico che replica all'infinito le sue rappresentazioni. Salvezza e speranza sono sia nella nostra vita, sia nella nostra morte. La speranza non è semplicemente vive-

---

<sup>156</sup> S. Beckett spinge queste atmosfere verso il loro punto estremo di condensazione, mettendole, così, di fronte alla loro nudità parlante: cfr. *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002. Il volume raccoglie: *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Tutti quelli che cadono*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Giorni felici*, *Parole e musica*, *Commedia*, *Di' Joe*, *Respiro*, *Non io*, *Quella volta a dondolo*. Su Beckett vanno segnalati gli studi di G. Frasca: *Dante in Beckett*, "Esperienze letterarie", n. 4, 1985; *Il "che cosa" di Beckett*, "Il piccolo Hans", n. 54, 1987; *Samuel Beckett. Fermo*, "Plural", n. 7, 1999; *Cascando. Tre studi su Beckett*, Napoli, Liguori, 1988; *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Napoli, Edizioni d'if, 2014. Frasca è stato anche curatore de *Le poesie di Beckett* (Torino, Einaudi, 1999) e di *Watt* (Torino, Einaudi, 1998), nonché prefatore di *Malone muore* (Torino, Einaudi, 2011).

<sup>157</sup> Si diverge, su questo punto come su tanti altri, dalla suggestiva e intensa lettura di M. Blanchot: "Dal momento che non possiamo uscire dall'esistenza, quest'esistenza non è compiuta, non può essere vissuta pienamente, - e la lotta per vivere è una lotta cieca che ignora di lottare per morire e si invischia in una possibilità sempre più povera. La salvezza è nella morte, ma la speranza è vivere. Ne consegue che non siamo mai salvi e neppure mai disperati, e in qualche modo è la speranza che ci perde, la speranza è il segno della nostra angoscia, onde l'angoscia ha anche un valore di liberazione e ci induce a sperare" (*op. cit.*, p. 55). Diverso è l'approccio di R. Cantoni, di cui riportiamo qui un breve, ma emblematico passaggio: "Il paradosso e l'assurdo kafkiano nascono ... in un desolato confronto tra speranza e realtà. Il mondo inquietante del nulla è una realtà in cui non si intravede salvezza o riscatto. La struttura del mondo non si svela, e l'essere non pare preoccuparsi di giustificare il suo essere così piuttosto che in altro modo. Se giustificazione vi può essere, questa giustificazione senza giustizia pare provenire da un decreto diabolico per cui l'uomo, nella sua esistenza terrestre, è solo vittima e zimbello. Se teologia v'è, essa, paradossalmente, è una teologia senza Dio e senza Provvidenza" (R. Cantoni, *L'uomo Franza Kafka*, Introduzione a F. Kafka, *Diari. 1910-1923*, vol. I, Milano, Mondadori, 1959, p. IX).

re e la disperazione non è semplicemente vivere morendo. Siamo noi a perderci nella speranza, quando non l'abitiamo e, così, la perdiamo, perdendo noi stessi nel pozzo senza fondo della disperazione. Essa è lì, di fronte alla nostra angoscia e alla nostra disperazione: cioè, di fronte all'abisso in cui affoghiamo, dentro cui la disperazione stessa ci ha sospinto. Il pozzo della disperazione diventa senza fondo, se riduciamo l'esistenza ad un chiodo arrugginito a cui appendiamo la nostra vita. Staccarsi dal chiodo ha il senso di abbandonare l'esistenza spoglia e irrisolta dentro cui ci siamo rinserrati e fatti rinserrare. Significa costruire, passo dopo passo e fino alla morte, quel vivere e morire delle pienezze traboccanti che non si lasciano asservire e che ogni ora lottano per rinnovarsi in tutti i giorni che verranno. Staccarsi dal chiodo vuole dire venire fuori dalla *tana*: venire alla luce, dove il tempo e lo spazio sono sempre giorno e notte. L'indistinto e l'indistinguibile scorrono ora nella luce dei giorni e delle notti che si succedono, senza mai arrestarsi: non sono più il sigillo della fine o del mai cominciato. Il nulla e le sue ombre indistinte e indistinguibili sono popolate da luci, a volte flebili ed evanescenti; non dai fantasmi di un tempo mai stato e che mai sarà. Quelle luci e quelle ombre parlano di noi, del mondo e dei nostri mondi, solo che ci decidessimo ad imparare a scorgerle e ascoltarle. Da esse possiamo uscire, se le abitiamo, scoprendo che la vita e la morte non sono la coazione eterna e disperata del nulla biologico ed esistenziale.

Caliamoci con Kafka nei tunnel più bui dell'esistenza, ripercorrendone i dilemmi e i tormenti. È vero: Kafka, per sua esplicita ammissione, ha assunto il *negativo* del suo tempo come cifra, se non linguaggio, della sua scrittura narrante e della sua intera esistenza<sup>158</sup>. I *Diari*, forse più dei romanzi e dei racconti, possono gettare luce sul cammino nel negativo del suo tempo e sul suo essere vivo esclusivamente nella e per la letteratura<sup>159</sup>. Possiamo narrare/leggere Kafka come *uomo-scrittore* e, nel contempo, *scrittore-uomo*: qui le linee murarie dei confini tra letteratura e vita non crollano mai e tutti i tentativi volti a farle saltare si esauriscono puntualmente in un atroce scacco. L'amore per l'amata cola ogni volta a picco, perché percepito e vissuto da Kafka come rimpatrio nella normalità, dalla quale egli preferisce mille volte essere esiliato. Il desiderio d'amore è una frustrante composizione di attrazione e repulsione che si risolve invariabilmente nell'avversione<sup>160</sup>. La vita normale è aborrita non soltanto per il suo essere in sé, ma soprattutto perché il suo *in sé* è sradicamento ed estraneazione dalla letteratura, l'unica vita ritenuta degna da Kafka. Nella vita normale Kafka è costretto a sopportare le contraddizioni<sup>161</sup>. Nella scrittura, invece, le fa sobbalzare e scivolare come degli *sciami sismici*, alla ricerca di un significato e di una legge che non saranno mai trovati e che, nondimeno, sono continua-

---

<sup>158</sup> Di ciò dà immediatamente conto R. Cantoni, riportando un passo dei *Diari*: "Io ho potentemente assunto il negativo del mio tempo che mi è certo assai vicino e che io non ho il diritto di combattere, ma, in, certo modo, di rappresentare. Né al pochissimo di positivo, né al negativo estremo che si rovescia in positivo, io ho partecipato in alcun modo. Io non sono stato introdotto nella vita, come Kierkegaard, dalla mano già cadente del cristianesimo, e neppure ho afferrato l'ultimo lembo dileguante del mantello ebraico da preghiera. *Io sono una fine o un principio*" (R. Cantoni, *L'uomo Franz Kafka*, cit., p. VII; corsivo nostro).

<sup>159</sup> Accanto ai *Diari*, hanno rilievo le testimonianze di G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, Milano, Martello, 1952. Sui *Colloqui*, però, la critica è divisa tra chi li ritiene attendibili e chi no; per una panoramica cfr.: Marina Cavarocchi, *La certezza che toglie la speranza. Contributo per l'approfondimento dell'aspetto ebraico in Kafka*, Firenze, Giuntina, 1988, p. 50; M. Müller, *Franz Kafka*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1990, p. XXXII; J.- M. Rey, *Qualcuno danza. I nomi di Kafka*, Napoli, Guida, 1990, p. 8; G. Somavilla, *Peripezie dell'epica contemporanea. Dialettica e mistero*, Milano, Jaca Book, 1983, pp. 88-93. Un'altra importante testimonianza viene da M. Brod e F. Kafka, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Vicenza, Neri Pozza, 2007. Come è risaputo, poche volte Kafka concordava con le valutazioni e i giudizi dell'amico fratello. Per farsene un'idea, è sufficiente questa citazione: "Io sono incomprensibile a Max e lì dove gli risulta comprensibile si sbaglia" [Lettera a Felice Bauer, 20 aprile 1914, in F. Kafka, *Lettere a Felice 1902-1917* (a cura di E. Pocar), Milano, Mondadori, 1972, p. 582].

<sup>160</sup> Tutti i progetti di fidanzamento e matrimonio erano necessariamente votati al fallimento. Esempio, per crudezza e profondità, è il bilancio che ne fa Kafka nella *Lettera al padre*, Roma, Newton Compton, 1993, con una breve, ma densa Introduzione di I. A. Chiusano: "La disperazione si racconta", pp. 19-25.

<sup>161</sup> "... non tollero contraddizioni. In verità ho sopportato abbastanza contraddizioni e, siccome nella maggior parte sono stato confutato, non posso che comprendere anche queste confutazioni nel mio rimprovero e dichiarare che, oltre alla mia educazione, anche queste confutazioni mi hanno molto nociuto in parecchi punti" (*Diari*, cit., vol. I, pp. 9-10; l'annotazione è del 19 luglio 1910).

mente inseguiti, se non desiderati. Ma ci sono contraddizioni della vita che Kafka non riesce più nemmeno a sopportare, trovandole negative e distruttive. Allora, se ne distacca e le riprende tra le mani nella dimora vitale e tormentata della letteratura, definitivamente oltre le confutazioni e le irritazioni della vita quotidiana. Con ciò, egli scientemente approfondisce il solco tra vita e letteratura: non riuscendo a stare nella prima, si tuffa per intero nella seconda. Le menzogne della vita quotidiana non sono affrontate nel loro diventare sistema di controllo; piuttosto, riattraversate narrativamente e intimamente nelle loro sfaccettature di totale estraneazione. Kafka riesce a rimanere vivo; ma paga un prezzo sin troppo elevato, perché fa del dimidiamento dell'esistenza una modalità del vivere. Le contraddizioni non tollerate si accumulano le une sulle altre, fino a fare della vita un insopportabile *doppio*, con cui la letteratura interagisce soltanto attraverso sincronie comunicative parallele che non si incrociano mai, essendo aggancciate in aria o interrato nel sottosuolo. La vita di Kafka non può trovare posto accanto a *questo* doppio che è, però, completamente risucchiato nella scrittura che ne mette in racconto tutte le facce spettrali. Si apre qui l'adattamento scenico-letterario della collisione tra scrittura e realtà: nessun posto del mondo reale, quanto più se ne è alla ricerca, può ricomprenderle insieme, se non nella letteratura<sup>162</sup>. Con la sua opera, Kafka cerca qui altri posti del mondo e per il mondo: indomitamente e, forse, senza esserne nemmeno compiutamente consapevole. È un anelito recondito che sale dalle profondità dove si stratificano le geologie emotive e arcane degli sciami sismici dell'interiorità. Dall'interno di questi sciami, Kafka dice: *io sono fine o principio*<sup>163</sup>. In realtà, le cose stanno diversamente: piuttosto, egli è *fine e principio*. Ciò è vero, soprattutto, se allarghiamo l'orizzonte del nostro sguardo e del nostro cuore e poniamo la sua vita e la sua opera non riduttivamente in relazione alla sua esistenza disincarnata, ma al tempo e allo spazio che lo circondano e a quelli che bussano alla porta. Egli è nella storia e nella parabola della vita del mondo e degli umani che con lui, lo vogliono o no, non possono smettere di fare i conti, se vogliono riaprire la disperazione che trancia ogni speranza del vivere. Kafka non è solo il sismografo dei movimenti tellurici dell'anima umana; ne è anche l'epicentro straziato. Da questo epicentro può originarsi un principio, proprio quando sembra che sia intervenuta l'eruzione magmatica della fine irrevocabile. Kafka è fine e principio, perché riattraversa ogni giorno e ogni notte le vie dell'inferno, fino alla fine del mondo; e dalla fine del mondo ritorna al principio dove ogni giorno e ogni notte l'inferno ricomincia. Egli è l'incarnazione del viaggio nell'inferno che ogni giorno e ogni notte disegna nuove traiettorie e dà vita a nuove figure<sup>164</sup>. Ma l'inferno di Kafka chiede ascolto e offre squarci di luce, per strappare finalmente le cerniere di questo circolo maledetto, entro cui la distanza è eternamente incolmabile, poiché tragicamente orfana di *pathos*. L'abisso senza memoria dell'inferno quotidiano abolisce il tempo e lo spazio. E la scarnificazione nell'eterno presente della disperazione, annullando la distanza, divorzia dalla stessa prossimità. In questo inferno, non manca solo l'Altro e il suo riconoscimento; manca anche il Sé e il suo auto-riconoscimento. Il Sé, non potendosi riconoscere, non sa e non vuole riconoscere: giace nella disperazione totale, ignaro di tutto e tutti: e nemmeno sa bene quale sia la patologia fatale che lo afferra. Eppure, Kafka è di questa patologia che si lamenta ed è essa che in tutti i modi vuole scalzare. E qui viene meglio a galla che, pur volendolo, Kafka come non ce la fa a prospettare una fine, così non è in grado di delineare un principio: ci sospende sul bilico, lasciando a noi la scelta tra l'irrevocabilità del precipizio e la problematicità di un nuovo principio. Per se stesso, alla fine, sceglie quel precipizio che avvolge insieme principio e fine; ma, dentro di sé, confida che noi non ne seguiremo le orme, tracciando il principio di un nuovo e timido cammino.

---

<sup>162</sup> Riportiamo alcuni pensieri che il protagonista di *Descrizione di una battaglia* elucubra nei confronti del suo compagno occasionale in una passeggiata notturna: "Non c'era posto per me accanto a lui, e se c'era, era difficile trovarlo. E perché oltre a tutto insisteva per stare con lui?" [in F. Kafka, *Tutti i racconti* (a cura di E. Pocar), vol. I., Milano, Mondadori, 1979, p. 36].

<sup>163</sup> Si veda la nota n. 158.

<sup>164</sup> Come si vede, siamo sul bordo di precipizi e in fondali estremi, ben diversi da quelli che ci vengono offerti da A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, in *Opere* (a cura di I. Margoni), Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 201-243. Molto interessante e acuta è la ricognizione sulla scrittura estrema di Kafka proposta da Franco Rella, *Scritture estreme*, cit., pp. 93-132. Dalla ricognizione di Rella, pur di grande valore, divergiamo in una serie di punti non secondari; quasi allo stesso modo con cui egli si stacca da quella, pur irrinunciabile, offerta da Benjamin, da cui pure era partito.

La seconda parte della *Descrizione di una battaglia* reca per sottotitolo: "Dimostrazione che è impossibile vivere". Il protagonista si intrattiene in una passeggiata notturna con un personaggio da poco conosciuto e, all'improvviso, temendo per la sua vita, scappa ferendosi ad un ginocchio<sup>165</sup>. Lo strano compagno di passeggiata, però, lo raggiunge, senza essersi accorto della sua fuga e, inebetito, gli offre il suo aiuto; del quale il protagonista subito approfitta, balzandogli subito sulle spalle e maltrattandolo come se fosse stato un cavallo, fino a provocarne la rovinosa caduta<sup>166</sup>. Nella nuova situazione determinatasi, il protagonista non trova di meglio che rimuginare la seguente decisione: "A questo punto il mio conoscente cadde e quando lo visitai vidi che era gravemente ferito al ginocchio. Siccome non mi poteva essere più utile, lo lasciai volentieri sui sassi e con un fischio chiamai dall'alto alcuni avvoltoi che obbedienti, col becco serio, si appollaiarono su di lui per sorvegliarlo. Proseguì con noncuranza"<sup>167</sup>. La battaglia, così, sembra avere un termine, con la sconfitta del conoscente occasionale e la vittoria del protagonista. In realtà, è proprio qui che comincia veramente. Due sono le stazioni di partenza della vera battaglia che aspetta il protagonista: (a) "La tua vita era monotona ... era necessario che tu fossi condotto altrove. Qui si sta allegri: puoi essere contento. Il sole splende."<sup>168</sup>; (b) "Così giocavo con la mia vita futura e cercavo ostinatamente di dimenticare ... Il cuore mi doleva perché ora sembrava impossibile uscire dalla mia sofferenza. Già stavo per tornare indietro e abbandonare la regione e riprendere il precedente tenore di vita ..."<sup>169</sup>. Ed ecco che dalle macchie dell'altra riva del fiume "uscirono quattro giganteschi uomini nudi che portavano sulle spalle una barella di legno. Su questa stava seduto in atteggiamento orientale un uomo mostruosamente grasso"<sup>170</sup>. Nel racconto, la figura del grassone viene immediatamente associata a quella dell'orante che sono aggregate di riflesso intorno a quella del protagonista<sup>171</sup>. Quello che ora ci interessa circoscrivere non è il succedersi lineare delle parole che il protagonista, il suo conoscente occasionale, il grassone e l'orante si gettano vicendevolmente addosso. Ci preme, invece, cogliere come esse siano tra di loro intercambiabili e possano essere dette indifferentemente da ognuno di loro e, quindi, essere tutte riconducibili all'autore che ne è il motore principale. La descrizione della battaglia vera non è tra i personaggi, ma tra di loro e l'autore che trascrive l'impossibilità del vivere, attraverso le parole che escono dalla bocca dei suoi personaggi. Parole a cui solo letterariamente egli riesce a dare corpo e vita, ma che, non per questo, sono irrealistiche. Anzi, la loro ineffettualità dà conto della loro realtà. Passando da questo varco risolutivo, la descrizione della battaglia cessa di essere affare privato dell'autore e dei suoi personaggi e finisce con il coinvolgerci tutti: Kafka ci dice che siamo tutti autori e personaggi della nostra impossibilità di vivere, di cui ci offre una descrizione minuziosa. I personaggi non sono qui alla ricerca di un autore; tantomeno l'autore è alla ricerca di personaggi. Siamo tutti autori e personaggi e la battaglia nasce proprio da questa realtà minima inconfutabile. Allora, la disperazione di cui ci parla Kafka non riguarda esclusivamente la sua vita, da cui egli pure parte; ma ci chiama tutti in causa e ci vede tutti impegnati in una battaglia che preferiamo ignorare e di cui non facciamo altro che tacere. Kafka ha il coraggio di parlarne e di metterla a nudo. La battaglia investe tutto e tutti. È come una *febbre*, un *mal di mare* in *terrafer-*

<sup>165</sup> *Descrizione di una battaglia*, cit., pp. 37-38.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>170</sup> Qui i quattro giganti si accingono ad attraversare il fiume con la barella, ma le onde li inghiottono, salvando solo il grassone (*ibidem*, pp. 44-46).

<sup>171</sup> Ecco le parole che il grassone rivolge al protagonista: "Ci fu un tempo in cui giorno per giorno entravo in una chiesa perché una ragazza della quale mi ero innamorato vi stava pregando inginocchiata per mezz'ora e intanto io potevo osservare tranquillo. Una volta la ragazza non venne, e mentre guardavo indispettito i fedeli in preghiera, notai un giovane che con tutta la magra persona si era buttato per terra. Ogni tanto si afferrava il cranio con tutta la sua forza fisica e sospirando lo batteva nelle palme delle mani posate sulle pietre. Nella chiesa c'erano soltanto alcune vecchie che di quando in quando giravano la testolina avvolta nel fazzoletto per guardare l'orante. Questa attenzione pareva lo rendesse felice poiché prima di quei suoi sfoghi di devozione girava intorno gli occhi per vedere se fossero in molti a guardarlo" (pp. 47-48). Sull'orante Kafka si sofferma anche nelle successive pp. 49-64.

ma, una specie di *lebbra*<sup>172</sup>. Le cose e i nomi sono falsati: i nomi veri sono sostituiti da nomi fortuiti, afferrati da una subitanea demenza dell'immaginazione. I *nomi fortuiti* ratificano la morte dei nomi veri: cioè, della vita che, così, viene trasformata in una sarabanda (innominabile) che vomita all'infinito nomi che costituiscono la negazione immaginifica del vivere: per l'appunto, la demenza dell'immaginazione. Fornendo il tracciato di questa battaglia, i sismografi di Kafka disegnano e ridisegnano le mappe dei terremoti sui quali camminiamo. La battaglia ci restituisce la sequenza dei terremoti su cui siamo adagiati e che non ci fa mai allontanare dalle macerie su cui camminiamo. Camminando (sulle macerie) non ci stanchiamo di chiederci e ripeterci: *come è potuto succedere?*<sup>173</sup>. E rimaniamo ad aspettare un altro terremoto, per camminare su altre macerie. E le case continuano a crollare, proprio perché continuiamo a costruirle sulle macerie che piastrellano i nostri mondi interiori ed esteriori. Le case crollano e noi continuiamo a ripeterci all'infinito: come è potuto succedere? E come se continuamente facesimo a noi stessi delle confessioni che continuamente revochiamo, affermandole per negazione<sup>174</sup>. Il punto tenuto eternamente in sospeso è questo: non prendersi mai cura della verità, in quanto esercizio faticoso di responsabilità, per lasciarsi docilmente trascinare dalla corrente che tira<sup>175</sup>. E, così, poter fare in eterno mostra di meraviglia, di fronte alle insignificanze e alle ingiustizie che ci circondano, dimenticando opportunamente che le alimentiamo anche noi con il nostro vivere privo di slanci. Il nostro vivere è ridotto a un fruscio e noi siamo diventati ingialliti ritagli di carta velina<sup>176</sup>. Per gli omini di carta velina la realtà si riduce al perimetro della velina: tutto il resto — intorno, sopra e sotto — è percepito e patito come l'irrealtà più completa. Irreale, per gli omini ingialliti, è il cielo e la luna: come degli ubriachi, per impoverirne il valore e cancellarne l'esistenza, ricorrono al trucco di affibbiare loro nomignoli sgraziati che, però, stavolta non sono fortuiti, ma scelti con piena cognizione di causa<sup>177</sup>. È il frutto coerente della demenza dell'immaginazione che non ha più limiti e si spinge temerariamente e sfacciatamente oltre ogni barriera. Si può parlare, a vuoto, di tutto e del contrario di tutto, perché qui siamo sempre del tutto indipendenti nel *nostro* discorso che ha per unico fine lo scherzo e il divertimento<sup>178</sup>. Il vortice della lontananza afferra subito tutto e lo trascina verso le cascate

<sup>172</sup> "Non è una febbre, un mal di mare in terraferma, una specie di lebbra? Non avete l'impressione di non potervi accontentare, dato il gran caldo, dei veri nomi delle cose, di non saziarvene e di versarvi in gran fretta nomi fortuiti? Ma presto. Non appena però siete fuggito da essi, ne avete dimenticato i nomi. Il pioppo nei campi che avete chiamato torre di Babele perché non volevate sapere che era un pioppo, si dondola di nuovo senza nome e voi lo dovete chiamare Noè ubriaco" (*ibidem*, p. 52).

<sup>173</sup> "Che giorni sono questi che sto vivendo! Perché tutto è costruito così male che talora grandi case crollano senza che se ne possa trovare una ragione esteriore? Allora cammino sulle macerie e domando a tutti quelli che incontro: Come è potuto succedere? Nella nostra città... una casa nuova... quante ne sono già crollate oggi... pensi! E nessuno mi sa rispondere. Qualche volta uno cade nella via e rimane lì morto. Allora tutti i negozianti aprono la porta con le merci appese, arrivano con agili movimenti, portano il morto in una casa, tornano indietro con labbra e occhi sorridenti e le chiacchiere incominciano ..." (*ibidem*, p. 53).

<sup>174</sup> "... le confessioni sono più che mai chiare quando le revochiamo" (*ibidem*, p. 54).

<sup>175</sup> "... credo che lei non si occupi della verità soltanto perché è troppo faticosa. ... Perciò è inutile sdegnarsi del suo atteggiamento o della sua opinione, perché deve piegarsi secondo la corrente che c'è nella stanza" (*ibidem*, p. 55).

<sup>176</sup> "Che ne direbbe se ora per gratitudine le confidassi che un giorno tutti gli uomini che vogliono vivere avranno l'aspetto che ho io: ritagliati da carta velina gialla, lungo i contorni, come lei diceva, e che camminando manderanno un fruscio! Non saranno diversi da quelli di oggi, ma avranno quell'aspetto" (*ibidem*, 56).

<sup>177</sup> "Passai tranquillo dall'ombra al chiaro di luna, mi sbottonai il soprabito e mi scaldai. Poi sollevando le mani feci tacere il sussurro della notte e incominciai a riflettere:

"Perché mai fate come se foste reali? Volete forse farmi credere che irreale sono io, così buffo sul lastrico verde? Eppure è passato molto tempo da quando tu, cielo, eri reale e tu, piazza, non sei mai stata reale.

"È vero, ancora siete superiori a me, però solo quando vi lascio in pace.

"Grazie e Dio, tu, luna, non sei più luna, ma forse è mia negligenza se continuo a chiamarti *luna*, dato che luna ti chiamano. Perché non sei più così superba quando ti chiamo *dimenticato palloncino di carta stranamente colorato*? E perché ti ritiri quasi quando ti chiamo *colonna della Vergine Maria*? E non rivedo più, colonna, il tuo atteggiamento minaccioso se ti chiamo *luna dalla luce gialla*?" (*ibidem*, p. 58).

<sup>178</sup> "... ma di cosa parlavamo veramente? Non potevamo certo parlare delle condizioni di luce nel cielo, dato che siamo nella profondità di un vestibolo. Eppure, sì, avremmo potuto parlarne, poiché non siamo forse del tutto indipendenti

dell'oblio, la cui insensatezza è solo la faccia in chiaro della demenza che ha fatto esplodere il linguaggio in frammenti disperati, la cui dispersione funge da segnavia al contrario che allontana il ritorno a quella verità avvertita come un opprimente fardello. La demenza dell'oblio orbita in uno spazio, sì, immenso; ma senza paesaggio<sup>179</sup>. Il tempo, per parte sua, non ha più voce, ma soltanto parole snodabili e snocciolabili in una litania che non ha più memoria di niente: le domande non sono altro che arretramenti del nulla nel nulla. Le risposte, addirittura, non sono contemplate. Qui non riesce nulla e nulla va a buon fine: nemmeno un omicidio e tantomeno un suicidio. Così, il protagonista e il conoscente occasionale, alla fine, si ritrovano esattamente come erano agli inizi: estranei e ostili, salvo qualche affettata smanceria qua e là. La battaglia descritta nel racconto, in apparenza, pare perfettamente inutile: sembra non produrre niente di nuovo, ma solo svelare l'esistente, ratificandolo. Ma il buon fine della battaglia, ci dice Kafka, è il suo continuo ripetersi nullificante, all'ombra delle imposture. La battaglia c'è sempre, ma non la vediamo mai. Ci divora e noi facciamo sempre finta di niente: la consumiamo, esattamente come lei consuma noi. Qui siamo materia prima e cibo gli uni per l'altra.

Ma cosa alimentiamo veramente con questa materia prima e con questo cibo? E da cosa siamo alimentati, a nostra volta? Vediamo di cogliere questi meccanismi nella vita e nell'opera di Kafka.

Ci sono forme di tirannia che mettono sotto assedio la nostra vita, fino a schiacciarla e che, per lo più, sono impersonali. Ebbene, Kafka mostra la potenza e le miserie delle tirannie impersonali incarnate nel potere e lo fa con grande sottigliezza e risolutezza. Più difficile gli riesce contrastare le forme di tirannia che si personificano in figure reali, vicine o lontane che siano. Questo suo modo d'essere lo spinge ancora di più nelle braccia della letteratura, tanto da fargli concentrare la sua opera sull'impersonalità del potere. L'esito che ne scaturisce stravolge l'architettura e la strutturazione del mondo a cui il potere lavora: più il potere tende a nascondersi, più la narrazione kafkiana ne mostra l'azione, ne svela i volti e ne mette in scena gli orrori. La letteratura, in Kafka, dà la caccia all'impersonalità del potere ed è, per questo, che diventa più reale della realtà che il potere tenta di smerciare. Non si deve intendere questa mossa come un arretramento tremebondo di fronte alla potenza del potere; piuttosto, la si deve considerare come una sfida che lo va a stanare nel ricovero dove si sentiva più protetto e sicuro: dove riteneva di essersi perfettamente mimetizzato. Cioè: dove si era ultimamente convinto di essere inattaccabile. Kafka toglie per sempre al potere questa illusione. Con lui, la letteratura diventa il viaggio nelle pieghe più nascoste del potere, per rovesciargli addosso i fiumi di lacrime che ha fatto versare. Il potere quanto più è impersonale tanto più sgretola l'umanità e la mette in croce: la letteratura è il boomerang che gli fa rimbalzare contro le strategie che aveva lanciato. Questo è l'esperimento grandioso che Kafka tenta e che non gli riesce mai completamente. Che, però, ci consegna tra le mani un itinerario che chiede di essere ripreso e perfezionato. È come se ci chiedesse di non ripetere il suo percorso tormentato e andare oltre le inconclusioni della sua vita pensata e della sua vita vissuta, senza più separare l'una dall'altra. Gli enigmi del potere impersonale sono da lui denudati e non hanno più bisogno del loro Edipo, per essere risolti. Eppure, nella vita di Kafka gli enigmi si affastellano gli uni sugli altri, in misura direttamente proporzionale alla discesa all'inferno che egli compie con la sua opera. La figura del padre è il punto di ricongiunzione mai trovato che rende irrisolvibile questa contraddizione e che, in un certo senso, costituisce l'enigma kafkiano per eccellenza:

Tu eri avvolto per me dall'enigma di tutti i tiranni, il cui diritto è fondato sulla loro persona e non sul pensiero. Almeno così mi sembrava<sup>180</sup>.

È come se il *personale* potere del padre su di lui confermasse, per vie misteriose, l'imperio totale del potere *impersonale* da cui si sentiva attanagliato e che, tuttavia, con la sua opera mirava a contrastare con tutta la forza che riusciva a cavare da se stesso. Si realizza qui una

---

nel nostro discorso? Infatti non vogliamo raggiungere né uno scopo, né una verità, ma soltanto scherzo e divertimento" (*ibidem*, pp. 62-63).

<sup>179</sup> "... le mie incredibili gambe stavano sopra i monti boscosi e gettavano ombra sulle valli costellate di villaggi. E crescevano, crescevano. Già arrivavano allo spazio che non conteneva più alcun paesaggio. La loro lunghezza usciva già dal mio campo visivo" (*ibidem*, p. 64).

<sup>180</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, cit., p. 34.

perfetta e involontaria saldatura tra l'azione dei poteri impersonali e quella dei poteri personali. In questa saldatura, la vita di Kafka si ricongiunge con le opere di Kafka, senza che lui mai riesca a trasformarla in una leva che agisca in funzione di una libera scelta di rinascita. La sua salutare distanza dal groviglio teologico-religioso in cui rimane impigliato Kierkegaard (pure da lui amato) non fa fino in fondo i conti con il radicale nesso kierkegaardiano tra esistenza, etica e libertà, nel cui grembo la scelta necessaria è sempre possibile, soprattutto ai margini dell'angoscia: l'*aut aut* apre qui il campo della libertà della scelta<sup>181</sup>. I sismografi di Kafka non tracciano alcun punto di incontro tra le rotte telluriche della disperazione: lo fa il padre per lui. Nei sismografi di Kafka il padre occupa una posizione fondamentale, una sorta di punto di fusione degli universi dell'oppressione. Solo che Kafka non ha mai il coraggio di gettare il suo sguardo su questo punto: egli teme di uccidere simbolicamente il padre e, perciò, decide di starne lontano. Non è un caso puramente letterario che nel racconto *La condanna* il padre condanni a morte il figlio per annegamento; non è un caso che sarà proprio il figlio ad eseguire la condanna, lasciandosi annegare in un fiume<sup>182</sup>. Nel racconto, il figlio guarda finalmente in faccia il padre, perché il padre finalmente si risolve a mostrare tutto il suo potere, svelando la sua natura vera. Il potere di vita e di morte del padre emette una condanna a morte per il figlio, per il fatto unico di non essere mai stato il figlio che lui avrebbe voluto. Il padre intende porre il figlio di fronte alla colpa di *non essere mai stato* (figlio) e, quindi, non essendolo, non ha altra soluzione disponibile al di fuori del suicidio. Non essendo mai stato figlio, il suicidio è per lui la continuazione lineare dell'essere sprovvisto di vita vera. Ed è qui che avviene la perversione mentale entro cui finisce intrappolato il padre: il non essere mai stato *suo* figlio (cioè, il figlio agognato) significa non essere *figlio* e, quindi, nemmeno un *essere umano* in senso pieno. Per questo padre, quel *figlio-non-figlio* concentra dentro di sé la colpa imperdonabile di inquinare l'impronta dell'*innocenza* con quella del *diabolico*. Il padre condanna il figlio esattamente perché ritiene che sia un fortuito e fortunato caso di innocenza e, insieme, un essere diabolicamente innocente: un'innocenza imperdonabile scade qui al rango di innocenza diabolica e, quindi, colpa di tutte le colpe. Al contrario di Kafka, il figlio de *La condanna* ha il coraggio di guardare in faccia il padre, ma non se stesso e, così, rimane vittima dello sguardo del padre. Quello del padre di Kafka non è un potere di morte, ma solo un potere di vita esercitato dal *giudizio* e non dalla *condanna*. V'è qualcosa ancora più terribile e, insieme, tremendamente raffinato nel padre di Kafka. Il giudizio del padre è una spada sempre pendente sulla testa di Kafka. Possiamo definirlo giudizio in forma di condanna non portata mai ad esecuzione, proprio per poter estendersi a piacimento, informalmente e in permanenza operante nel tempo e nello spazio: una forma di tortura psicologica finalizzata al mantenimento e all'esercizio del potere.

<sup>181</sup> Sul punto, di Kierkegaard rilevano soprattutto: *Briciole filosofiche*, Brescia, Queriniana, 2003; *Timore e tremore*, Milano, Rusconi, 2011; *Il concetto dell'angoscia*, Milano, SE, 2013; *Aut aut*, Milano, Mondadori, 2016; *La malattia mortale*, Milano, SE, 2016. Significativo che Enzo Paci, nell'editoriale del primo numero della rivista "aut aut" (1951), da lui voluta, fondata e diretta fino al 1976 (anno della morte), metta nel mirino la categoria del "nulla" e la "barbarie" incombente, avvalendosi della problematica kierkegaardiana della scelta e della libertà. Del resto, Paci ha sempre dedicato grande attenzione al filosofo danese: cfr., per tutti, *Kierkegaard e Thomas Mann*, Milano, Bompiani, 1990. Ricordiamo ancora che, nel primo numero di "aut aut", l'editoriale di Paci (pp. 3-5) era immediatamente seguito da brevi note di Thomas Mann: *Lettera sul "Dottor Faustus"* (pp. 6-10). Si ricorda che l'editoriale di Paci che apriva il primo numero della rivista è stato ripubblicato in P. A. Rovatti (a cura di), *Il coraggio della filosofia. "Aut aut", 1951-2011*, Milano, il Saggiatore, 2011, pp. 28-31. Nell'editoriale, v'è un passaggio molto chiaro in proposito: "È chiaro che la vita in questo senso più facile è la vita senza cultura e senza libertà: è la barbarie. L'aut aut è molto semplice: o libertà della cultura o barbarie" (p. 30). Sull'amore di Kafka per Kierkegaard ha gettato uno sguardo (peraltro, superficiale) H-J Schoeps, *Epifanie della legge. Kafka e la tragedia dell'ebreo moderno* (a cura di V. Pinto), Torino, 2014, Pinto Vincenzo, p. 14. Per parte sua, J. L. Borges ha parlato di profonda "affinità mentale" tra Kierkegaard e Kafka (*Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 107).

<sup>182</sup> Ecco alcune "scene" tratte dalle parti finali del racconto. Dice il padre al figlio: "Non illuderti! Sono ancora io il più forte. ... Adesso sai che cosa ci fosse oltre a te, sino ad ora sapevi solo di te stesso! Eri realmente una creatura innocente, ma ancora più realmente eri un essere diabolico! Perciò sappi: io ti condanno a morte per annegamento!" (F. Kafka, *La condanna*, in *Lettera al padre*, cit.; le citazioni si trovano rispettivamente a p. 104 e p. 105). Significativo è l'ultimo pensiero del condannato a morte, prima di gettarsi dal ponte: «Cari genitori, eppure vi ho sempre amato», e si lasciò precipitare" (*ibidem*, p. 106).

Ed è proprio qui che si salda l'anello di congiunzione tra il potere impersonale e quello personale: in forme spurie, ma efficaci, il padre di Kafka contempla entrambe queste forme di potere. Anche per questo, Kafka si allontana dal padre, cercando accuratamente di evitarlo. Ed è, così, che lo sconfigge. Di ciò non avrà mai la piena consapevolezza, pensandosi sempre inferiore al padre e più debole di lui<sup>183</sup>.

In realtà, il vero sconfitto dalla vita è il padre che si lascia sciogliere per intero nei solventi velenosi delle convenzioni e delle menzogne. E ne è anche consapevole: per questo motivo, si vendica del figlio, proiettandogli addosso l'immagine di un inetto personificante la colpa e l'incapacità di vivere<sup>184</sup>. È, certamente, vero che il potere svalorizzante che il padre esercita su Kafka è rilevante; altrettanto vero è che Kafka è il primo a comprimere il suo personale potere di decidere ed agire nella vita quotidiana, immaginando di esserne totalmente sprovvisto. Per darsene ragione, Kafka si attribuisce la colpa di essere incapace di vivere: il padre proietta un copione scritto dal figlio, aggiungendovi sapientemente e subdolamente del suo. Più che rafforzare la svalorizzazione di Franz, replicando il giudizio e la condanna a cui sottopone il figlio, il padre consente alla colpa di non togliere mai l'assedio alla vita del figlio, attraverso l'erosione di tutte le soglie dell'autostima<sup>185</sup>. La fuga di Kafka dalla colpa, dal giudizio e dalla condanna si placa solo nella letteratura, dentro cui finalmente riesce a vivere. È qui che egli mitiga la sua paura di essere al mondo e di venire alla luce in primo luogo a se stesso. Scrivere è vivere, perché è nella scrittura che può finalmente mostrare la nudità della vita, senza tremare e retrocedere di un millimetro; e, soprattutto, senza essere costretto a passare direttamente per la messa a nudo rivalorizzante di se stesso. La letteratura è il sismografo attraverso cui Kafka guarda alla vita: in essa, tutti i fili interrotti si ricompongono e gli enigmi della vita sono sbirciati dalla toppe della scrittura, lasciandosi intravedere anche nella lettura. La scrittura qui non solo è la verità della vita, ma la *sua* verità, dentro cui può scivolare, perché sa che in essa non potrà mai mentire a nessuno: né a se stesso e né agli altri, nel mentre stesso si protegge dal loro sguardo. L'enigma perdura, perché è ineliminabile dalla vita di tutti e Kafka *vive* questo enigma. Non si fa alcuna illusione di poterlo risolvere: sa che è impossibile e che bisogna

---

<sup>183</sup> La non piena consapevolezza del carattere strumentale dell'autoritarismo del padre è da Kafka tenuta in vita dalle sue insicurezze personali che, tuttavia, non gli impediscono di avere squarci di verità sul carattere falso delle prediche paterne. Vediamone soltanto tre passaggi tra i molti: (a) "... per me bambino tutto quello che mi gridavi era un ordine del cielo, non lo dimenticavo mai, rimaneva per me lo strumento più importante per giudicare il mondo e, soprattutto, per giudicare te stesso: e qui fallivi completamente. Poiché da bambino stavo con te soprattutto durante i pasti, le tue lezioni erano in massima parte lezioni su come ci si deve comportare a tavola. ... Gli ossi non si potevano mangiare, ma tu lo facevi. La cosa più importante era tagliare il pane diritto; che tu però lo facessi con un coltello grondante di sugo era indifferente. Si doveva fare attenzione a non lasciare cadere avanzi di cibo sul pavimento; di solito erano tutti sotto di te. A tavola ci si doveva occupare solo del pasto, tu però ti tagliavi le unghie, facevi la punta alle matite, ti pulivi le orecchie con uno stuzzicadenti" (*ibidem*, pp. 37-38); (b) "... tu, misura assoluta di tutte le cose, personalmente non ti attenevi ai comandamenti che mi imponevi" (*ibidem*, p. 38); (c) "Ammetto che tra noi c'è un conflitto continuo, ma ci sono due tipi di conflitto. Quello cavalleresco, in cui si misurano le forze di due nemici autonomi, in cui ciascuno rimane da sé, perde per sé, vince per sé. E quello del parassita, che non solo punge, ma per rimanere in vita succhia anche il sangue dell'avversario. Questo è il soldato mercenario, e questo sei tu. Sei incapace di vivere; e per poterti installare comodamente nella vita, senza preoccupazioni e senza muoverti rimproveri, dimostri che io ti ho tolto ogni capacità di vivere e me la sono infilata in tasca" (*ibidem*, p. 87).

<sup>184</sup> Qui Kafka manca di guardarsi e guardare con i propri occhi e fa completamente suo lo sguardo del padre: "Ero incostante e incerto. Più crescevo e maggiori erano le prove che mi potevi opporre a dimostrazione della mia mancanza di valore; e gradualmente cominciasti anche ad avere anche ragione, da un certo punto di vista. Di nuovo mi guardo bene dall'affermare che sono divenuto così solo per causa tua: tu hai solo rafforzato quello che già c'era, ma l'hai rafforzato notevolmente, proprio perché disponevi di un enorme potere su di me, e l'hai impiegato tutto" (*ibidem*, p. 42).

<sup>185</sup> "È anche vero che praticamente non mi hai mai picchiato. Ma gli urli, la tua faccia che diventava rossa, il subitaneo slacciare le bretelle, l'appoggiarle sulla spalliera della sedia, erano per me quasi peggio. È come quando uno deve essere impiccato. Se lo impiccano davvero, è morto, e tutto è finito. Ma se deve assistere a tutte le preparazioni per essere impiccato e solo quando gli fanno scorrere il cappio intorno al collo apprende di essere stato graziato, allora può soffrire per tutta la vita" (*ibidem*, pp. 47-48). Ancora: "... di fronte a te avevo perduto ogni fiducia in me stesso e conseguito in cambio uno sconfinato senso di colpa. ... si trasformò dentro di me in sfiducia in me stesso e in duratura paura di tutti gli altri. Là certo non potevo, generalmente parlando, salvarmi da te" (*ibidem*, p. 61).

viverlo fino in fondo. È dentro la vita dell'enigma che scorrono i fiumi della vita: è in essi che l'anima ritrova perennemente braccia ed energie, per continuare a navigare nelle tempeste quotidiane. Pur sapendo questo o proprio sapendo questo, Kafka non riuscirà mai a dare braccia ed energie alla sua anima, per poter con essa navigare in libertà nel mondo. Kafka non riesce a ritrovare le distanze, perché impedisce a se stesso di attraversarle: in lui, il *pathos* affoga ciclicamente nella disperazione, dentro cui la sua anima non si risolve a trovare le vie di uscita. Risale ciclicamente in superficie, ma solo per riaffondare ciclicamente. La sequenza di questa ricorsività si perfeziona, trasformando qualunque superficie in abisso. Nella scrittura di Kafka e nella sua vita non c'è durata del tempo e scansione dello spazio che non siano emergenza eccezionale dell'abisso ed è proprio questa eccezione che egli mette in racconto, convertendola in regolarità. Egli non mente mai ed è sempre fedele alla verità. Ciò gli consente di sconfiggere il padre, ma non di sconfiggere se stesso, poiché non osa specchiarsi nella sua anima. Egli, sì, vive grazie alla letteratura, ma la sua vita è anche rinuncia che lo conduce ad accapigliarsi con il mondo e con se stesso. Non mente alla vita e agli altri, ma solo a se stesso: lo sa da sempre, ma sempre lo dimentica. Egli è in rivolta contro il mondo e contro se stesso, fino a perdere, nella sua disperazione, ogni traccia di speranza. Nel mentre stesso in cui la perde, però, la consegna al mondo che invita a non ripetere i cicli e i ricorsi dentro cui lui si è inabissato, pur di conservare lembi di vita. La colpevolezza di Kafka sta qui ed è qui che egli è innocente e niente affatto diabolico, ma supremamente generoso verso la vita e il mondo, di cui prende su di sé tutte le colpe. Non ha bisogno di vendicarsi del padre e nemmeno di uccidersi, per averne profanato l'autorità. La letteratura gli apre e riapre continuamente la vita: non solo la sua. È disposto a patire il destino di rimanere imprigionato nella letteratura ed isolato dal mondo, pur di non soccombere alle leggi e alla morale del tempo: per lui, meglio essere colpevole che carnefice della vita altrui. La sua scrittura non agisce la violenza, ma la subisce: perciò, può comporre opere sublimi nella descrizione dell'atroce sofferenza delle inconcludenti battaglie degli umani. La sua scrittura è la lettura primigenia di vita e mondo, attraverso gli occhi dell'innocenza, del disincanto e della scaltrezza; quella scaltrezza che nella sua vita lui non ha mai avuto. Il procrastinare all'infinito la salvezza è stato il vivere di Kafka. Anche se egli finisce col credere che, per salvarsi, non avrebbe mai dovuto dimorare nell'anello più severo della tirannia del padre<sup>186</sup>. In realtà, da quel cerchio soffocante è evaso fin da piccolo, anche con la complicità benevola della madre. Ha mancato la salvezza, perché ha avuto paura di viverla; ma ha lasciato intravederla nelle sue opere. L'enigma kafkiano vero non è la disperazione, ma la salvezza. La contraddizione più lacerante di Kafka si situa tra *letteratura* della salvezza e *dimostrazione* dell'impossibilità del vivere<sup>187</sup>. La volontà di Kafka non può molto contro l'involontarietà salvifica delle sue opere: questa *involontarietà* è una volontà ben superiore a quella di Kafka, sia del Kafka uomo, sia del Kafka scrittore. Magari, nell'angolo più nascosto del suo cuore, Kafka se lo è sempre augurato e da lì ha sempre benevolmente riso di noi. E qui i suoi sismografi ci fanno rilevare non tanto le curve della sofferenza, quanto gli angoli del sorriso.

Ma, una volta precipitato nel groviglio dell'impersonalità/personalità del potere, cosa veramente succede a Kafka? E cosa veramente Kafka ci restituisce? Per approssimare le risposte tentiamo una rilettura degli statuti kafkiani, assumendo come bersaglio critico principale H-J. Schoeps<sup>188</sup>. Precisiamo che, per l'allestimento del nostro discorso, ci serviamo della decostru-

<sup>186</sup> " ... io ad esempio non avrei dovuto costantemente dimorare, per così dire, nell'anello più interno della tua influenza, quello più severo e stringente, come invece in realtà ho fatto" (*ibidem*, pp. 59-60).

<sup>187</sup> Si veda, soprattutto, *Descrizione di una battaglia*, di cui nelle pagine che precedono si è diffusamente discusso.

<sup>188</sup> H-J Schoeps, *op. cit.*, p. 15 e nota n. 3. Subito dopo la citazione riportata, Schoeps continua così: "Alcune righe tratte dal *Medico di campagna* illuminano con tetra chiarezza questa condizione". In particolare, per ricostruire, a suo dire, il tetro scenario kafkiano, Schoeps rinvia al seguente passaggio di un racconto di Kafka: «Mio nonno soleva dire: "La vita è straordinariamente corta. Ora, nel ricordo, mi si contrae a tal punto che, per esempio, non riesco quasi a comprendere come un giovane possa decidersi ad andare a cavallo sino al prossimo villaggio senza temere (prescindendo da una disgrazia) che perfino lo spazio di tempo, in cui si svolge felicemente e comunemente una vita, possa bastare anche lontanamente a una simile cavalcata"» (F. Kafka, *Il prossimo villaggio*, in *Tutti i racconti*, vol. I, cit., p. 234). Ma qui, come ci informa il curatore dell'opera di Schoeps, il racconto in cui compare la citazione kafkiana richiamata non è *Un medico di campagna*, ma *Il prossimo villaggio* (Schoeps, *op. cit.*, p. 15, nota n. 3). Ricordiamo, infi-

zione di un'ulteriore considerazione di Schoeps: quella relativa al *terzo kafkiano*, insieme *reale e trascendente* che, per Schoeps, è il *tribunale* e/o il *castello*<sup>189</sup>. Prima di continuare, ci rimane da fare riferimento ad un'intuizione di Enzo Paci che mette acutamente in connessione il ruolo svolto della *tecnica* con quello esercitato dal *tribunale* nei romanzi di Kafka. Riportiamo l'osservazione di Paci in questione:

L'uomo diventa colui che deve compiere un dato lavoro e deve tutto tradursi negli atti con cui quel lavoro si compie. Diventa uno specialista di un dato campo e deve tutto ignorare di ciò che non riguarda la sua specializzazione. Deve ignorare la totalità aperta ma concreta per le quali soltanto le funzioni hanno un senso. L'uso innaturale della tecnica separa gli uomini in *caste* di specialisti in nome di un'unità che non si deve raggiungere e che tuttavia è minacciosamente presente come il tribunale nell'universo di Kafka<sup>190</sup>.

Possiamo cominciare col dire che Kafka ci riconduce sempre al punto di inizio: *davanti alla porta della legge*<sup>191</sup>. Che è anche il punto dove sempre tutto si conclude, per immediatamente ricominciare. Inizio e fine trovano sempre una perfetta consonanza, inchiodati alle porte della legge, dove mai nessun evento o storia riescono veramente ad iniziare e veramente finire; ma si ripetono all'infinito. Ma, intanto, mentre l'eterno ciclo del loro cominciare, finire e ricominciare va stancamente avanti, una legge inafferrabile e inaggrabile, diventa sempre più evanescente e sfuggente nei suoi protocolli e sferra colpi sempre più esiziali sui malcapitati che le capitano a tiro. E a tiro gli capitano tutti. La porta della legge è l'accesso alla *quarta dimensione*, da cui usciamo e in cui entriamo a ripetizione, per essere processati senza requie. Tutto è

---

ne, che Schoeps fu un ebreo con spiccate simpatie per la "rivoluzione conservatrice" degli anni Venti e successivamente assai vicino al nazionalsocialismo, con l'intento di favorire uno spirito collaborativo tra ebrei e nazisti. Circostanza, quest'ultima, che gli procurò la disistima totale del mondo ebraico: cfr., per tutte, le considerazioni fortemente critiche di G. Scholem e W. Benjamin, *Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 33, 40, 46, 146-147. Nelle pagine che seguono, decostruiamo in senso fortemente critico le seguenti considerazioni di Schoeps: "La convivenza fra due mondi e l'occasionale apparizione dell'altro mondo nel nostro è il tema fondamentale dei romanzi kafkiani. Perciò tutto sembra così plastico e allo stesso tempo così astratto e onirico; sin nel più piccolo dettaglio tutto è logicamente e tuttavia fantastico e improbabile. Tutto è, per così dire, rivolto verso un punto irrazionale lontano: tutti gli uomini e gli affari apparentemente razionali assumono un tratto irrazionale. Questo aspetto rende inizialmente spiacevole e irritante la lettura dei romanzi kafkiani. Ma bisogna abituarsene immediatamente, perché ogni dimensione terrena conosciuta sembra rimandare a una nuova quarta nuova. Il che testimonia la tensione religiosa originaria dello scrittore. Tutte le sue figure si trovano nello stadio religioso originario, provano un'estraneità ansiosa di fronte a un mondo inquietante che minaccia continuamente il singolo lo e che si fa beffe dei suoi tentativi di mettersi al sicuro. L'estraneità, l'isolamento mondano del singolo è l'elemento originario dell'esistenza" (*op. cit.*, p. 15).

<sup>189</sup> "... La tragedia cresce a dismisura perché gli uomini isolati non solo non fanno affidamento sul prossimo, ma fanno contemporaneamente affidamento su un terzo, dal peso reale ma trascendente, che non può essere ignorato a lungo. Il terzo reale-trascendente si presenta nei romanzi kafkiani in forma di «castello» o di «tribunale» che processa l'uomo. Le due forme esprimono lo stesso essere, che inquieta profondamente il mondo umano e caratterizza quel particolare rapporto tragico espresso nei romanzi kafkiani" (Schoeps, *op. cit.*, p. 16).

<sup>190</sup> E. Paci, *Diario fenomenologico*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 16. Sul punto ritorneremo nel penultimo paragrafo.

<sup>191</sup> Come è fin troppo chiaro, il riferimento è a F. Kafka, *Davanti alla legge*, in *Tutti i racconti*, vol. I, cit., p. 224-225. Kafka scrisse nel 1914 il racconto che venne, poi, pubblicato cinque anni dopo dall'editore Wolff nella raccolta *Un medico di campagna*. Sempre nel 1914, Kafka iniziò a lavorare alla stesura de *Il processo*, entro il cui capitolo nono recante il titolo "Nel duomo", il racconto venne successivamente inserito in forma di parabola, raccontata a K. dal cappellano del carcere (*Il processo*, cit., cap. IX, pp. 136-137). Come è ampiamente noto, il racconto narra di un contadino che si presenta davanti alla porta della legge che, pur aperta, non è attraversabile, in quanto il custode lo impedisce. Il contadino aspetta per anni e si accampa davanti alla porta della legge, senza che l'accesso gli sia consentito. Alla fine, quando entrambi sono invecchiati, il custode chiude la porta e spiega al contadino che essa era riservata soltanto a lui. Non avendola il contadino varcata nei tanti anni che aveva pure avuto a disposizione, il custode osserva che a lui non rimaneva altro che chiuderla definitivamente, vista l'inutilità della sua apertura. Il custode mistifica la verità: lui è lì per impedire che il contadino facesse accesso alla legge. Ma, nello stesso tempo, è vero che il contadino commette l'errore di non violare il divieto. La potenza simbolica e trascendente della legge sconfigge il contadino e il custode prende parte attiva alla sua sconfitta. Sul punto ritorneremo nel quinto paragrafo.

sempre inizio e fine e sia l'inizio che la fine sono reali e trascendenti nel medesimo istante. Reali, perché tutti gli esseri umani che si presentano davanti alla legge si vedono negare l'accesso dal guardiano della porta; trascendenti, perché la legge rimane irraggiungibile per tutti i comuni mortali: essa lascia, sì, sempre aperta la sua porta, ma avendo cura estrema che rimanga invalicabile. La legge mantiene aperte le sue porte unicamente per tenere in pugno l'umanità; non per renderle giustizia. È come se mai nessuno entrasse e nessuno uscisse dalla sua porta: tutti sono giudicati e condannati, in una relazione di estraneità assoluta dai suoi dispositivi formali e informali e, per questo, ben afferrati e stritolati dagli ingranaggi che intanto vengono azionati. La legge qui non serve la giustizia, ma amministra l'*ingiustizia*. Questo dato apparentemente irrazionale è, invece, caratterizzato da un razionalismo devastante: la legge è *finzione* che si abbatte sull'umanità, per governarla a piacimento. Questa finzione è esercizio che realizza la certezza del potere: il dubbio concerne la celebrazione equa del giudizio e la sua verità, non già l'esercizio reale della violenza della legge. Le improbabilità non riguardano le demolizioni apportate e governate dalla legge, ma la circostanza che si sia chiamati in giudizio, processati e condannati nel rispetto dei canoni e dei crismi di legalità e legittimità, pure predicati in astratto. Legge, giudizio, processo e condanna si fanno qui materia aleatoria, quanto più stringono nella loro presa coloro su cui allungano i loro tentacoli. Il surreale e l'onirico, allora, costituiscono la faccia nascosta, ma spietata della legge che mostra tutta la sua spaventosa forza, proprio attraverso la sua terribile cifra allucinatoria. Diversamente da quanto immaginato da Schoeps, il fantastico e l'onirico kafkiani tolgono alla legge la protezione della segretezza e, nel contempo, chiamano in questione i suoi *arcana imperii*<sup>192</sup>. Ci viene mostrato come prescrizioni e norme imperative sono traslitterate in scritture cifrate e segrete che impiantano e regolano il processo, palesandosi in forma onirica e allucinata proprio nel punto di maggiore prossimità del loro impatto. Se ciò corrisponde al vero, allora, la quarta dimensione kafkiana converge non verso il punto puro dell'*irrazionalità lontana*, ma verso quello della *razionalità pura* che ci è più *prossima* e che, per occultarsi e meglio colpire, si presenta sotto le mentite spoglie del fantastico e dell'irrazionale. La quarta dimensione, come nel racconto prima citato<sup>193</sup>, è qui il viaggio che continuamente ricomincia e che ci porta verso il punto più vicino e così via all'infinito, in una combinazione indisciungibile di realismo e trascendenza che trasforma l'allucinazione in realtà e la realtà in allucinazione. Ed è proprio l'allucinazione che ricombina continuamente realtà e irrealtà in un assemblaggio dentro cui il volto del potere non è individuabile, nel mentre stesso le sue macchine da guerra eseguono indisturbate il loro compito. Tutto questo è, sì, difficile da comprendere; ma è quello che continuamente avviene sotto i nostri occhi. La prossimità e la lontananza si trafiggono e qui è proprio il *pathos* della "battaglia" che può assicurarci la navigazione nella distanza, rendendo possibile la scoperta della vita e risolvendoci dall'abisso entro cui proprio il calcolo e la potenza della razionalità pura ci avevano sospinto. Se ci attestiamo ad un punto particolarmente significativo del racconto *Descrizione di una battaglia*, potremmo azzardarci a trasformare miracolosamente i sismografi di Kafka in un faro colossale puntato dal cielo sulla terra: così, di questa coglieremo dall'alto il ramificarsi tortuoso delle ingiustizie, degli inganni e delle sofferenze<sup>194</sup>. Per poter procedere in tale direzione, dobbiamo far ritorno all'inizio della seconda parte del racconto, dove il protagonista, abbandonando al suo destino l'occasionale conoscente malamente caduto, prosegue la sua escursione, ingegnandosi ad immaginare e creare strumenti portentosi che potevano meglio corrispondere ai suoi bisogni fantastici. Quello su cui intendiamo ora puntare la nostra attenzione è il seguente prodigio:

Un po' lontano di fronte alla mia strada, probabilmente separato anche da un fiume, feci sorgere un monte alto e massiccio la cui vetta tronca, coperta di cespugli, toccava

---

<sup>192</sup> Riflettendo intorno a queste dimensioni kafkiane, G. Agamben osserva che la legge si manifesta qui in forma *pura* e che "si afferma con più forza proprio nel punto in cui non prescrive nulla, cioè come bando" (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 57).

<sup>193</sup> Si rimanda alla nota n. 187.

<sup>194</sup> Proprio qui, con tutta probabilità, si può stabilire una relazione di contiguità ed interazione tra i sismografi di Kafka e quelli di un geniale scrittore di "fantascienza" come J. Ballard, su cui si veda lo stimolante U. Fadini, *Cartografie antropologiche: sui "profughi del tempo"*, "Etica & Politica/Ethics & Politics", n. 1, 2012.

il cielo<sup>195</sup>.

Immaginiamo di collocare il nostro faro gigantesco proprio sull'alto di questo monte che ha toccato il cielo: avremmo immediatamente sotto gli occhi il rovescio complementare del sottosuolo della disperazione kafkiana. A questa intersezione, il sottosuolo e la superficie della disperazione non possono fare a meno di toccarsi e penetrarsi reciprocamente all'infinito. Allora, quella cantata da Kafka non è tanto l'angoscia del singolo, quanto la disperazione della condizione umana di fronte alla legge e al potere, in un tempo catturato e interamente avvolto dalla menzogna e dalla crudeltà, velate da ipocrisie e convenzioni debordanti. E il nostro tempo, a confronto di quello di Kafka, è ben più terrificante: basta dare un pur fuggevole sguardo allo "stato del mondo", governato da *razionalità algoritmiche* pure e da spietati e insaziabili interessi geopolitici, per rendersene conto all'istante. In Kafka, non è l'angoscia del singolo che versa le sue lacrime amare; ma è il genere umano ad essere precipitato in una condizione disperata, avviata verso un punto di non-ritorno; e il nostro tempo è assai vicino a questo punto di non-ritorno. Da questa verità egli non intende assolutamente arretrare: la sua rinuncia al vivere e il suo dimorare nella letteratura hanno questa verità come loro contrappeso. Quanto questo contrappeso sia effettivamente risolutivo è difficile a dirsi. Certo è, però, che il contrappeso della letteratura consente a Kafka di tenere l'umanità e se stesso vigili, per smascherare il potere, nelle sue forme istituzionali e impersonali, reali e trascendenti, formali e informali.

Ci troviamo, in condizioni mutate, nella stessa posizione del contadino davanti al guardiano della porta della legge. Il contadino chiede, ma la legge non risponde: più non risponde e più lo ha in pugno. La legge che non risponde è quella che ha già sovraordinato il suo regime: più essa non risponde, più il contadino è obbligato a *non fare* quello che ritiene giusto fare e a *fare* quello che non ritiene giusto fare. Attraverso questo meccanismo comunicativo distorsivo, ma di una efficacia esemplare, si scontrano due ordini di verità: l'uno regolato dal silenzio e l'altro dalla parola. Il silenzio della legge avrà ragione della parola del contadino, sino a che la parola chiederà udienza al silenzio che non contempla risposte: cioè, sino a quando il contadino continuerà a ritenere che la legge dovrebbe essere accessibile a tutti, *chiedendone* di varcare la soglia, anziché *varcandola*, senza chiedere<sup>196</sup>. La reiterazione della richiesta di entrare nella legge, passando dalla sua porta, allontana nel tempo l'azione di attraversarla: la vanifica. Non è la risposta della legge che fonda quell'azione che ne può valicare la soglia: il silenzio della legge è qui la *parola dell'azione contraria* che, con l'interdizione all'accesso, stabilisce il suo *regime veritativo*. Per contro, la *parola* del contadino è qui il *silenzio dell'azione* che rinuncia al suo *regime di verità*. La legge non esige nulla dal contadino, perché gli *impone* tutto, senza aver bisogno di comunicarglielo nei dettagli. Il silenzio della legge è un'azione estrema; l'implorazione del contadino è silenzio coatto. Ed è, così, che il contadino è non solo vilipeso, ma anche beffato e se ne avvede quando non può più porvi rimedio:

«Che cosa vuoi sapere ancora?» chiede il guardiano, «sei insaziabile». L'uomo risponde: «Tutti tendono verso la legge, come mai tutti questi anni nessun altro ha chiesto di entrare?». Il guardiano si rende conto che l'uomo è giunto alla fine e per farsi intendere ancora da quelle orecchie che stanno per diventare insensibili, grida: «Nessun altro poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo»<sup>197</sup>.

Alla fine, viene data esecuzione alla condanna che punisce l'impotenza di posizione del contadino, attraverso la sua nientificazione. E all'annullamento di se stesso ha attivamente collaborato il contadino, senza esserne consapevole nemmeno pallidamente. La legge atomizza le

<sup>195</sup> F. Kafka, *Descrizione di una battaglia*, cit., p. 41.

<sup>196</sup> Ecco l'inizio del racconto *Davanti alla legge*: "Davanti alla legge c'è un guardiano. Davanti a lui viene un uomo di campagna e chiede di entrare nella legge. Ma il guardiano gli dice che ora non gli può concedere di entrare. L'uomo riflette e chiede se almeno potrà entrare più tardi. «Può darsi» risponde il guardiano, «ma per ora no». ... L'uomo di campagna non si aspettava tali difficoltà; la legge, pensa dovrebbe pur essere accessibile a tutti e sempre, ma a guardare bene il guardiano avvolto nel cappotto di pelliccia, il lungo naso a punta, la lunga barba tartara, nera e rada, decide di attendere piuttosto finché non abbia ottenuto il permesso di entrare. Il guardiano gli dà uno sgabello e lo fa sedere di fianco alla porta. Là rimane seduto per giorni e anni" (*op. cit.*, p. 224).

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 225.

sfere dell'azione e della battaglia, diluendo e massificando la soggettività e, poi, rendendola inerme innanzi al suo giudizio. Il soggetto-massa è qui più solitario del più indifeso individuo, cosicché tutti come massa e ognuno come individuo mancano di attraversare gli ingressi a cui hanno diritto di accedere. La legge e la menzogna dell'ingiustizia trionfano; la giustizia e la verità sono sempre più in affanno. La porta della legge sta lì ingannevolmente aperta, proprio per non essere mai varcata: vige, anzi, l'ingiunzione del guardiano di non poterla attraversare. È così che nessuno passa attraverso la legge, mentre la legge passa attraverso tutti, *trapassandoli* in tutti i sensi e i modi. Sta qui il significato più profondo della legge e della sua vigenza. I meccanismi e le selezioni delle inclusioni e delle esclusioni politico-giuridiche sono abbandonati: la legge li consegna al passato di garanzie che procede senz'altro a maciullare praticamente e desertificare concettualmente. Kafka non solo ci dice qualcosa che solo parzialmente ci dirà molti decenni dopo George Orwell<sup>198</sup>, ma ci anticipa anche la dirompenza del controllo del pensiero e delle emozioni esercitato sfrenatamente dal potere e dalla legge nell'epoca bio-digitale. La legge e il potere non si fanno vita; succhiano la vita: cioè, la demoliscono e, mentre la divorano, le fanno indossare gli abiti sgargianti della *non-vita*. Legge e potere instaurano ora una relazione dissociativa rispetto alla vita: devono nutrirsi, per sopravvivere. La legge e il potere non possono farsi vita, delle cui forme e impulsi hanno perso definitivamente lo slancio e il respiro: possono solo catturarla e succhiarne il sangue. Non v'è coincidenza tra la legge e il potere, da un lato, e le loro vittime predestinate, dall'altro. Le vittime della legge non sono la fotocopia vivente e sbiadita del processo, del tribunale o del castello. Nessuna consonanza identificativa può unire la legge e il potere alle loro vittime: restano sempre distanze incolmabili e irrinunciabili tra di loro. Come Kafka non è il *Processo* o il *Castello*, così K. e l'uomo di campagna non sono l'estroflessione passiva della legge; anzi, ne costituiscono sempre la muta e irremissibile condanna, già col loro semplice soccombere. Ancora di più: il K. de *Il castello*, rifacendosi ad una densa e acuta osservazione di Franco Rella, è *l'uomo della ricerca e della lotta*<sup>199</sup>. E la soccombenza/lotta nasce qui dall'evidenza che le porte della legge si possono attraversare, non a patto di *conoscerle* in anticipo; ma si possono conoscere, a patto di *attraversarle*, con tutto il carico della propria e altrui esistenza. Per non soccombere, ci dice Kafka, occorre spendersi e lottare per la verità e la giustizia, contro l'ipocrisia, le convenzioni, la menzogna e l'ignoranza. E, per farlo, egli ci invita a non separare i regimi di verità della conoscenza e della narrazione dai regimi di verità della vita in cui siamo gettati, assieme a chi ci è prossimo e distante. Se ci collochiamo in questo interstizio e da esso riprendiamo il cammino, comprendiamo agevolmente che l'apparente *inspiegabilità* dell'opera di Kafka è la *spiegazione* in dettaglio del mondo, così come esso è; e come mai, prima di lui, avevamo avuto il coraggio di vederlo<sup>200</sup>. L'essere proprio del mondo e dell'umanità è ora *l'assurdo* che obbedisce a logiche e

<sup>198</sup> Il riferimento è al celebre G. Orwell, *1984*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>199</sup> F. Rella, *Scritture estreme*, cit., p. 102.

<sup>200</sup> Sull'inspiegabilità di Kafka ha insistito G. Anders, *Kafka. Pro e contro. I documenti del processo*, Ferrara, Gabriele Corbo, 1989, p. 63; dal "registro interpretativo" di Anders, come sarà più chiaro nei paragrafi successivi, ci discostiamo, pur riconoscendone l'originalità. Tra i principali motivi, secondo Anders, dell'inspiegabilità di Kafka vi sarebbero la *furia interpretativa* e lo *stigma dell'esautorato* che plasmano i suoi personaggi, a cui egli aggiunge l'*agnosticismo* di personaggi e autore. L'agnosticismo di Kafka e dei suoi personaggi viene da Anders ricondotto alla *mancaza di diritti* che, così, categorizza: «Il "non si può sapere" ha il proprio fondamento in "non si ha diritto di sapere". *L'agnosticismo di Kafka è un fenomeno politico*» (*ibidem*). Ne discende, coerentemente, che l'*infamia* degli universi kafkiani sarebbe niente altro che la prova che «nessuno gode del diritto di capire il ruolo che egli rappresenta nella totalità ufficiale. Perfino chi viene "percepito" solo come possibilità o mezzo non ha accesso alla verità, dunque vive agnosticamente. *Illibertà e agnosticismo sono soltanto nomi di un unico fenomeno*. Ma se nessuno sa che assetto hanno le cose intorno a lui, che cosa deve aspettarsi, a chi deve qualcosa, di che cosa potrebbe essere sospettato, perché è accusato, se è tollerato, e se sì, per quanto tempo, e se no, da quale ufficio competente, allora ogni energia ancora così viva si trasforma in una furia interpretativa smisurata e senza requie. Allora non esiste nessun fenomeno che sia troppo insignificante, nessun gesto che sia troppo fugace da non suscitare la domanda: che cosa significa io? Il furore interpretativo che essa suscita è dunque lo stigma dell'esautorato, di colui che (per variare un'espressione classica) *deve interpretare il mondo perché sono altri ad amministrarli e a modificarlo*» (*ibidem*). Ha riportato, con acume, l'attenzione su questo passaggio andersiano I. Belloni, *Il fattore K. Legge, vita, corpo nell'opera di Franz Kafka*, "ISLL Papers", Vol. 2, 2009, pp. 56-57; il paper nasce all'interno della comunità scientifica Italian Society for Law and Literature, coordinata dal 2008

razionalità di straniamento assoluto, diventate agenti inquinanti e contaminanti che, pur di conservare la loro presunta purezza cristallina, trasformano la vita in un inferno. Non è stato Kafka ad inventare questo assurdo diventato mondo e nemmeno se ne compiace: egli ce lo descrive, scagliandosi contro la battaglia che popola tutte le sue opere. Se nella vita personale egli arretra da questa battaglia, nelle sue opere la vive intensamente. V'è qui una cesura tanto nella sua vita quanto nelle sue opere; ma questo è Kafka e questo ne fa la grandezza, contro e oltre se stesso.

Il significato della legge è quello di *non fare entrare*, proprio lasciando illusoriamente aperte le sue porte: in questo significato sta la sua effettualità destabilizzante dei mondi vitali e stabilizzante del suo regime veritativo. Siamo, dunque, di fronte ad una dimensione fraudolenta dell'*aperto*: uno spettro confezionato volutamente, per alimentare e turbare i sogni che narrano il carattere di universalità dell'accesso alla legge. Davanti alle porte della legge, nella realtà, parla l'universalità dell'ingiustizia: vale a dire, l'impossibilità che sia fatta la legge per tutti. Solo in questo senso corrisponde al vero quel postulato che recita: la "legge è eguale per tutti". Ancora più vero è che la legge è veramente *eguale* solo per chi la *detiene* e nemmeno per coloro che la promulgano e amministrano. I legislatori e i giudici sono l'ombra pallida del sovrano, di cui devono sempre temere le rappresaglie e i declassamenti; e, inoltre, sono obbligati a sottostare sempre a norme derogatorie e abrogative. La legge è un corpo senz'anima: il corpo del sovrano che strappa l'anima alla *libera multitudo*, per usare un lessico spinoziano. Quella della legge è la soglia che fa addentrare in immense distese di nebbia e di sofferenza, dentro cui è a suo agio solo l'occhio che quelle nebbie ha voluto, scritto e disegnato. Il faro di Kafka spazza via proprio queste nebbie, illuminandole ed esplorandole palmo a palmo. Kafka impara a conoscere la nebbia della legge, fronteggiandola e sfidandola nel tumulto delle sue roccaforti: ai confini del cielo e nei più profondi recessi dell'anima. Per quale motivo, nelle opere di Kafka, questo miracolo riesce ad avvenire? La risposta è semplice: perché non sono il processo e la legge a denudare K. o l'uomo di campagna o tutte le innumerevoli vittime che finiscono nelle loro grinfie; al contrario, è Kafka a denudare processo e legge. I sismografi e il faro di Kafka mostrano l'essenza procedurale e burocratica della legge e del processo, svelandone il volto vero e il funzionamento spietato, al di là e/o ben dentro le maschere indossate, a seconda delle

---

da M. Paola Mittica, presso l'Università di Bologna. Dalla ricostruzione degli universi kafkiani approcciata da Belloni la nostra analisi si discosta sensibilmente, pur apprezzandone lo spessore. Un'analisi critica assai interessante del rapporto tra Anders e Kafka - non centrata sulle categorie della "vita" e della "legge", ma su quella della *incompletezza della realtà umana* e della concatenata *finitezza della libertà* - si trova in U. Fadini, *L'incompleto: Anders, in Divenire corpo*, cit., Parte terza, pp. 111-126. La domanda centrale da cui muove Fadini riveste una particolare pregnanza e consistenza, già sul piano epistemologico e gnoseologico: «Ma in cosa consiste la "artificialità" dell'essere umano? ... l'uomo si caratterizza per il suo "non essere" pienamente "di questo mondo"» (*op. cit.*, p. 118). In particolare, a Fadini preme far gravitare la domanda dentro l'immaterialità degli universi contemporanei del biocapitalismo, così sfuggendo meglio sia alle tenaglie delle letture umanistiche e post-umanistiche, sia all'ontologica purezza della vita ridotta ad ente e/o a macchina. Da qui egli ritorna al *falso mondo esistente* e riesamina il rapporto tra Anders e Kafka. Essenziali sono le seguenti considerazioni andersiane riportate da Fadini: «Il volto del mondo kafkiano sembra s-postato. Ma Kafka "sposta" l'aspetto apparentemente normale del nostro mondo spostato per renderne visibile la follia. Ma al tempo stesso tratta questo aspetto spostato come qualcosa di completamente normale; e in tal modo descrive addirittura proprio il fatto folle che il mondo folle passi per normale» (*ibidem*, p. 125; nel libro di Anders, *Kafka. Pro e contro*, cit. il testo citato si trova a p. 22). Il commento di Fadini è calzante e apre ad una reinterpretazione di Kafka non ingessata negli stilemi ricorrenti, anche grazie ad Anders: «L'idea che Kafka, attraverso il metodo della deformazione, sia "uno scrittore di favole realista" è indubbiamente piegata in una direzione che porta lo stesso Anders ad evidenziare i limiti, anche di proiezione storico-culturale, della descrizione/figurazione di una "punizione" senza "colpa" .... quello che mi interessa è che ... [Anders] trovi in Kafka la "rappresentazione", per non dire: la "glorificazione", di un 'esistenza incompleta, di un uomo "programmaticamente non compiuto". ... L'incontro con Kafka ha dunque per Anders il significato di un chiarimento rispetto alla necessità di non consegnare l'incompletezza umana, rilevata antropologicamente (in senso filosofico), ad un orizzonte di "piena peccaminosità", la cui presunta "giustizia" va investita criticamente in una prospettiva anche di filosofia sociale *radicale*, di individuazione delle opportune mediazioni che possano assicurare l'ottenimento di spazi di soddisfazione ai bisogni storicamente determinati di esseri umani non inclini alla "sottomissione e all'assimilazione"» (pp. 125-126). Come si vedrà più avanti, anche Hannah Arendt centra la sua attenzione sull'inversione normalità/follia tratteggiata da Kafka.

circostanze. La legge e il processo costituiscono l'architrave su cui è impiantata la cattura del reo nelle maglie dell'organizzazione della condanna, eseguita senza alcun pronunciamento, in quanto presupposta ontologicamente. Il regime di verità della legge e del processo non è affatto interessato all'accertamento dell'innocenza o della colpa dei sottoposti a giudizio: la verità postulata a priori è la quintessenza del giudizio e la colpa ne è il presupposto ontologico che non abbisogna di alcuna dimostrazione. Diversamente dall'Inquisizione, non v'è alcun bisogno di estorcere menzognere confessioni di colpevolezza attraverso la tortura: la verità non ha qui motivo di ricorrere ad un surplus di violenza fisica, perché è certificata dalla cattura, dalla presenza del reo e dalla vita degli *incolpevoli* che si sentono e percepiscono *colpevoli*, senza (*ancora* o *mai*) esserlo. Non è necessaria la condanna a morte come sanzione finale della vigenza terribile del potere della legge e del processo. Si è sempre esposti alla cattura della legge e si è nelle sue mani anche quando si ritiene di esserne lontani o, addirittura, in salvo.

Di fronte alla legge, si perde sempre la propria vita, anche quando essa non ci ha ancora catturato fisicamente. Se non si trova in sé la forza di contrastare la cattura — sia fisica che simbolica — la legge è morte e il processo, anche senza condanna, è la sanzione finale formale di questa morte. La minaccia della cattura pende sulla testa di tutti, come e più di una spada di Damocle. Cosicché, tutti sono sempre processati e condannati, senza essere nemmeno mai passati per le porte della legge. Non è solo K. ad essere esposto alle torture del processo: tutti sono minacciati da questa tortura che li invita alla resa, ancora prima che la legge si sia messa sulle loro tracce. La legge, con la cattura e la condanna del reo, intende organizzare soprattutto l'interiorizzazione della *colpa incolpevole*, facendo sì che tutti si sentano invariabilmente e metafisicamente colpevoli, fino ad imprigionarsi con le loro mani. Ed è qui che depositano la loro anima, la loro intelligenza e la loro vita ai piedi del potere, non varcando mai le porte della legge. La fedeltà e la paura sono le lame incrociate che qui abbattono le teste, in una catena seriale che va più in là della forza, della ghigliottina e della guerra. La cosa più spietata non è la condanna di K. e la relativa esecuzione. Ancora più terribile è che l'esecuzione della condanna, fuori dalle tavole e dalle porte della legge, sia diluita e massificata contro persone che hanno finito con l'interiorizzare nella loro coscienza nevrotizzata il convincimento di essere *colpevoli non puniti* e, perciò, meritevoli di un castigo esemplare. L'interiorizzazione, oltre che come risarcimento e ringraziamento per la mancata esecuzione della condanna, è dai diretti interessati vissuta anche come una forma di scaltrezza — a dire il vero, tremendamente illusoria — che li metterebbe preventivamente in salvo dagli inesorabili ingranaggi della legge e del processo. In realtà, di quegli ingranaggi famelici sono già una ghiotta preda: pur essendo ancora vivi, sono già morti ed è la legge che li ha uccisi, attraverso l'interiorizzazione della colpa. K. è lasciato vivere, fino a che il processo sancisce che tra la sua vita e la sua morte v'è un comune punto di irrevocabile dissoluzione: la condanna a morte, a questo punto, può essere eseguita<sup>201</sup>. Kafka smaschera il potere della legge, dichiarando l'atrocità e la raffinatezza estreme del suo stile e del suo canone. Vittima dei suoi ingranaggi, K. non può mai avere la stessa faccia della legge. La debolezza di K. è riverberata proprio dall'atrocità della legge. Più che della morte, il potere della legge si nutre della vita: dove la vita perde le sue fonti energetiche, là non ha più alcun valore per la legge. Là la vita, per quanto sedotta dal potere della legge, non è più seducente ai suoi occhi. Ma, prima ancora di essersi prosciugata, la vita è stata assassinata dagli inganni propagati dalla legge e dal potere. La legge e il potere tengono in vita, per fare morire; fanno morire, per assicurarsi la sopravvivenza. Qui si vive e si muore, secondo i calcoli di convenienza della legge e del potere, per i quali vita e morte camminano sempre a braccetto. Di questo cammino Kafka ci offre le istantanee e il movimento, facendo scorrere e spaziare il suo sguardo dal sottosuolo fino alla superficie e dalla superficie fino ai firmamenti più profondi ed elevati della vita umana. Fluttuando in queste dimensioni, il potere può trovare un contrappeso solo nell'impensato e nell'inspiegato, verso il cui orlo Kafka ci spinge. Non possiamo, perciò, dire che il processo di K. finisca con K. e K. finisca col processo: prima, dopo e sempre, K. e il processo riguardano tutti. Sono compagni che portiamo con noi; ma per aprire rotte completamente diverse e attraversandole con *pathos*.

---

<sup>201</sup> Nel prossimo paragrafo, ritorneremo su questo punto, completando l'analisi.

## 5. La scacchiera della legge e il cerchio che non si chiude: Kafka e noi

Se Kafka e il processo ci riguardano sempre, dobbiamo prestare una particolare attenzione al nesso effettivo tra colpa, legge e processo, per “inquadrare” meglio la *nostra* posizione davanti alla legge, così come magistralmente delineata proprio da Kafka. C'è un passaggio assai interessante di un bel libro di R. Esposito, da cui partiamo, per subito deviare da esso:

Come prevedere un crimine che non è stato ancora commesso? L'unico modo di farlo è quello di anticipare il verdetto di colpevolezza a prescindere dalla colpa effettiva. Di considerare la vita sempre colpevole — prima ancora, e al di là del fatto, che la colpa sia stata o meno commessa. Di assegnare la pena (*Strafe*) — o ancora meglio il castigo — indipendentemente dalla circostanza che sia meritata. Quello che in questo modo si determina non è solo l'anticipazione, ma il rovesciamento logico, tra colpa e condanna: la colpa non è il *motivo*, ma l'*esito*, della condanna<sup>202</sup>.

L'approssimazione ai regimi veritativi della legge, verso cui stiamo muovendo, tende a delinearne primi rudimenti per una base argomentativa critica, attraverso una serie di mosse mutate proprio dalla scacchiera kafkiana<sup>203</sup>. Ora, nella scacchiera kafkiana non v'è alcuna previsione di crimini non commessi: essa contempla, infatti, sia l'universalità dei crimini commessi, sia la pluriversità dei crimini che l'infinità dello spazio/tempo ha in incubazione, secondo processi di autoformazione e autoaggiornamento di impressionante rapidità e cogenza. Lo scibile della scacchiera della legge è in continua metamorfosi e continuamente perfeziona e innova le sue conoscenze, i suoi saperi, i suoi linguaggi, i suoi simboli e le sue strategie di cattura e neutralizzazione. Il verdetto, pertanto, non è mai anticipato; al contrario, è sempre operativo nella

---

<sup>202</sup> R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002, p. 38; gli ultimi due corsivi sono nostri.

<sup>203</sup> Nella nostra esposizione, deviamo dalle linee argomentative tracciate da Esposito e Agamben, pur riconoscendo la loro grande rilevanza. Nello specifico, si rinvia alle opere di G. Agamben e di Esposito, citate rispettivamente alla nota n. 192 e alla nota precedente. Inoltre, di Esposito rileva ancora *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004. Come è noto, particolarmente Agamben, nella sua formulazione si rifà al concetto di “nuda vita” di W. Benjamin, così come abbozzato in *Per la critica della violenza*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1981, p. 26. Ancora Agamben (*Stato di eccezione. Homo sacer*, vol. II.1, Torino, Boringhieri, 2003) coniuga il paradigma della “nuda vita” con quello schmittiano di “stato di eccezione”, in una prospettiva critica rispetto ai suoi contenuti. Benjamin, per parte sua, nelle *Tesi di filosofia della storia* (in *Angelus novus*, cit., VIII Tesi, p. 79), propone la locuzione “stato di emergenza”: sulla differenza cruciale tra “stato di eccezione” e “stato di emergenza” si è, da ultimo, intrattenuto con acume F. Scalzo, *Di un possibile uso comune del diritto. Una lettura di Per la critica della violenza di Walter Benjamin*, in “ISLL Papers”, Vol. 8, 2015, pp. 144-146. Per esaurire questa concatenazione di riferimenti, osserviamo che Benjamin pone in stretta connessione “stato di eccezione” e “sovranità” ne *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980; in part., pp. 44-47 e 48 ss. Nell'opera, Benjamin si rifà esplicitamente a C. Schmitt, *Teologia: quattro capitoli sulla teoria della sovranità*, in *Categorie del 'politico'. Saggi di teoria politica*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 27-86. Per una riflessione che incrocia questi passaggi benjaminiani - sospesi tra arte, filosofia, forme simboliche e politica - sia concesso rinviare ad A. Chiochi, *Simbolica e globalizzazione. Stratificazioni concettuali e ossessioni dello spazio globale*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2005; in part., pp. 12-14. Precisiamo che de *Il dramma barocco tedesco* ha qui per noi particolare rilevanza l'ultima parte (“Allegoria e dramma barocco”, pp. 162-253), in ragione delle profonde analisi de-costruttive e ri-costruttive con cui Benjamin esamina l'allegoria e il simbolo. La manovra benjaminiana appena richiamata riveste un decisivo valore: tende a ricavare una *teoria della conoscenza aconcettuale*, incardinandola sulla *conoscenza per visioni*, grazie all'impiego creativo dell'*allegoria*. Il “carattere profetico” — che, sovente, è stato ed è ancora rimproverato alla filosofia di Benjamin — va puntualmente collegato al suo rigoroso tentativo di fondazione di una metacritica gnoseologica aconcettuale che può considerarsi un de-situazionamento anticipato nei confronti degli orizzonti fissati da Adorno, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Milano, Mimesis, 2004 (ma 1956). Per Benjamin, non si tratta di posizionarsi semplicemente al di là della critica, svelando meramente i processi a cui essa ricorre, per incardinare la conoscenza sulla *critica della critica*. Per lui, non è solo il carattere manipolativo (politico, culturale e scientifico) annidato nella critica (della critica) che va smascherato e smontato. È necessario fare di più: scendere in profondità, fino a penetrare gli strati semiotici, semantici, simbolici e allegorici occulti, a cui la medesima metacritica concettuale fa ricorso, con lo scopo inconfessato di proteggere se stessa e mimetizzare i suoi regimi di veritativi.

attualità, al punto da non aver bisogno di avere formulazioni e dichiarazioni formalizzate e articolate<sup>204</sup>. La scacchiera della legge qui non prescinde dalla colpa effettiva, ma fa convergere la trama articolata di colpa, colpevolezza e sentenza in una dimensione temporale, spaziale ed emotiva che precede il processo, di cui tenta di fare volentieri a meno. È per evitare, nel maggior numero di casi possibile, di arrivare allo stadio terminale della pubblicità e pubblicazione della colpa, della colpevolezza e della sentenza che qui la legge sradica le articolazioni formali su cui si impianta la giurisprudenza. Una vita colpevole, infatti, è espressione sempre di un conflitto e di una devianza; meglio, allora, governare conflitto e devianza, neutralizzando in anticipo la loro disseminazione, diffondendo la *colpevolezza incolpevole*. Ed è proprio la nuda vita il luogo principe in cui il conflitto e la devianza trovano particolare recezione: è essa che mette a nudo il potere e la legge; non il contrario. Una vita indifesa fino all'estremo limite dell'impotenza è quella vita che si ribella alla soccombenza di fronte allo stato brado dei sentimenti, a cui ha provveduto a togliere la maschera, anche se non osa ancora rivoltarsi contro il potere e la legge che lo gestiscono e amministrano. Stato brado dei sentimenti e scacchiera della legge si incrociano e interpenetrano: su questa scacchiera, la nuda vita non è mai pura corporeità e sangue, ma sempre rete di relazioni storico-sociali ed emotive di natura associativa e disgiuntiva. Proprio perché è sempre *questo*, sempre il potere tende a ridurla allo stato brado dei sentimenti. E proprio perché sempre i sentimenti la attraversano, per quanto ridotti allo stato brado, sempre essa non è scarnificabile nemmeno nell'ossario che il potere assoluto ha creato con i campi di sterminio. Nemmeno la nuda vita del lager è pura e brutta entità biologica. Anzi, la nuda vita di Auschwitz si è rovesciata contro la mostruosità assoluta del potere: al contrario di Adorno, Celan ha parlato dell'abominio del lager, mostrando e dimostrando come la nuda vita avesse ancora voce e lingua e come da essa si dovesse ripartire<sup>205</sup>. Ma anche se fosse riducibile a pura determinazione biologico-concettuale, proprio allora essa eleverebbe il più fragoroso canto di rivolta e il più disperante e accorato appello alla speranza<sup>206</sup>. La nuda

---

<sup>204</sup> Ai giorni nostri, il fenomeno è alla base della sovralimentazione della sciattezza delle pronunce giurisprudenziali (soprattutto negli ordini inferiori del giudizio) che sempre più depriva di valore la cognitività e formalità della giurisdizione; circostanza nota al punto da non richiedere alcuna discussione.

<sup>205</sup> Il tema è stato più diffusamente indagato nel primo capitolo, pp. 13-19.

<sup>206</sup> Come si sarà certamente colto, le linee critiche qui espresse retrocedono ad alcune reinterpretazioni italiane della filosofia greca (risalenti alla fine degli anni Novanta e al primo decennio del secolo in corso) che le attribuiscono l'istituzione di uno scarto concettuale e materiale incolmabile tra *bios* (i modi e le forme della vita singolare e plurale) e *zoe* (vita meramente biologico-naturale) che appare impensabile - non soltanto dal nostro punto di vista -, se non come astrazione pura. Avendo frazionato le forme della vita in spazi/tempi non comunicanti, la *differenza* greca *bios/zoe* viene ora riconcettualizzata come *antagonismo* assoluto. A questo punto, l'antagonismo prevede un'unica ipotesi teorica di ricomposizione: lo scioglimento/annientamento di una delle due forme nell'altra. Come è, poi, puntualmente avvenuto, facendo trascorrere la teoria da un codice binario ad una datità ontologica nientificante. Essendo *bios* qualificato come attributo specificamente ed esclusivamente umano, la forma mortifera della sovranità occidentale che domina il nostro presente sarebbe ora quella della riduzione di *bios* a *zoe*, in un processo che funge come motore generativo di un assoggettamento perpetuo azzerante. Di sfuggita, osserviamo che qui i *regimi veritativi* diventano *archivi ingiuntivi*, trasformando la filologia e l'ermeneutica in catene prescrittive di sapore ontologico, non soggette e non assoggettabili alla critica e tantomeno al contraddittorio dialogico della discussione pubblica; anche qui, si afferma l'imperativo benjaminiano dell'elaborazione di una metacritica *aconcettuale*. L'ermeneutica ontologica raggiunge lo scopo - non importa quanto volontario e quanto inconsapevole - di scalzare gli universi e le pratiche di verità che hanno per loro base portante gli statuti della libertà. Da questo punto di vista, le procedure filologico-ermeneutiche di Agamben appaiono più destrutturanti delle strategie ermeneutico-veritative di Foucault; entrambe, tuttavia, si reggono su un *piano di autoriflessione* che complica oltremodo la ricerca della libertà e inibisce le pratiche di verità, se le si intende come complessità non meramente corporeo-sociale [In una direzione solo parzialmente convergente, già L. Debreuil, *Abbandonare la politica. Bios, zoe, vita*, in R. Esposito, *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito* (a cura di Laura Bazzicalupo), Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 125-131]. Cercando di essere più precisi, seppure in maniera assai stringata, va detto che Foucault - diversamente da Agamben - non privilegia l'opposizione tra *bios* e *zoe*; bensì quella tra: (a) *sé veritativo* come soggettivazione del *bios* nella cura di sé e degli altri e (b) *anima veritativa* internalizzata come *psyché* (cfr., in particolare, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978; *Il soggetto e il potere*, in H.L. Dreyfus e P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989; *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France 1984*, Milano, Feltrinelli, 2011).

vita non è la condanna assegnata dal destino alla colpa, come prova autorevole della potenza della legge che ambisce a farsi indefettibilità immortale. La legge tenta qui di appropriarsi della potenza divina e incorporarla nella sua scacchiera, per figurare come onnipotenza incarnata. Il sovrano non estende più, come nell'epoca barocca, il suo dominio sulla/nella storia, allorché si illudeva di stringere saldamente il mondo, impugnandone lo scettro. Deve ora ri-posizionarsi come regista occulto delle mosse che avvengono sulla scacchiera della legge, non senza che questa sia stata prima completamente disincarnata: le pedine sono caricature degli attori e le mosse, nel loro insieme, costruiscono parodie prive di sarcasmo e ironia. Gli attori recitano instancabilmente copioni in continua sovrascrittura; il movimento delle pedine è azionato da mosse che riassettano a getto continuo la scena già predisposta sulla scacchiera. Nella nuda verità delle cose — che è sempre accuratamente velata — chi è *soggetto* alla legge è, simultaneamente, *oggetto* dei suoi giochi di potere, contrabbandati come giochi di verità. Sulla scacchiera della legge, il potere si mistifica come verità. E chi muove le pedine, in realtà, agisce ed è fatto agire, senza mai essere nel pieno della sua autonomia e libertà: anziché soggettivarsi, viene continuamente desoggettivato e oggettivato, in un movimento circolare unico e soffocante. La scacchiera della legge si istituisce, destituendo le figure reali e le mosse effettive del gioco che, così, diventa un'architettura sempre più complessa di simulazioni e reificazioni, non solo giuridiche. I giocatori sono resi entità astratte e tirati a sorte sulla scena del gioco: *giocati* a piacimento dalla legge, in un teatro entro il cui ambito non sembra accadere mai niente e dove, invece, tutto sempre accade. E accade, non *a rovescio*, ma secondo *copione* e *contro* i giocatori, progressivamente resi inconsapevoli delle loro verità e delle verità dei mondi della vita, quanto più rimarranno in inerte attesa davanti alla porte della legge. Sino ad allora, la scacchiera della legge li renderà *orfani* della verità. Kafka ci pone drammaticamente in faccia a questa orfanità: la sua disperazione è l'allegoria della speranza dell'uscita dall'orfanità. Le allegorie kafkiane più disperate sono quelle che più struggentemente richiamano la speranza, a cui "allegoricamente" chiedono di uscire dall'allegoria. La richiesta disperata alla speranza inoltrata da Kafka è un messaggio recapitato a noi: noi e Kafka sulla scacchiera della legge, dove ci incontriamo e dove dobbiamo separarci, proprio per dare una vita reale allo sperare.

E, allora, come ci dice Kafka, abbiamo il compito di sterilizzare le *logiche* della scacchiera

---

Col che Foucault, nonostante il contributo decisivo apportato alla ricerca e ai saperi critici, finisce col produrre due dannosi effetti controintenzionali: (a) stralciare la presenza della *psiché/anima* dalle battaglie campali condotte per la verità e la libertà, visto che la si presuppone come un'invariante senza immanenza; (b) concepire le pratiche di verità eminentemente come condotte di soggettivazione, con lo smarrimento dello statuto di lotta e mobilitazione delle libertà personali e plurali. Detto ancora più crudamente, i *giochi di verità* di Foucault stentano a farsi *pratiche di verità*, per il fatto che viene sospesa l'esperienza della rivolta dell'affratellamento *per* la verità *contro* il potere: suo malgrado, qui il soggetto si pensa ancora come *centro di conoscenza* e *sfera di irradiazione* della potenza critico-creativa che in essa è metabolizzata. Se ha ancora un senso fare ricorso a queste categorie, si può dire che il post-strutturalismo di Foucault è, contestualmente, una forma derivata di post-criticismo e post-illuminismo. Stimolanti considerazioni critiche intorno alle argomentazioni foucaultiane aventi per oggetto la tematizzazione del nesso tra soggetto, potere, etica e verità si trovano in Judith Butler, *Critica della violenza etica*, Milano, Feltrinelli, 2006: in part., pp. 34-39; dalle riflessioni della Butler, comunque, su più punti divergiamo, come sarà chiaro nel proseguimento del nostro discorso. Volendo, infine, assettare e tipizzare una dimensione teorica più generale, ma attraversata da controtestualità non ricorsive, potremmo ricondurre l'universo discorsivo foucaultiano e quello agambeniano ad una meta-costellazione sistemica complessa e articolata, definibile in senso lato e largo come *metacritica concettuale*, nella scia di quella inaugurata da Adorno e a cui si è già fatto criticamente cenno (cfr. nota n. 201). I paradigmi della nuda vita, qui criticamente allusi, trovano in Agamben il più convinto e rigoroso assertore; mentre diversa e più problematica è la posizione di R. Esposito che, pure, richiama lo scarto originario *bios/zoe*. Alla discussione degli approcci di Agamben ed Esposito dedica un interessante intervento critico L. Debreuil, *op. cit.*, pp. 123-145. Uno dei punti critici principali emergenti da questi approcci sta nel nodo irrisolto che la sovranità del potere e della legge, proprio quanto più si assolutizza, è sempre e soprattutto dominanza sulla vita biologica e sui modi e le forme del vivere (interiori ed esteriori) che solo arbitrariamente si possono dissociare o ricompattare in un aggregato indistinto. Ciò anche in considerazione di due evidenze: (a) i modi e le forme della vita umana si insediano sul fatto atomico elementare della comunanza biologica; (b) la comunanza biologica (della specie umana) non può che essere associazione antropico-sociale, in combinazione critica con tutte le altre forme del vivente. Debreuil, nell'intervento già richiamato, invita ad una rivisitazione critica della "opposizione immaginaria" tra *bios* e *zoe*, per "ripensare le connessioni" tra vita, *bios*, *zoe* e *politica* (*op. cit.*, p. 131).

della legge, partendo dalla sterilizzazione che di noi essa ha fatto. L'architrave della legge non sta nel nesso *logico* che si istituirebbe tra colpevolezza, colpa, processo e condanna: non è su questo nesso che la legge si regge. E, infatti, la legge è la prima a sovvertirlo e quanto più lo sovverte tanto più rafforza se stessa e la riproduzione scalare della sua vigenza. In realtà, il verdetto (sia di condanna che di assoluzione) non è mai formulato e né anticipato, a prescindere dalla *colpa/colpevolezza*; solo che il loro senso normativo e il loro statuto narrativo sono via via adattati morfogeneticamente alla figura del reo e alle fattispecie del reato, col variare delle contingenze storiche, sociali e politiche. Kafka ci insegna che la tridimensionalità entro cui la legge appare circoscritta: (a) reato, (b) colpa/colpevolezza e (c) sentenza, è una sorta di specchietto per le allodole che nasconde gli effettivi processi di formazione della sentenza e di sedimentazione della pena. La tridimensionalità della scacchiera della legge oscura le premesse e le conseguenze del terribile potere di punire; nello stesso tempo, configura il reato e la pena come un atto di redenzione della società, dei singoli e dello stesso reo. La legge qui cerca di dirci che è al nostro servizio e non di lei dobbiamo aver timore, ma di coloro che essa ci addita come nemici: dentro e fuori il processo. Qui se non c'è un fatto criminoso, non per questo si ritiene che non vi sia reo: qui la colpa prescinde dal reo e dal reato e quanto più non è provata oppure incolpevole, tanto più v'è la necessità di perseguirla. E, siccome, non si potranno mai perseguire tutti i reati e tutti i colpevoli, è necessario far sentire tutti colpevoli: soprattutto gli innocenti. Così, i rei e gli innocenti di ieri, di oggi e di domani sono ghermiti uno alla volta, terrorizzando e inibendo tutti gli altri, prima che sia necessario andare casa per casa a sequestrarli uno per uno. I due processi sono profondamente integrati e intorno ad essi ruota la scacchiera della legge, come una sorta di macchina infernale assetata di colpevoli, senza considerazione alcuna dello stato effettivo della loro colpa/colpevolezza. La legge è, cioè, *assetata di innocenti*. La scacchiera della legge è una macchina seriale che educa all'obbedienza e all'ignoranza. In questo senso, alcun rovesciamento logico-temporale può più istituirsi tra *motivo ed esito* della condanna: nelle costellazioni di senso che abbiamo tentato di approssimare, la *colpa* è sempre l'integrazione dei due elementi, senza che tra essi vi sia più alcun ordine di priorità. Nessuna gerarchia semantica o logica è stata qui scardinata; anzi, tutte le gerarchie sono state perfettamente integrate e ricombinate, secondo la semantica e la logica più proprie alla legge. Dalla morfogenesi di questo processo ricombinatorio nasce e continuamente risorge la violenza giuridica che assicura la riproduzione della sovranità della legge. Ora, un fenomeno di questo genere non è una astrusa invenzione letteraria di Kafka: egli lo denuda e ce ne mostra le orrende tumefazioni. Al confronto della realtà dei nostri tempi, in particolar modo, le narrazioni di Kafka sul potere e sulla legge, con tutta evidenza, sono assai meno inquietanti<sup>207</sup>.

Il regime veritativo della legge mostra, soprattutto con Kafka, tutto il suo lato prescrittivo-costrittivo, con i suoi profili tentacolari, sia nella loro concretezza materiale che nella loro cifra immateriale. In Kafka, tutti gli ordini di verità sono viziati dall'inganno e dalla violenza etica. L'uscita dall'inganno e dalla violenza non sta qui nella fondazione di un regime veritativo *altro*, posto al governo del mondo e della vita. Per Kafka, come già per Spinoza, la verità è inseparabile dalla libertà: egli, non riuscendo a tuffarsi nella lotta per la sua libertà, si lancia nella letteratura, trasformandola nella sua vita. Almeno lì si sente ed è libero. La sua rinuncia alla libertà è la verità che confessa a se stesso: una verità che lo sconfessa come uomo, ma attraverso la quale lancia al mondo un messaggio nella bottiglia. Un messaggio che sulla sua sconfitta di uomo fonda la sconfitta della scacchiera della legge. È come se, con questo messaggio, egli consegnasse a noi la scacchiera *senza* la legge e la legge *senza* la scacchiera. Il gioco delle

---

<sup>207</sup> Per rendersene conto, è qui sufficiente porre mente al numero spropositato di persone oggi rinchiusi in galera nel mondo e, non di rado, condannate a morte; alle persone reclusi da anni senza essere state mai sottoposte ad un processo regolare; alle persone reclusi, ma ancora in attesa di giudizio; alle persone reclusi senza che sia stato mai elevato alcun capo di imputazione; alle persone torturate nelle carceri di tutto il mondo o seviziate e uccise da forze di polizia nel corso di normali operazioni di controllo; alle persone condannate ingiustamente e solo dopo anni riconosciute innocenti; ai migranti imprigionati in centri di detenzione, senza imputazione e senza processo. Si potrebbe continuare a lungo ed estendere in largo il discorso. Ma già queste scarse osservazioni ci mettono di fronte ad una realtà che non è il parto della mente malata di qualche dittatore sparso qua e là per il mondo; bensì lo sviluppo della logica sistemica liberticida di istituzioni nazionali e sovranazionali, di apparati di controllo penale e culture di controllo della devianza e del conflitto sociale profondamente allignati nel nostro presente storico.

mosse e degli attori, così, si può decidere sempre prima e fuori dalla legge. Privato della scacchiera della legge, il potere si mostra ancora in tutta la sua terribile potenza, ma è irreparabilmente spoglio della sua principale macchina di guerra e dei suoi più performanti linguaggi costrittivo-affabulatori. Kafka fa ruotare di continuo il volto di Giano del potere e della legge, mostrandone forza e debolezza: non tanto per farci coraggio o atterrirci, ma per mostrarci la difficile strada che disperazione e speranza hanno davanti a se stesse, per insediare e moltiplicare la libertà. La verità della letteratura di Kafka non scrive nuove tavole della legge; piuttosto, ci dice che occorre dubitare delle tavole di tutte le leggi. Da Kafka riapprendiamo definitivamente una verità irrinunciabile: la legge è una macchina di oppressione, non di libertà; di ingiustizia, non di giustizia; di morte, non di vita; di menzogna, non di verità. La legge e il potere, in senso rigoroso, non hanno e non possono avere *regimi di verità*; ma soltanto e sempre *regimi veritativi*. I regimi veritativi *confermano* una *verità data* o che si *sta dando*, attraverso *enunciati formali* che si perfezionano e variano nel tempo. I regimi di verità, invece, *cercano* il divenire della *libertà* dei soggetti singoli e plurali; non già dell'enunciato, confermato o disconfermato che sia. I regimi di verità si oppongono sempre alla *libertà data* o che *si sta dando*, la quale è sempre *concessione* che cela l'inganno e l'agguato, i quali conducono all'assoggettamento come forma estrema di negazione della verità. Essi si oppongono alla stessa libertà che i soggetti si *concedono* l'un l'altro, perché la concessione non è che l'allestimento della scacchiera del potere su cui gli uni dominano sugli altri e gli altri sono dominati dagli uni. I regimi veritativi sono plasmati da un'etica autoritativa; i regimi di verità sono animati dalla ricerca e dalla pratica della libertà. Se quanto appena detto ha minimamente senso, vuol dire che il rapporto con la verità non è solo relazione con se stessi, ma relazione col mondo: meglio ancora, con le verità e libertà del mondo. Ed è qui che l'etica della verità trascorre in etica della libertà, dalla quale non si separa più. In Kafka ciò non avviene; nondimeno, egli ha tracciato la via per noi, al prezzo di rinunciare alla propria felicità personale. Le sue opere coniugano continuamente verità e libertà; la sua vita no. Questo è il suo dramma ed il motivo profondo del suo disperare che, però, non sa rinunciare allo sperare, proprio sulla e dalla scacchiera della legge. Ma non basta a Kafka — come non basta a nessuno di noi — mettere in dubbio la verità di sé: occorre *dare conto* di sé<sup>208</sup>; ma dare conto di sé e avere cura di sé e degli altri non è ancora sufficiente. È nel mondo che occorre dare conto di sé e degli altri, avendone cura: mettere in dubbio le verità di sé ha una portata etica performativa, in termini di libertà, solo all'interno della messa in dubbio delle verità del mondo: cioè, nella trasformazione di sé nel mondo e del mondo dentro di sé. Sta qui il nodo non sciolto dalle esperienze di verità di Kafka e Foucault, pur tanto lontane e dissimili tra di loro. Nessuno può avere una effettiva capacità di *dire la verità* su di sé e *dare conto* di sé e degli altri, se non si ricolloca immediatamente nel mondo e cerca di riallocarlo: fuori da questo sforzo nessuna esperienza di verità è possibile<sup>209</sup>. *Dire la verità* non riguarda mai soltanto se stessi, ma se stessi *nel* mondo e nel suo cambiamento; *dire la verità* non si traduce nemmeno in un'autoriflessione critica su di sé o in una semplice interrogazione critica del mondo. Il punto è che, prima di essere *assegnati* a se stessi, si è in *posizione* nel mondo, dentro cui lo *status* di ognuno viene determinato e rideterminato e, dunque, nessuno è assegnato, individuato e definito secondo pure linee ontologiche<sup>210</sup>. L'essere *al* e *nel* mondo è una questione che si comincia a cogliere veramente soltanto se fuoriusciamo dalle determinazioni definitorie dell'ontologia. Se, cioè, diamo origine ad una esperienza critica della nostra *posizione* nel mondo, muovendola; anziché partire dalla nostra *assegnazione* al mondo. La critica degli ordini di verità della *posizione nel mondo* ci conduce alla confutazione dei regimi veritativi del mondo: si dispone qui e da qui so origina e moltiplica l'efflorescenza dei nostri regimi

<sup>208</sup> Così già E. Butler, *op. cit.*, p. 35.

<sup>209</sup> Come è chiaro, si diverge qui dalle considerazioni di E. Butler: "Mettere in discussione un regime di verità, che in quanto tale assoggetta, e cioè governa le soggettivazioni, significa anche mettere in dubbio la verità su di me, e quindi interrogare la mia capacità di dire la verità su di me, di dar conto di me" (*ibidem*).

<sup>210</sup> Si diverge ancora da E. Butler: "... quando metto in discussione un regime di verità, io metto in dubbio anche il regime di verità attraverso cui ogni essere, e quindi anche il mio stesso status ontologico, è assegnato a se stesso. La critica non è solo un esercizio *rivolto* a una determinata pratica sociale o a un certo orizzonte di intelligibilità al cui interno tali pratiche e istituzioni si inscrivono; la critica è un esercizio in cui io stessa mi metto in discussione. Per Foucault, allora, interrogare se stessi diventa una conseguenza etica della critica ..." (*ibidem*).

di verità, nel superamento incondizionato dei nostri stessi regimi veritativi. E, dunque, affrancarsi dalla duplice ventosa delle oppressioni e menzogne dei nostri regimi veritativi e di quelli del mondo implica sempre un intreccio di pratiche di libertà a questo doppio livello incrociato. La critica, di per sé, non è bastevole: è condizione necessaria, ma non sufficiente. Decisivo è il suo portato di libertà in incessante divenire, mai racchiuso per intero in questa o quella pratica di verità. Nessuna pratica di verità è tale, se non portatrice di un *riposizionamento* continuo della libertà del mondo e dei soggetti singoli e plurali che lo abitano e trasformano, per essere a loro volta ininterrottamente trasformati. Le esperienze di riposizionamento sono, nello stesso tempo, pratiche di verità e pratiche di libertà. Interrogare e riposizionare sé e il mondo, allora, non è una *conseguenza* etica della critica; piuttosto, è la *premessa* etica della critica. Ma qui siamo oltre la pratica del criticismo come pratica conforme a scopo etico. Qui siamo alle soglie dell'etica della libertà che Spinoza è stato il primo a tradurre oltre le procedure e i protocolli (critici e non) del formalismo: pratiche di libertà interiore ed esteriore e di felicità pubblica<sup>211</sup>. Fuori dai protocolli dei regimi veritativi, il rischio del mancato riconoscimento e/o disconoscimento può essere superato brillantemente: si parte proprio dal non riconoscersi e dal disconoscersi, per poter riconoscere se stessi e gli altri, affratellandosi (nel conflitto) l'uno all'altro e avendo cura (nel conflitto) l'uno dell'altro nel mondo e nelle relazioni più intimizzanti<sup>212</sup>. Kafka si smarrisce nel labirinto di questi sentieri che si biforcano e incrociano; ma smarrendosi ce li fa visitare tutti. E, probabilmente, si smarrisce proprio per farceli visitare, mostrandoci non soltanto la nostra assegnazione al mondo, ma anche e soprattutto la nostra posizione nel mondo. È come se non smettesse mai di dirci: soltanto se trasformate la *posizione* potete mutare l'*assegnazione* e sconfiggere la scacchiera della legge. Come se ci dicesse: cercate di fare quello che io non ho mai nemmeno tentato, perché sopraffatto da una forza più potente della mia. Ma, forse, proprio questo è stato il suo più grande e tragico errore: non vedere la sua forza intima, circoscrivendo per intero lo sguardo dell'intelligenza e dell'anima sulla forza della legge e del potere. Ma noi, proprio perché non siamo lui, riusciamo a vedere la forza di Kafka, ancora di più di quella della legge e del potere: è con gli occhi di Kafka, difatti, che guardiamo la forza della legge e del potere ed è la sua anima che ci fa mettere in azione le mosse, per condurre battaglie capaci di sconfiggerla. Ed è soprattutto dalle sue opere che risalta la sua forza: in nessuno dei suoi personaggi, per quanto vinto e assoggettato alla scacchiera della legge, il corpo e il sangue coincidono per intero con la loro esistenza, anche nell'approssimazione dello stato puro della nuda vita. Egli stesso, per quanto vinto e assoggettato, non è mai ridotto a puro corpo e sangue: il suo indebolirsi ci parla non solo della sua resa, ma anche della sua ribellione non riuscita. È come K. ne *Il processo*: proprio perché deprivato della disponibilità della sua esistenza, non riesce a strapparsela di dosso e il suicidio non può essere mai coronato; tutt'al più, pensato o fantasticato in un gioco elaborato per assurdo. È vero K.: non ha più la disponibilità della sua vita e nemmeno della sua morte<sup>213</sup>. Ma proprio da questo teatro dell'assurdo scatta un paradosso che rende ancora possibile un residuo di padronanza sulla propria vita e sulla propria morte, perché può metterle ancora in gioco e in silenzio contendere alla scacchiera della legge il *potere di morte* e il *potere sulla vita*<sup>214</sup>. Ciò rimane vero anche a fronte della soccombenza di K.: per quanto sconfitto, non si abbandona alla morte e non cede alla tentazione di affermare l'estremo e residuo potere sulla vita: il suicidio. Tutto ciò K. non lo sa e non lo saprà mai. Però, ce lo dice: anche se personalmente mai riesce a metterlo in pratica. Il potere della legge considera K. ormai morto e, perciò, se ne libera, ritenendolo non più utile ed essenziale. Ma è proprio l'esecuzione della condanna a mantenere K. in vita per l'eternità. I paradossi dei giochi di verità si ritorcono contro la scacchiera di quella legge e quel potere che presumono di sapere già tutto e, invece, ignorano proprio quello che credono di sapere di più e meglio. Questa presunzione di sapere totalitaria, narcisistica e paranoica, non sarà mai messa adeguatamente in discussione, se non attraversiamo e scardiniamo le porte della

<sup>211</sup> Per un primo abbozzo di discorso in questa direzione, si rinvia al secondo capitolo; in particolare, § 10, pp. 102-126.

<sup>212</sup> Anche qui si diverge da J. Butler, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>213</sup> La felice intuizione è di I. Belloni, *op. cit.*, p. 60; che, però, sviluppa la sua analisi in una direzione non convergente con la nostra.

<sup>214</sup> I temi del "potere di morte" e del "potere sulla vita" sono stati minuziosamente indagati da M. Foucault, soprattutto in *La volontà di sapere*, cit., pp. 119-142.

legge: è l'auto-depotenziamento (singolo e plurale) che fa il gioco della potenza della scacchiera della legge, deprivando le nostre coscienze e le nostre pratiche. Dove il conflitto viene destrutturato e svuotato, là il potere ha facile gioco nel trionfare e procedere indisturbato ai suoi massacri simbolici e materiali: la storia diventa una riproduzione allargata, sanguinante e sanguinaria dei processi organizzati dalla scacchiera della legge e mai celebrati davanti ad un tribunale.

Sulla scacchiera della legge restano in eterna penombra le traiettorie temporali e spaziali che conducono al suo cospetto e, per contrasto, quelle che possono consentirci di fuoriuscire dal suo controllo soffocante. Siamo obbligati, pertanto, a reindirizzare anche le nostre traiettorie, dirigendoci verso la "continuazione" del racconto *Davanti alla legge*, così come è sviluppata nel IX e penultimo capitolo de *Il processo*, a cui abbiamo già fatto cenno<sup>215</sup>. Partiamo dalla contestazione che K. muove al cappellano della prigione. Cogliamo le cose "in presa diretta", per così dire:

"Il custode allora ha ingannato l'uomo", disse subito K., molto interessato alla storia. "Non essere precipitoso", disse il sacerdote, "non accettare l'opinione degli altri senza verificarla. Ti ho raccontato la storia alla lettera secondo la Scrittura: di inganno non si parla". "Ma è evidente", disse K., e la tua prima interpretazione era giustissima. Il custode ha fatto la dichiarazione rivelatrice solo quando essa non poteva più giovare a quell'uomo". "Nessuno gliel'aveva chiesta prima", disse il sacerdote, "pensa inoltre che era un semplice custode, e come tale ha fatto il suo dovere". "Perché ritieni che abbia fatto il suo dovere?" chiese K., "non lo ha fatto. Il suo dovere era forse di allontanare tutti gli estranei, ma quell'uomo, al quale l'ingresso era destinato, avrebbe dovuto farlo entrare". "Non rispetti abbastanza la scrittura e modifichi la storia", disse il sacerdote. "La storia contiene due importanti dichiarazioni del custode sull'accesso alla legge, uno all'inizio e uno alla fine. Il primo passo dice che non può concedergli di entrare in quel momento, e il secondo: questo ingresso era destinato solo a te. Se tra queste due dichiarazioni ci fosse contrasto avresti ragione tu, e il custode avrebbe ingannato l'uomo. Ma non c'è contrasto. Anzi la prima dichiarazione allude persino all'altra. Si potrebbe quasi dire che il custode trasgredì al suo dovere facendo intravedere una possibilità di accesso nel futuro. Il suo dovere, in quel momento, sembra essere soltanto respingere l'uomo, e in realtà molti interpreti della Scrittura si meravigliano che il custode abbia fatto quell'allusione, perché sembra amare la precisione e compie con rigore il suo compito. Per molti anni non abbandona il suo posto, e chiude la porta solo alla fine; è pienamente consapevole dell'importanza dei suoi compiti, perché dice: "Io sono potente"; ha rispetto dei superiori, perché dice: "Sono l'ultimo dei custodi"<sup>216</sup>.

Pur tenendo in conto le "spiegazioni" del cappellano, K. non rinuncia alle sue opinioni, ma le contestazioni del cappellano lo precipitano in una profonda prostrazione:

"Sono delle buone ragioni", disse K., che aveva ripetuto tra sé, a mezza voce, alcuni passi della spiegazione del sacerdote: "Sono delle buone ragioni, e anch'io adesso credo che ad essere ingannato sia il custode. Ma questo non mi distoglie dall'opinione di prima, perché entrambe vengono a coincidere, almeno in parte. Non è importante se il custode vede chiaro, si può dubitare di questo, ma se il custode viene ingannato, il suo inganno si trasferisce necessariamente. In questo caso il custode non è un ingannatore, ma un ingenuo, tanto che dovrebbe venire subito scacciato dal servizio. Devi considerare che l'inganno nel quale è caduto il custode non nuoce a lui, ma all'uomo sì, mille volte". "Qui urti in un'opinione contraria", disse il sacerdote. "Alcuni dicono che la storia non dà a nessuno il diritto di giudicare il custode. Qualunque impressione faccia su di noi, egli è sempre un servitore della Legge, ed è perciò sottratto al giudizio umano. Allora, non si deve neppure credere che il custode sia sottoposto a quell'uomo. Anche se il suo servizio lo lega all'ingresso della Legge, questo è *infinitamente più importante che vivere libero nel mondo*. L'uomo arriva alla Legge, ma il custode è già là. È stato assunto in servizio della Legge, dubitare della sua dignità signi-

<sup>215</sup> Si rinvia alla nota n. 191. Per la "continuazione" del racconto *Davanti alla legge*, cfr. *Il processo*, cit., pp., 137 ss.

<sup>216</sup> *Il processo*, cit., p. 137.

fica dubitare della Legge". "Non condivido questa opinione", disse K. scuotendo il capo, "perché se uno la accetta, deve prendere per vero tutto quello che dice il custode, che però questo non sia possibile, tu stesso lo hai dimostrato con larghezza". "No", disse il sacerdote, "non bisogna prendere tutto per vero, bisogna solo prenderlo per necessario". "Che triste opinione", disse K., "La menzogna diventa regola universale"<sup>217</sup>.

Facciamo un passo indietro, verso un punto parimenti decisivo e, ancora una volta, illuminanti sono le parole del cappellano:

"Non devi dare troppa importanza alle opinioni. *La Scrittura è immutabile*, e spesso le opinioni esprimono soltanto la disperazione che essa provoca"<sup>218</sup>. ...

"Anzitutto chi è libero è superiore a chi è legato. L'uomo, in realtà, è libero e può andare dove vuole: *solo l'accesso alla Legge gli è proibito*, e per di più da una sola persona, il custode"<sup>219</sup>. ...

Riprendiamo il nostro cammino con K. e il cappellano, fino a chiudere assieme a loro la scena:

"Cerca prima tu di capire chi sono", disse il sacerdote. "Sei il cappellano delle carceri", disse K. avvicinandosi al sacerdote: il suo pronto ritorno in banca non era più così necessario come lo aveva presentato, poteva rimanere lì con tutto comodo. "Dunque io faccio parte del tribunale", disse il sacerdote, "Perché dovrei volere qualcosa da te?. *Il tribunale non vuole niente da te*. Esso ti *accoglie quando vieni e ti lascia andare quando te ne vai*"<sup>220</sup>.

Riflettiamo, ora, in progressione sull'intrico dei passaggi che abbiamo "ricostruito" e delle questioni che vi sono implicate.

Il cappellano, come è fin troppo scontato, difende l'operato del custode. Ma non è il custode che sta veramente difendendo: è la legge e la sua scrittura che difende. Forse, ancora meglio: *deve* difendere, perché — come dice alla fine — egli è *parte* del tribunale. Il punto è che l'inganno del custode sta proprio nella finzione di non ingannare il contadino: egli finge di dirgli la verità e solo illusoriamente lo lascia libero di scegliere. In realtà, egli interdice al contadino ogni scelta positiva, riservandogli solo quella del ripiegamento nell'attesa. Ed, infatti, il contadino muore davanti alla porta della legge, nell'attesa che gli fosse concesso di varcarla. La relazione di potere, che prima si era stabilita tra custode e contadino, ora si estrinseca tra Josef K. e il cappellano. Siamo spostati ad un livello diverso e più elevato: non più *davanti*, ma ben *dentro* la porta della legge e il suo funzionamento. Ora, siamo precipitati nel ventre stesso del *tribunale* che agisce in posizione occulta, approfondendo le già incolmabili distanze che lo separano dall'imputato/colpevole. La legge è qui assente ad uno stadio più avanzato: per il contadino, è assente, perché gli è inibito l'ingresso; per K., è assente, ma colpisce, mettendo in scena un processo punitivo, senza celebrarlo formalmente, ma dando corso ad un esemplare castigo. L'inganno del custode è involontariamente smascherato proprio dal cappellano, laddove ricostruisce i tre snodi principali dell'evento, ricorrendo a due asserti veritativi e ad un corollario logico: (a) il *primo asserto*: il cappellano sostiene che il custode sarebbe stato corretto e preciso, perché avrebbe detto al contadino di "non potergli concedere di entrare in quel momento"; (b) il *secondo asserto*: il cappellano afferma che il custode fa osservare al contadino che "questo ingresso era destinato solo a te", proprio nell'atto finale di chiuderlo; (c) il *corollario logico*: il cappellano conclude che, non essendoci contraddizione tra il primo e il secondo asserto, non può esservi inganno. A dire il vero, si spinge ancora più in là, osservando che tra i due asserti vi sia perfino un collegamento semantico allusivo. Come dire: (a) se ti dico che in *quel momento* non puoi passare per una porta aperta; (b) sarebbe una verità elementare dedurre che quell'ingresso appartenga *solo a te*; (c) anche se te l'ho sempre taciuto e te lo esplicito solo all'atto di chiudere l'ingresso. Per il cappellano, anzi, il custode si era spinto troppo più

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 140; corsivi nostri.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 138; corsivi nostri.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 139; corsivi nostri.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 141; corsivi nostri.

avanti del suo dovere: addirittura, secondo la chiave di lettura che propone, il custode avrebbe *trasgredito* al suo dovere, avendo fatto intravedere al contadino una possibilità di *accesso futuro*. Custode e contadino sarebbero qui egualmente "colpevoli": il primo, per non aver osservato rigorosamente la Scrittura; il secondo, per aver richiesto l'accesso alla legge come suo diritto. Il cappellano, senza esserne del tutto cosciente, predica il ribaltamento della logica di accesso alla verità e al mondo, invertendone il senso e destituendolo di traccia umana. La logica dell'inversione della verità patrocinata dal cappellano presenta tratti in comune con quella del *mondo alla rovescia* che si offre allo sguardo di Alice nel "paese delle meraviglie"<sup>221</sup>. Il cappellano è costretto a difendere la legge, perché, a fronte degli attacchi/domande che ad essa vengono indirizzati, ha un surplus di motivazioni a travestirla come verità irrefutabile e sacra. Ed è qui che il regime veritativo della legge e del potere tocca lo zenit della sua falsità: la menzogna, anziché la verità e la giustizia, è il predicato che marchia e regola tutti i suoi linguaggi e tutte le sue azioni. Il cappellano capovolge gli statuti della verità in ordini della menzogna: per lui, la verità non solo non bisogna dirla, ma neanche farla intravedere. Nessuno, in alcun tempo e in alcun luogo, deve poter nutrire speranza in essa: il contadino, davanti alla porta delle legge; Josef K., nell'istruttoria del processo e nel suo svolgimento, fino alla sua fatale conclusione.

C. Magris, in un suo intenso scritto del 2009, sostiene: "Il rifiuto della legge avvicina la poesia alla fede. Nessuno ha messo sotto accusa la legge come San Paolo e la teologia, specie protestante, che deriva da lui"<sup>222</sup>. Pur riconoscendo al testo di Magris uno spessore storico-filosofico non comune, il nostro punto di vista si colloca su una sponda opposta, volendo schematizzare all'estremo il ragionamento. La poesia — e in generale la letteratura — non rifiuta la legge; piuttosto, la sottopone a scandagli critici. È, invece, proprio la legge che, nel suo sfuggire alla messa in questione dei suoi postulati definitivi, si presenta come fede, anche se non in abiti religiosi. Purtuttavia, i suoi postulati e i suoi ordini veritativi hanno un che di teologico. La teologia della legge, anzi, persegue il disegno specifico di trasferire il *divino* dal cielo alla terra: dalle scritture sacre alle scritture profane dei codici. La legge si fa divinità terrena che ordina e riordina il mondo, a cui prescrive verità inaggrabili che niente hanno a che fare con la giustizia e la verità, ma soltanto col mantenimento del suo ordine promulgante. La legge, almeno dal passaggio all'epoca moderna in avanti, è il Dio secolarizzato. Ed è nel Dio secolarizzato che, come abbiamo visto, si imbattono il contadino e Josef K. La scacchiera della legge è la scacchiera del Dio secolarizzato che non si fa scrupolo di invocare il soccorso delle sacre scritture, pur di consolidare la dominanza e l'estensione dei suoi codici secolari. La questione che qui emerge con cruciale evidenza è quella di fuoriuscire definitivamente dagli schemi concettuali che oppongono la Divinità celeste (la religione) alla Divinità secolarizzata (lo Stato e/o la legge). Kafka ci mostra assai bene come tra queste due forme di divinità esista una strettissima interconnessione: la figura del cappellano militare ne è un archetipo. Per la teologia religiosa è complicato riconvertire a piacimento e in continuazione il male in bene e il falso in vero, passando continuamente tra polarità opposte. Alla teologia della legge ciò è permesso in tutta tranquillità: in quanto secolarizzata, ha non solo la necessità, ma la libertà di mentire. La sovrannità secolarizzata, al fondo, è la forza della menzogna seriale, in virtù del suo semplice tro-neggiare e imperare. Kafka, come su una scacchiera, ce ne fa studiare le mosse, passandone in rassegna i riti, le metodiche, le retoriche ondivaghe e i continui salti allegorici<sup>223</sup>. Il contadi-

<sup>221</sup> Sull'argomento si ritornerà nel prossimo paragrafo.

<sup>222</sup> C. Magris, *Davanti alla legge. Letteratura e diritto*, in *Literature, Law and Europe. The First Romano Guarnieri Lecture in Italian Studies and a Debate with Frans Timmermans*, "Italianistica Ultraiectina", n. 5, 2009, p. 33.

<sup>223</sup> Per questo, siamo parzialmente d'accordo con quanto scrive Magris: "Nessuno come Kafka ha espresso il pathos, la grandezza, l'orrore della Legge. La Legge - di cui quella ebraica è l'espressione suprema - è la vita; giudicarla, interpretarla è un inganno, una colpa. La parabola *Vor dem Gesetz* ["Davanti alla legge"] non può, ma soprattutto non deve essere spiegata. È colpevole pretendere una conoscenza della Legge; come sottolinea Giuliano Baioni, vi può essere solo un'esperienza della legge: la sua osservanza è impossibile" (*ibidem*, p. 34). Di sfuggita, osserviamo: (a) la legge non è mai e mai può essere la vita, ne è, invece, una delle minacce più temibili; (b) la colpa e l'inganno veri non stanno nel giudicare la legge, ma nell'esserne giudicati erroneamente e subdolamente da essa; (c) è vero che la parabola *Davanti alla legge* (e la sua continuazione ne *Il processo*) non va spiegata, ma va piegata dall'etica della verità, in quanto superamento di ogni forma di teologia pregressa e a venire. Dal nostro punto di vista, dunque, è giusto affermare che

no e Josef K. non cercano di "conoscere" la legge, entrando in essa da un campo esterno alla vita: anzi, è la vita che li fa arrivare davanti alla porta della legge e nelle spirali soffocanti del tribunale che sono, insieme, tempio, tempo e scrittura della menzogna<sup>224</sup>. Sono la legge e le sue scritture che esplicitano la loro professione di attori e messaggeri del falso. Osserva il cappellano, con spietata sincerità: non bisogna prendere tutto per *vero*, ma considerarlo solo *necessario*. Al che K. ha buon gioco nel replicare: così, la *menzogna* diventa *regola universale*.

Ma quali sono le basi che rendono tutto ciò legittimo agli occhi del cappellano? Vediamo stringatamente le motivazioni fornite: (a) l'immutabilità della scrittura; (b) la superiorità di chi è libero rispetto a chi è legato; (c) l'uomo è libero e può andare dove vuole; (d) all'uomo libero può essere proibito solo l'accesso alla legge, ma da una sola persona: il custode. Le conseguenze che il cappellano deriva da questi ulteriori asserti sono altrettanto drammatiche: (a) il tribunale non vorrebbe niente da K.; (b) il tribunale accoglierebbe K., quando entra e lo lascerebbe andare, quando se ne va. In verità, il tribunale a K. prende tutto e non lascia niente: lo lascia *entrare*, per prendergli tutto; lo lascia *andare*, quando egli non ha nemmeno più la sua vita da offrire in cambio; lo *condanna* a morte, quando non è necessario mantenere più alcuna minaccia su di lui; *esegue* la condanna, quando la sua morte è convertibile in minaccia elevata sulla testa degli altri. È l'immutabilità delle scritture della legge a definire qui l'orizzonte plumbeo del tribunale. E si tratta di un orizzonte che non *accoglie* mai, anche quando apparentemente lascia *entrare*; che non lascia mai *andare*, anche quando fa *uscire*. Non accoglie, ma *marchia*; non fa *andare*, ma deposita persone e nomi in archivi e gabbie che non smettono mai di triturare la vita.

Spostiamoci, ora, verso un altro snodo cruciale dell'opera kafkiana: il racconto *Nella colonia penale*<sup>225</sup> che, oltre ad essere assai prossimo all'ordine delle considerazioni che stiamo venendo articolando, è, per noi, essenziale per introdurci in una dimensione degli universi kafkiani che solo W. Benjamin ha saputo scandagliare con profondità e sensibilità<sup>226</sup>. Ci piace denominare questa dimensione come: il *cerchio che non si chiude*. Stando alle apparenze, quelli kafkiani sembrerebbero mondi in sé conclusi che ripetono la loro ossessiva, ma esemplare cupezza all'infinito. Così non è. Ogni racconto e ogni romanzo di Kafka è la riapertura degli universi della narrazione: impedisce loro di replicare l'amorfa fissità dell'esistenza, attraverso un conti-

---

la legge ha in sé il contrassegno dell'orrore; ma in quanto al *pathos* - al di là di questioni filologiche ed ermeneutiche - la legge si caratterizza come altezzosa assenza di *pathos*. Chiaro che, soprattutto per gli umani, è impossibile l'osservanza integrale della legge; la circostanza non può, però, alimentare l'inosservanza del giusto e del vero, soprattutto da parte della legge. La ricerca del vero e del giusto aprono, allo scopo, una dimensione critica sia nei confronti della legge, sia verso chi ne abusa o la torce ai propri desideri, piaceri e interessi.

<sup>224</sup> Anche qui divergiamo da Magris: "La Legge pone l'individuo che si arroga di conoscerla e analizzarla fuori dalla vita - fuori dal territorio dell'amore, scrive Kafka a Milena. Ma questa consapevolezza induce l'uomo a un peccato ancora più grave ossia pretendere di non mescolarsi al buio e all'impuro della vita, di essere puro, orgogliosamente scervo di ogni colpa e della stessa colpa di vivere. Tale superba pretesa di non essere sporcato dal fango della vita è la sua colpa, che lo estrania agli uomini e lo condanna a restare sempre davanti alle porte della Legge, come nella famosa parabola, a non entrare nella vita..." (*ibidem*). Pare vero, piuttosto, il contrario: è la legge che non ama sporcarsi nelle acque torbide della vita, nei cui confronti mantiene le distanze, dichiarando la sua superiorità ed incontaminatazza. I suoi ingranaggi sono infernali e lo sanno bene coloro che ne sono afferrati: per loro, il dramma vero non è dato dall'esperienza del non entrare nella legge; ma, al contrario, dall'aver sempre il suo fiato sul collo. E, allora, proprio Magris rischia di replicare una visione della giustizia e della legge, completamente rescissa dalla vita e dall'amore, pure con tanta forza - e giustamente - evocati. La legge è la dimensione per eccellenza che stritola amore e vita.

<sup>225</sup> F. Kafka, *Nella colonia penale*, in *Romanzi e racconti*, Trento, Luigi Reverdito Editore, 1995, pp. 525-552. Incrociando questo racconto di Kafka col libro di Philip K. Dick, *The minority report*, Melania Salazar svolge interessanti riflessioni: *Letteratura e diritto in Philip K. Dick. Note sparse su Rapporto di minoranza*, in M. Salazar e Melania Salazar, *Scritti sfaccendati su diritto e letteratura: da Miguel de Cervantes a Philip K. Dick*, Milano, Giuffrè Editore, 2011, pp. 127-180. Ultimamente su questo racconto di Kafka è tornata, con importanti osservazioni, Giulia Benvenuti, *Il processo che non c'è. Kafka «Nella colonia penale» e altrove*, in "ISLL Papers", Vol. 10, 2017; non sempre, tuttavia, le considerazioni della Benvenuti convergono con le nostre.

<sup>226</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in *Angelus novus*, cit., pp. 277-305. Nel ventesimo anniversario della morte, Hannah Arendt scrive: *Ripensando a Franz Kafka. In occasione del ventesimo anniversario della morte*, in *Archivio Arendt 1. 1930-1948*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 105-116.

nuo rimescolamento delle varianti esplorative. Perfino in ogni singolo racconto e ogni singolo romanzo questi universi sono ricorrentemente riaperti e, in non rari casi, messi a soqquadro, ponendone in risalto architetture e sfaccettature nuove. Kafka assegna a se stesso e alla sua opera il mandato di *esploratore* dell'anima umana e delle pieghe intime del mondo, aprendosi dei varchi continui nella loro sensatezza e insensatezza; o, se si vuole, nella loro insensatezza sensata. Il suo tormento personale nasce da qui e da qui nasce quello di tutti i suoi personaggi. Egli non riesce mai a chiudere il cerchio della sua vita, come non vi riescono i suoi personaggi. Ma è proprio il *cerchio che non si chiude* che consente a lui e a noi di parlare ancora e sempre: dal suo interno ci sobbalza al suo esterno, non foss'altro per descriverne le buie spelonche. Se ricombiniamo la sua opera con i suoi *Diari*, l'evidenza appare più palpabile:

Da un punto di vista letterario, la mia sorte è molto semplice. La capacità di descrivere la mia sognante vita interiore ha respinto tutto il resto fra le cose secondarie e lo ha orrendamente atrofizzato né cessa di atrofizzarlo. Nessun'altra cosa può mai soddisfarmi. Senonché la mia forza di descrivere è del tutto incalcolabile, forse è già scomparsa per sempre, forse mi può investire ancora una volta, ma certo le circostanze della mia vita non le sono favorevoli. Così dunque vacillo, volo ininterrottamente verso la cima del mondo, ma lassù non riesco, si può dire, a sostenermi neanche un istante. Anche altri vacillano ma in regioni più basse, con energie maggiori; e se minacciano di cadere sono accolti dal parente che per questo scopo cammina al loro fianco. Io invece vacillo lassù e non è purtroppo la morte, bensì l'eterna tortura del morire<sup>227</sup>.

Nessuna descrizione può chiudere il cerchio; anzi, è proprio la *sognante vita interiore* che *impedisce* la chiusura del cerchio. È questa *impossibilità* che si può descrivere; non altro. Il vacillare di Kafka è il nostro vacillare; ma mentre il suo è un *vacillare esplorativo*, il nostro è un *vacillare stagnante*, eternamente immobilizzato sul posto. L'esploratore Kafka ridisegna continuamente le geologie cosmiche della vita emotiva, delle mappe della legge e delle figure del potere. Si dispera, ma spezza sempre il cerchio dal suo didentro, anche quando si limita ad impedirgli di chiudersi. È, questo, il suo modo di ribellarsi alle blindature della legge e del potere; e della stessa vita. Nel cerchio che non si chiude sta l'eterna tortura del vivere e del morire; ma anche la possibilità di risalire e di scendere, senza frantumare la propria e l'altrui vita. Di fronte a questa tortura vacilliamo; ma innanzi ad essa possiamo risollevarci. La nostra vita sognante deve imparare a schizzare fuori dalla scacchiera e dal circolo chiuso della legge, per sognare vivendo e vivere sognando. Le esplorazioni kafkiane ci indicano questa strada. Siamo chiamati a un compito e ad una responsabilità ben precisi: decidere se sottrarci, oppure no, all'attraversamento dei buchi neri delle esplorazioni kafkiane. Se decidiamo di attraversare le esplorazioni kafkiane, possiamo/dobbiamo illuminare della loro luce ciò che esse, per prime, non sono riuscite ad illuminare. Sta propriamente qui la luce del cerchio che non si chiude; non in altro o altrove. Le esplorazioni di Kafka inseguono le stratificazioni del tempo e dello spazio: dalle origini remote all'attualità del presente, fino al futuro prossimo. Benjamin, con rara sensibilità poetica, coglie questa evidenza, laddove ci sorprende con questa affermazione: "Kafka pensa per ere"<sup>228</sup>. L'esplorazione kafkiana, in un certo senso, è storico-geologica: mappe geologiche sono continuamente associate a topografie storiche, nel loro ricombinarsi nel tempo e nello spazio. Ed è, così, che kafkianamente possiamo cogliere i potenti:

in lento e costante movimento: ascendente oppure discendente. Ma essi non sono mai più temibili di quando si sollevano dalla più profonda abiezione: quella dei padri. ... [il padre] si libera di un peso cosmico. Deve mettere in moto ere cosmiche per rianimare e rendere fecondo l'antichissimo rapporto padre-figlio. Ma fecondo di quali conseguenze! Egli condanna il figlio alla morte per affogamento. Il padre è colui che punisce. La colpa lo attira come i funzionari del tribunale<sup>229</sup>.

<sup>227</sup> F. Kafka, *Diari 1910-1923*, vol. II, cit., pp. 77-78.

<sup>228</sup> Per la precisione, l'affermazione di Benjamin è la seguente: "Come Lukács pensa per epoche, così Kafka per ere" (*Franz Kafka....*, cit., p. 276).

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 277. Il riferimento di Benjamin, con tutta evidenza, è al racconto *La condanna*, su cui ci siamo già intrattenuti; si rinvia, in particolare, alla nota n. 182.

Ere cosmiche in successione, per la successione dell'abiezione cosmica di padre in figlio. Nella stratificazione geologica di questi interni, il padre fa sua l'abiezione della legge e, proprio facendola propria, la rende sempre più abietta. Dove non riescono a controllare questa successione o la successione non è più necessaria, il padre/legge e la legge/padre danno corso alle loro sentenze di morte. Il movimento discendente dà, così, luogo a quello ascendente, col quale tutto ritorna al principio e, chiudendosi, pretende di riprodursi per l'eternità. Questa edificazione/deificazione di eternità, tinggiata con oscura e oscurante metafisica, viene da Kafka individuata come bersaglio da colpire. Per spezzarne la catena, ce ne mostra tutti gli ingranaggi infernali, strappandoli uno per uno alla corona che li avvince. Proprio perché cosmica, questa esplorazione non acconsente mai alla chiusura del cerchio. Ed è dal cerchio che non si chiude che germoglia la generazione cosmica della *vita*; non già e non più dell'*abiezione*. Qui Benjamin penetra una delle regioni più nascoste e profonde del messaggio lanciatoci da Kafka: geologia cosmica della vita contro geologia cosmica dell'abiezione, in un testa a testa che dura dall'inizio dei tempi fino alla fine; e dalla fine ricomincerà, chissà mai in quali forme e quali modi. Ricorrendo ad una sintesi estrema, possiamo così rappresentare l'esplorazione kafkiana: *generazione contro successione*. Il tempo non viene più semplicemente ereditato, ma soprattutto generato. Finiamo, così, ben dentro la vita tormentata dello stesso Benjamin e la sentenza di morte che non gli ha lasciato scampo. Ma nonostante tutto — come Kafka — Benjamin è ben vivo e presente con noi; e ci parla — più dello stesso Kafka — prima ancora con la sua vita che con le sue opere. Spezzare la catena abbiamo prima detto. E qui Benjamin è ancora più acuto:

Il sudiciume è l'elemento vitale dei funzionari. ... A tal punto la sporcizia è l'attributo dei funzionari che, che essi si potrebbero quasi considerare come giganteschi parassiti. Ciò non riguarda naturalmente i rapporti economici, ma le forze della ragione e dell'umanità da cui questa razza trae di che vivere. Ma così anche il padre, nelle strane famiglie di Kafka, vive del figlio, pesa su di lui come un enorme parassita. Egli non consuma solo la sua forza, ma il suo diritto di esistere. Il padre, che è il giudice, è insieme l'accusatore. Il peccato di cui accusa il figlio sembra una specie di peccato originale<sup>230</sup>.

Spezzare la catena è fare giustizia del sudiciume del parassitismo del padre/legge e della legge/padre: ribaltare e cancellare, cioè, la sentenza di morte che colpisce il diritto di vivere, riprendendo pieno possesso della propria energia creativa, vivendo eticamente. Significa non vivere più sotto la spada di Damocle della colpa originaria e, nel contempo, non sospenderla mai sopra la testa di nessun altro. Le colpe, i peccati, le ingiustizie e gli inganni non possono trovare soluzione — posto che l'abbiano mai veramente trovata — nella sanzione, nella punizione e nel castigo. Sanzione, punizione e castigo sono figure di supremazia, non di libertà e giustizia. Le colpe originarie sono narrazioni di potere che, in verità, mettono in scrittura e in esperienza la subordinazione e subornazione degli individui/massa, guidati verso un cammino rassicurante per l'intangibilità e inamovibilità della forza della legge e della legge della forza. Ed è proprio qui che la legge rivela massimamente tutto il suo carattere di *scrittura del e per il potere*. Il punto nodale è crudamente individuato da Benjamin:

I tribunali hanno bensì dei codici: ma codici che non si possono vedere. «Fa parte di questo sistema che uno sia condannato non solo senza colpa, ma anche segna cognizione», pensa K. Leggi e norme definite rimangono, nella preistoria, leggi non scritte. L'uomo può violarle senza saperlo e incorrere così nel castigo. Ma per quanto crudelmente possa colpire che non se l'aspetta, il castigo, nel senso del diritto, non è un caso, ma destino che si rivela qui nella sua ambiguità. ... Lo stesso vale per la giustizia che procede contro K. Questo procedimento giudiziario ci riconduce molto al di là dei tempi della legislazione delle dodici tavole, in una preistoria su cui il diritto scritto fu una delle prime vittorie. Qui il diritto scritto si trova bensì nei codici, ma segretamente, e in base ad essi la preistoria esercita un dominio tanto più illimitato<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>231</sup> *Ibidem*, pp. 278-279.

Qui le ere cosmiche kafkiane si mostrano in tutto il loro aspro splendore. Essere condannati senza colpe e senza cognizione non segna ancora il punto limite superiore dell'ingiustizia e della legge, ma si limita ad approssimarlo. Il punto limite è segnato dal passaggio in avanti alle leggi scritte e, tuttavia, rimaste ancorate alle leggi non scritte della preistoria. Si tratta di un ben strano avanzamento, perché la legge scritta resta inesorabilmente avvinghiata a quella non scritta: la storia fluisce, rincorrendo la preistoria, il cui cordone ombelicale non riesce e non vuole mai spezzare. Tutto è partito dalla preistoria e tutto ad essa ritorna ed è questo ritorno il motore che governa la storia, sino a che l'umanità sarà attratta dai segni della forza e inseguirà sogni di potere. La preistoria maledice il genere umano e lo lega alla sua croce. In fondo, finora, il tempo degli umani è stata l'esperienza replicata all'infinito della croce della preistoria: seguendo queste tracce, il diritto è stato — e doveva — essere recintato nella segretezza totale, così che quella del potere potesse porsi come esperienza di illimitata felicità. L'effetto di straniamento celebrato dal tribunale ha questa lunga scia d'ombra alle sue spalle e davanti a sé. Tribunale e processo, in un unico e simultaneo atto, guardano indietro e avanti; ma il tempo del *qui* e dell'*ora* dipende dal tempo geologico della preistoria, a cui il *qui* e l'*ora* non smettono mai di volgere lo sguardo e il cuore. Il futuro si presenta, così, come eterno passato che si riaggiusta, riposizionando e riassetando i suoi atavici assetti di potere. Ed è qui che Kafka mostra il volto assetato di potere della ragione, nel suo afferrare alla gola il diritto e riconiugandolo secondo le pulsioni di potere ereditate dalla preistoria. Benjamin è come se ci conducesse per mano nei laboratori segreti della scrittura kafkiana che dicono molto più di quello che scrivono: anzi, iniziano veramente a dire nell'istante in cui i dispositivi della scrittura tacciono. È qui che la scrittura diventa un dire, proprio tacendo. Con Kafka e Benjamin (e Celan), dunque, possiamo valicare anche le colonne d'Ercole che Wittgenstein impone al linguaggio: tacere in presenza di ciò che non si può dire. La scrittura di Kafka introduce proprio alla parola e si fa esperienza del non-detto e, addirittura, del non-scritto. Il diritto scritto fu una vittoria; ma fino a quando non si emanciperà dalla legge e dal potere è destinato a riconvertirsi in una sconfitta, resuscitando e prolungando la scia cosmica della preistoria. Il destino di K. e del contadino e di tutti gli altri personaggi kafkiani si gioca proprio in questa scia cosmica. A dire il vero, anche il nostro destino continua a giocarsi dentro questa scia.

Per chi c'è speranza, allora, nel mondo disperato di Kafka? Per coloro che rompono il cordone ombelicale con le ere cosmiche della nostra preistoria, entro cui sono incise col fuoco e il sangue le relazioni familiari e, in particolare, quelle tra padre e figlio<sup>232</sup>. E deve apparire ben strano il taglio del cordone ombelicale, se tutti personaggi kafkiani che procedono a questo atto salvifico sono declassati allo stadio di sub-umanità priva di ragione e sentimenti. Come nel caso limite, ma illuminante di Odradek che suscita il dispiacere del "padre di famiglia" che teme possa sopravvivergli:

A volte, uscendo di casa, a vederlo così appoggiato alla ringhiera della scala, viene voglia di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si possono rivolgere domande difficili, lo si tratta piuttosto — e la sua piccola consistenza ci spinge da sola a farlo — come un bambino. «Come ti chiami?», gli si chiede. «Odradek» risponde lui. «E dove abiti?» «Non ho fissa dimora» dice allora ridendo; ma è una risata come la può emetter solo un essere privo di polmoni. È un suono simile al fruscio di foglie cadute. E qui la conversazione di solito è finita. Del resto anche queste risposte non sempre si ottengono; spesso se ne sta a lungo silenzioso, come il legno di cui sembra fatto.

E mi domando invano cosa avverrà di lui. Può morire? Tutto quel che muore ha avuto una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek. Potrebbe dunque darsi che un giorno ruzzolasse ancora per le scale, trascinandosi dietro quei fili, tra i piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli? Certo non nuoce a nessuno; ma l'idea ch'egli possa anche sopravvivermi quasi mi addolora<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Così già Benjamin, *op. cit.*, pp. 280-281. Ha particolare rilievo la seguente osservazione benjaminiana sul mondo di Kafka: " Per ... gli incompiuti e gli inetti, esiste la speranza" (*ibidem*, p. 281).

<sup>233</sup> K. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 238. Odradek è uno strano essere che somiglia ad "un rocchetto da refe piatto, a forma di stella, e infatti par rivestito di filo; si tratta però soltanto di frammenti, sfilacciati, vecchi, annodati, ma anche ingarbugliati fra di loro e di qualità. Non è soltanto un rocchetto, perché dal centro della stella sporge in fuori e di traverso una bacchettina, a cui se ne aggiunge poi ad angolo retto un'altra. Per mezzo

In un altro racconto, siamo posti di fronte alla differenza cosmica tra specie umana e mondo naturale-animale<sup>234</sup>. Qui risalta ancora meglio il pregiudizio di superiorità e di autorità della specie umana, anch'esso retaggio preistorico di una genetica di tipo cosmico. Un'ex scimmia è invitata a presentare una relazione all'Accademia sulla sua trascorsa vita di scimmia, quasi cinque anni dopo il suo passaggio alla nuova condizione. Tuttavia, pur passata alla nuova condizione, l'ex scimmia individua il punto preistorico in comune tra scimmie e genere umano:

A esser franco — e anche se scelgo volentieri delle metafore per esprimermi in proposito — a dirla chiara insomma: la vostra origine scimmiesca, ammesso che qualcosa di simile sia esistito nel vostro passato, non può essere per voi più remota di quanto non sia per me la mia. Al tallone però, chiunque cammini su questa terra, ne avverte il solletico: tanto il piccolo scimpanzé come il grande Achille<sup>235</sup>.

Ciò nonostante, il passato di ex scimmia continuerà a pesare sul destino di Pietro il Rosso<sup>236</sup>. Rinchiuso nella cassa dopo la cattura, non pensava ancora. Solo dopo iniziò a pensare; e lo ricorda bene pochi passaggi dopo l'inizio della relazione. Colpisce, in particolare, in questi primi assaggi, la seguente considerazione: "... quando si tratta della verità, ogni uomo di alto intelletto lascia da parte le buone maniere"<sup>237</sup>. Che, pressappoco, equivale a dire: la civiltà delle buone maniere non va d'accordo con la verità. Come non va d'accordo con la salvezza della preda, appena rinchiusa nella cassa, per essere imbarcata. La condizione avvertita dalla preda, nelle prime occupazioni della nuova vita, è quella di non avere scampo<sup>238</sup>. La via di uscita era data da un'unica possibilità: smettere di essere scimmia e, così, evadere dalla cassa<sup>239</sup>. È un ragionamento di ricerca della salvezza quello dell'ex scimmia che, dalla forma primordiale, ben presto passa a fare un sapiente uso dei codici della razionalità umana:

Temo che non si comprenda bene cosa intenda per via d'uscita. Uso la parola nel suo senso più comune e più completo. E di proposito non dico libertà. Non voglio parlare del grandioso senso di libertà che si irradia in ogni direzione. Quand'ero una scimmia forse lo conoscevo e ho conosciuto uomini che vi anelavano. Quanto a me però, non ho mai aspirato alla libertà allora, né oggi. Tra parentesi: troppo spesso gli uomini si ingannano fra di loro con la libertà. E, come la libertà si può contare fra i sentimenti più sublimi, anche la relativa illusione è tra le più sublimi<sup>240</sup>.

No, non volevo la libertà. Soltanto una via d'uscita: a destra, a sinistra, purché fosse; non avevo altre esigenze; anche se la via d'uscita fosse risultata un'illusione; l'esigenza era così modesta, che l'illusione non poteva esser molto grande. Andare avanti, andare avanti! Ma non star fermo con le braccia levate, stretto alla parete di una cassa<sup>241</sup>.

Se ci ripenso oggi, mi par di aver almeno intuito che occorre trovare una via

---

di quest'ultima, da una parte, e di uno dei raggi della stella dall'altra, quest'arnese riesce a stare in piedi, come su due gambe. ... l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, completo. E non c'è del resto da aggiungere qualche notizia più precisa, poiché l'Odradek è mobilissimo e non si lascia prendere" (*ibidem*, p. 237). Odradek non è soltanto un essere indefinibile, tra il simil-umano e il meccanico; è anche un "senza fissa dimora", con l'aggravante di essere titolare di una libertà e rapidità di movimento che lo rendono inafferrabile. Sfugge, così, alla spada cosmica della preistoria.

<sup>234</sup> F. Kafka, *Una relazione per un'Accademia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 250-258. Interessanti osservazioni svolgono su questo racconto kafkiano: Nadia Agustoni, [Appunti per un esilio](#), in "Nazione Indiana", 13 gennaio 2007; Micaela Latini, *La macchia rossa: filosofia dell'animalità e letteratura dell'animalità nella "Relazione per un'accademia" di Franz Kafka*, in "Etica & Politica – Ethics & Politics", n. 3, 2015, pp. 163-173. Sul punto e su Kafka in generale, comunque, rimangono fondamentali G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., pp. 12 ss.

<sup>235</sup> *Ibidem*, pp. 250-251.

<sup>236</sup> Questo il "nomignolo ripugnante e assolutamente inesatto" attribuito all'ex scimmia (*ibidem*, p. 251).

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>239</sup> Ecco come l'ex scimmia commenta la decisione: "Un ragionamento chiaro e bello, che devo in qualche modo aver tirato fuori con la pancia, perché le scimmie pensano con la pancia" (*ibidem*).

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> *Ibidem*, pp. 253-254.

d'uscita, se volevo campare, ma che questa non si poteva raggiungere con la fuga<sup>242</sup>.

La ricerca della via d'uscita non può che defluire verso l'imitazione/riproduzione della vita degli umani, attentamente studiati nei loro comportamenti, fino a imparare a parlare<sup>243</sup>:

Ed imparai, signori miei. Oh, s'impara quando si vuol trovare una via d'uscita; si impara disperatamente. Si sorveglia noi stessi con la frustra; ci si lacera le carni alla minima resistenza. La mia natura di scimmia uscì da me, fuggendo in corsa frenetica, con una capriola, tanto che il mio primo maestro divenne egli stesso quasi una scimmia e dovette abbandonare presto l'insegnamento, per essere ricoverato in una casa di salute<sup>244</sup>.

Da allora, l'ex scimmia ingaggiò una serie innumerevole di maestri, delle cui lezioni, in non rari casi, fruiva in concomitanza, disponendoli in stanze comunicanti:

Che progressi! Quale prorompere concentrico dei raggi del sapere nel cervello che si desta! Non lo nego: mi sentivo felice. Confesso però anche di non averne esagerato il valore, né allora né tanto meno oggi. Con uno sforzo, che finora non ha avuto l'uguale sulla terra, ho raggiunto il grado di cultura media di un europeo. In sé questo non sarebbe forse niente, ma diventa qualcosa in quanto mi ha aiutato ad uscire dalla gabbia e procurata questa singolare via di uscita, questa via d'uscita dell'umanità. C'è un modo di dire tedesco veramente eccellente: darsi alla macchia ossia svignarsela; io l'ho fatto, mi sono proprio dato alla macchia. Non avevo altro scampo, sempre ammesso che non c'era da scegliere la libertà<sup>245</sup>.

Il presupposto su cui si basano il ragionamento e la scelta dell'ex scimmia è che non ci si debba mai situare nella scomoda posizione della scelta della libertà, altrimenti si accede a ragionamenti ingannevoli e decisioni errate. Detto ancora meglio, il presupposto è così formulabile: nel mondo degli umani la libertà non trova esistenza vera, ma solo declamazioni retoriche che non mettono mai in pericolo il proprio tornaconto personale. In ciò, l'ex scimmia è un'attenta e acuta osservatrice degli umani e della loro vita. Diventa chiaro e inevitabile che qui lo scampo consista nel rifuggire la libertà. Più precisamente ancora, lo scampo sta nell'aggirare la libertà, per liquidarla: darsi alla macchia, nei suoi confronti. Una volta alla macchia, ognuno potrà coltivare il proprio vantaggio particolare. Il mondo umano si presenta così agli occhi dell'ex scimmia; e non si può darle molti torti, se non si invalidano, con il presupposto del suo ragionamento, i modi e le forme del vivere e convivere, così come si sono affermati e stratificati fin dalle ere preistoriche. L'ex scimmia coniuga la preistoria della sua ex specie con la preistoria della nuova specie entro cui ha trovato scampo, facendo uscire da sé la sua natura di scimmia, per interiorizzare e assimilare quella umana. La sua via di uscita ha spezzato il cerchio della natura, venendone fuori; ma, nell'uscirne, ha riprodotto il circolo chiuso degli umani, in un insanabile contrasto con quello della natura. Essere scampata al destino delle scimmie non le è servito a molto, se, poi, il rifugio che l'accoglie (la "via di scampo") è l'abbraccio mortale dell'ingannevole e fatale superiorità umana sul destino<sup>246</sup>. Dell'abbraccio mortale, però, l'ex scimmia è pienamente consapevole:

Certe volte mi prende un tale disgusto degli uomini che quasi non so resistere al vomito. Ciò non ha naturalmente niente a che fare con l'uomo singolo, con la sua gentile presenza. È contro tutti gli uomini. E non è niente di strano: se lei per esempio dovesse vivere sempre con le scimmie, pur dominandosi avrebbe certo simili attacchi. E poi non è neanche l'odore degli uomini che mi ripugna, ma l'odore umano che ho preso io

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>243</sup> "Ripeto: non mi attraeva tanto imitare; lo facevo perché cercavo una via d'uscita, per nessun'altra ragione (*ibidem*, p. 257).

<sup>244</sup> *Ibidem*, pp. 257-258.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 258. L'ex scimmia, cercando la via di uscita migliore, si dà al varietà, riscuotendo un grande successo.

<sup>246</sup> Kafka mostra come Pietro il Rosso riscuota successo "in mezzo mondo", dove è chiamato a tenere rappresentazioni di ogni tipo, seguito da un impresario ad hoc che provvede a tutte le necessità organizzative (*Frammenti per «Una relazione per un'Accademia»*, in *Tutti i racconti*, op. cit., pp. 259-262).

e si mescola con l'odore della mia antica patria<sup>247</sup>.

Pietro il Rosso ha perso la sua antica patria e non ne ha trovato una *veramente* nuova; anzi, quella umana dentro cui si è rifugiato, in un galoppo vertiginoso in tutta l'evoluzione della specie (dalla scimmia all'uomo), gli pesa ancora più della perdita di quella antica. Egli è l'incarnazione del fallimento di questa evoluzione che, proprio al suo punto culminante, rivela il suo carattere di predazione nei confronti di tutte le specie, inclusa quella umana. Nel contempo, il suo destino testimonia in massimo grado come la predazione umana (nel cosmo e del cosmo) sia fondata sulla violenza e su una sconfinata sete di potere, imperniate ambedue sulla manipolazione destrutturante dell'etica e della verità. Piero il Rosso non può che rimpiangere il suo status originario; non solo per una questione di appartenenza alla specie di origine e non solo per un sentimento di colpa, avendone tradito i mondi. Per trovare una via di uscita, si è convinto a precipitare dal mondo naturale nell'inferno umano. La *via di uscita* si è rivelata una situazione *senza via di scampo*, perché egli non può più fare ritorno allo status di partenza. Ma una via uscita, però, si profila ancora: prendere il largo, con una secessione non solo dalla preistoria, ma da tutti gli ultimi modelli di mondi generati dalla storia umana. Questo Kafka lo dice a Pietro il Rosso che, però, non può ascoltarlo: è troppo tardi, per lui, sia per tornare indietro che per andare avanti e sta qui il suo immenso dolore. Ma per noi non è tardi, sia per tornare indietro che per andare avanti. Il destino infranto di Pietro il Rosso è un destino che può salvare e salvarci. Ancora una volta, il cerchio non si chiude.

Possiamo, ora, fare ritorno al racconto *Nella colonia penale*. Siamo in una valle senza ombra, governata dal sole e dalla luce accecante e in, una colonia penale, un soldato è in attesa dell'esecuzione della condanna a morte, per "grave insubordinazione" contro un superiore. Niente di particolarmente insolito, sembrerebbe. Ma l'inconsueto si cela nelle procedure della condanna e nei mezzi con cui viene eseguita e si trova sintetizzato nella macchina a cui è affidata l'esecuzione. Questa è suddivisa in tre sezioni integrate tra di loro: quella inferiore ("letto"), quella superiore ("disegnatore") e quella mediana ("erpice"). Vediamone la "scheda tecnica" che l'ufficiale illustra all'esploratore in visita nella colonia, partendo dall'erpice, il cui nome:

... gli si adatta benissimo. Gli aghi sono collocati come un erpice, anche se solo in un punto ed in maniera molto più artistica. D'altronde lo capirà subito. Qui sul letto si fa distendere il condannato. ... Dunque qui come dicevo è il letto. È coperto intermante di uno strato di bambagia; il perché lo capirà più tardi. Su questa bambagia si corica il condannato prono, nudo ovviamente; qui abbiamo le cinghie per fissare le mani, i piedi, il collo. Qui, a capo del letto, dove l'uomo come ho già detto si distende a faccia in giù, è situato questo piccolo tampone che è possibile regolare facilmente in modo che entri precisamente nella bocca dell'uomo. Serve ad impedire che urli o si mordi la lingua. Naturalmente l'uomo non può evitare il tampone, altrimenti la cinghia del collo gli spezzerebbe la nuca<sup>248</sup>.

Sia il letto che il disegnatore hanno le batterie elettriche indipendenti: il letto ne ha una per sé, il disegnatore per l'erpice. Non appena l'uomo è stato assicurato con le cinghie, il letto viene messo in moto. Trema con piccole vibrazioni ondulatorie e sussultorie a un tempo. Lei avrà avuto modo di vedere simili apparecchi nelle case di cura, solo che nel nostro letto tutti i movimenti sono stati calcolati alla perfezione; insomma devono essere esattamente sincronizzati ai movimenti dell'erpice, al quale è affidata la vera e propria esecuzione della condanna<sup>249</sup>.

All'esploratore che chiede di essere informato sulle modalità di esecuzione della condanna, l'ufficiale risponde:

La nostra condanna non è dura. Al condannato verrà scritto sul corpo con l'erpice la norma del regolamento che ha violato. A questo condannato, per esempio, ... sarà scritto sul corpo: Onora il tuo superiore!<sup>250</sup>

<sup>247</sup> Kafka, *op. ult. cit.*, p. 260.

<sup>248</sup> Kafka, *Nella colonia penale*, cit., pp. 527-528.

<sup>249</sup> *Ibidem*, pp. 528-529.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 529.

Assalito da altri dubbi, l'esploratore indirizza all'ufficiale un'altra domanda:

"È a conoscenza della sua condanna?". "No", rispose l'ufficiale e voleva continuare con le sue spiegazioni, ma l'esploratore l'interruppe: "Non conosce la propria condanna?". "No", fece di nuovo l'ufficiale e per un istante tacque, quasi aspettasse dall'esploratore una precisa motivazione della sua domanda, poi disse: "Sarebbe inutile fargliela conoscere. Impara a conoscerla sulla propria pelle" ... "Ma di essere condannato, questo poi lo sa?". "Nemmeno questo", rispose l'ufficiale sorridendo all'esploratore, quasi si aspettasse qualche straordinaria confidenza. "No", disse l'esploratore passandosi la mano sulla fronte "quindi l'uomo ignora tuttora come sia stata accolta la propria difesa?" "Egli non ha avuto nessuna opportunità di scagionarsi", disse l'ufficiale guardando altrove...<sup>251</sup>.

Pressato dalle domande dell'esploratore e volendo porre fine a un colloquio che, dal suo punto di vista, si stava dilungando spropositatamente, l'ufficiale si decide a svelare l'arcano:

Le cose stanno così. Qui nella colonia, nonostante la mia giovane età, sono stato nominato giudice. Ho infatti avuto modo di assistere a tutte le questioni penali al fianco del vecchio comandante e conosco l'apparecchio meglio di chiunque. Il principio in base al quale io giudico è sempre questo: *la colpa è sempre certa*. Altri tribunali non possono seguire questo criterio, in quanto collegiali e soggetti ad altri tribunali superiori. Questo non è il caso nostro o almeno non lo è stato per il mio vecchio comandante<sup>252</sup>.

Trasalendo alle spiegazioni dell'ufficiale e alla vista della macchina di morte, che di là a poco sarebbe entrata in azione, anche per porre fine al suo tormento, l'esploratore disse:

"Ora so tutto", fece l'esploratore. Allorché l'ufficiale fu di nuovo da lui. "Eccetto la cosa più interessante", disse costui e prese per un braccio l'esploratore, indicando nel contempo verso l'alto. "Là nel disegnatore c'è un congegno ad orologeria che stabilisce il movimento dell'erpice, e questo congegno viene sistemato in base al disegno della condanna. Io mi servo ancora dei disegni del vecchio comandante", tolse dalla borsa di cuoio alcuni fogli, "ma purtroppo non posso metterglieli in mano, sono ciò che di più caro posseggo. ..."<sup>253</sup>.

Possiamo ora procedere all'illustrazione minuziosa del funzionamento dell'erpice data dall'ufficiale all'esploratore, fino alla completa esecuzione della condanna a morte:

L'erpice comincia a scrivere; alla fine della prima applicazione di scrittura sul dorso dell'uomo, srotola il tappeto di bambagia e fa voltare lentamente il corpo su un fianco, in modo da offrire una nuova zona all'erpice. Intanto i punti colpiti dalla scrittura appoggiano sulla bambagia, che grazie alla speciale preparazione interrompe subito il flusso di sangue e prepara al ritorno ed all'approfondimento della scrittura. In questo punto i ganci al bordo dell'erpice strappano la bambagia dalle ferite, quando il corpo gira di nuovo, e la buttano nella fossa, e l'erpice può tornare ad operare. Così nello spazio di dodici ore esso incide sempre più a fondo. Durante le prime sei ore il con-

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 530.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 531; corsivo nostro. Ecco le successive e dettagliate "note tecniche" dell'ufficiale: «"Come può osservare l'erpice corrisponde alla forma umana; questo è l'erpice per il busto; questi gli erpici per le gambe. Per la testa c'è questa punta. Le è chiaro tutto ciò?". Si chinò affabilmente verso l'esploratore, pronto a dispensare ulteriori chiarimenti. ... Quando l'uomo è disteso sul letto e questo comincia ad oscillare, l'erpice viene calato sul corpo. È sistemato in modo da sfiorare appena il corpo con le punte; quando l'apparecchio è a posto, il nastro d'acciaio si tende e irrigidisce. A questo punto comincia il gioco. Un profano non nota dall'esterno nessuna differenza tra le punizioni. L'erpice sembra che lavori uniformemente. Vibrando infila le punte nel corpo, il quale del resto vibra anche lui trovandosi sul letto. Ora, per far sì che tutti potessero verificare l'esecuzione della condanna, l'erpice viene costruito in vetro. È vero che ci sono state alcune difficoltà tecniche per la necessità di montarvi gli aghi, ma dopo molti tentativi vi si riuscì. Infatti non ci siamo mai risparmiati fatiche. E ora chiunque può osservare attraverso il vetro come l'iscrizione viene tracciata sul corpo"» (*ibidem*, pp. 531-532).

<sup>253</sup> *Ibidem*, pp. 533-534.

dannato vive quasi come prima, solo avverte dolore. Dopo due ore si può rimuovere il feltro poiché l'uomo non ha più la forza di gridare. Qui in questa ciotola dal lato della testa si mette una minestra calda di riso, dalla quale l'uomo, se ne ha voglia, raccoglie qualcosa con la lingua. Nessuno rifiuta questa opportunità. Non ne ho mai visto alcuno, e la mia esperienza è lunga. Soltanto verso la sesta ora egli smarrisce il gusto del cibo. ... Come diventa tranquillo però l'uomo verso la sesta ora! L'intelligenza si palesa anche al più idiota. Comincia intorno agli occhi e da qui si espande. Uno spettacolo che potrebbe indurre a distendersi con lui sotto l'erpice. Non succede nient'altro, l'uomo comincia solo a interpretare la scrittura, assottiglia le labbra come a voler ascoltare. Lei ha constatato, non è facile decifrare con gli occhi la scrittura, ma il nostro uomo la decifra con le sue ferite. Certo è una grande fatica; gli sono necessarie sei ore per assolverla. A questo punto l'erpice lo trapassa da parte a parte e lo fa cadere nella fossa con l'acqua insanguinata e la bambagia, Allora la sentenza è eseguita e noi, io e il soldato, lo sotterriamo<sup>254</sup>.

Eppure, proprio qui il cerchio non si chiude. L'ufficiale chiede l'aiuto dell'esploratore per difendere la procedura e tentare di avviare la destituzione del nuovo comandante che ne aveva espresso un giudizio fortemente negativo, osteggiandola in tutti i modi. Ma l'esploratore glielo nega, dicendogli espressamente: "Sono contrario a questa procedura"<sup>255</sup>. Allora, all'ufficiale non rimane che un ultimo azzardo: liberare il condannato e non eseguire la condanna a morte<sup>256</sup>. La liberazione del condannato è solo la premessa del progetto di riserva elaborato dall'ufficiale: se non riusciva più a far funzionare la sua "macchina della giustizia", tanto valeva immolarsi, per dimostrare quanto tutto ciò fosse profondamente ingiusto e pericoloso. Per convalidare la legittimità e l'utilità della procedura, egli l'applica contro se stesso, sottoponendosi alla macchina della morte, al posto del condannato. Rimane accusatore e giudice unico, ma stavolta istruisce il processo contro se stesso ed esegue la condanna di se stesso. Ma qual è il rimprovero che muove a sé? Quello di non avere saputo difendere la procedura. In un certo senso, anche la sua è una colpa certa; solo che egli, nel suo caso, la riscrive con i codici della fedeltà all'inappellabile violenza della legge. Per questo motivo nevrotico e paranoico, egli si fa accusatore e giudice di se stesso, scegliendo nel baule delle scritte ereditate dal vecchio comandante quella che ritiene la più adatta al caso: "Sii giusto!"<sup>257</sup>. L'unica ingiustizia violenta che rimane qui a disposizione dell'ufficiale è quella esercitabile contro se stesso. L'ingiustizia della procedura continua a vestire i panni menzogneri della giustizia, in un estremo e disperato atto di chi nell'ingiustizia continua a credere, continuando a contrabbandarla come giustizia. Essere giusti, per l'ufficiale, significava rimanere servitori della violenza dell'ingiustizia, non importa se, per certificarlo, doveva immolare se stesso. Ma, sotto lo sguardo di tutti, la macchina di morte non rispondeva più a tutti i comandi. Si stava sfasciando la perfetta sincronia dei suoi movimenti:

L'erpice non scriveva, trafiggeva soltanto, e il letto non faceva rotolare il corpo, lo sollevava soltanto per spingerlo vibrante contro gli aghi. L'esploratore avrebbe voluto intervenire, bloccare se era possibile tutta la macchina: non era la pena che intendeva l'ufficiale, era mero assassinio. Tese le mani. Ma in quel momento l'erpice si sollevò da una parte tenendo il corpo infilzato come di solito faceva solo alla dodicesima ora. Il sangue fluiva in cento rivoli, non mescolato all'acqua: anche i tubi dell'acqua non avevano voluto funzionare questa. E ora la macchina rifiutava anche l'ultimo atto: il corpo non si staccò dai suoi lunghi aghi, rimase sospeso sulla fossa colando sangue. L'erpice voleva tornare alla sua posizione, ma continuò a restare sulla fossa, come se sentisse di non essersi liberato dal suo peso<sup>258</sup>.

La macchina continuò a violare l'armonia delle sue sequenze, fino alla fine. Suo malgrado, l'esploratore:

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, pp. 534-535.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 544.

<sup>256</sup> *Ibidem*, pp. 545-546.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 550.

... scorse la testa del morto. Uguale a come era stata in vita, non si osservava nessun segno della liberazione promessa; per lui non c'era stato nulla di ciò che gli altri avevano trovato nella macchina; aveva le labbra contratte, gli occhi aperti, con l'espressione di un vivo, lo sguardo sereno e convinto; la fronte trapassata dal grande pungiglione di ferro<sup>259</sup>.

Con lo sfaldamento della macchina della condanna, la colonia penale si avvia a marce forzate verso la dissoluzione: del suo tempo e del suo spazio rimane traccia solo sulla pietra tombale del vecchio comandante, recante la seguente iscrizione:

"Qui riposa il vecchio comandante. I suoi seguaci, ora senza nome, gli hanno scavato questa tomba e posto questa pietra. Esiste una profezia secondo la quale il comandante dopo un certo numero di anni risorgerà e da questa casa condurrà i suoi seguaci alla riconquista della colonia. Aver fede e attendere!"<sup>260</sup>.

Non per questo, il tempo e lo spazio della colonia penale sono *extra-tempo* ed *extra-spazio* in via di dissoluzione, in uno scorrimento partito dalle nostre lontane ere preistoriche; sono anche l'*extra-tempo* e l'*extra-spazio* del presente oscuro e della lotta per riaprire la via del futuro. La fede richiamata dai seguaci del vecchio comandante fa appello al tempo cosmico preistorico, affinché ritorni a bloccare il passaggio al futuro. Del resto, anche l'esploratore e il nuovo comandante non si sottraggono all'attrazione esercitata dalla preistoria: solo che ne forniscono, per così dire, una narrazione e un'attuazione "illuminata". Non possiamo dimenticare, infine, che l'esploratore, in una qualche misura, giustifica il regime straordinario che vige nella colonia penale, pur mantenendo ferma la sua repulsione verso l'iniustizia della procedura e la crudeltà dell'esecuzione<sup>261</sup>. Benjamin rileva l'antiquatezza del meccanismo di cui nella *Colonia penale* si servono le autorità<sup>262</sup>. Una antiquatezza, però, che non è completamente fuori misura: la rivelazione della colpa con la sua iscrizione sul corpo del condannato si colloca a metà strada tra la preistoria e la metafisica: il corpo è segnato col sangue della *sua* colpa, senza che vi sia bisogno alcuno di dirlo o raccontarlo. E qui il sangue della colpa si sposa irrevocabilmente con il sangue della morte. Ma Benjamin coglie nel segno, allorché individua che qui è in gioco la permanenza dell'oblio e/o la ricacciata nell'oblio eterno: una forma di oblio di sé e del mondo, della verità e della menzogna, della giustizia e dell'ingiustizia. La macchina della colonia penale non adempie in tutta correttezza ed efficacia a queste funzioni ed è, per questo, che risulta antiquata; come già l'esploratore e il nuovo comandante hanno avuto modo di concludere. Sono, però, conservate e riprodotte in essa concatenazioni logiche da sempre depositate nel nucleo centrale del funzionamento della legge: l'oblio della verità perseguito attraverso il sanguinare del corpo e dell'anima. Corpo e anima insanguinati sono verità insanguinata; ancora meglio: verità martoriata e uccisa. Che si possa perseguire questo scopo con strategie e metodi più sofisticati ed efficienti è certamente vero; ma la violenza della legge che cerca l'oblio della propria colpa, per poterla rimuovere all'infinito ed emendarsene, ha bisogno anche e sempre di sangue. Per obliare la propria colpa, non deve far precipitare nell'oblio le sue minacce. La violenza simbolica non basta mai da sola; sempre la legge ha il bisogno di esercitare violenza diretta sui corpi e sulle anime. Il carcere e il manicomio sono invenzioni che, fin dalla loro nascita, hanno avuto nel loro DNA questa infezione virale. Del resto, la guerra, dalla preistoria in avanti, è ricorsivamente finalizzata anche a questo scopo. Il gioco di rimandi continui di Kafka alla sofferenza umana e alla crudeltà della legge è un modo assai rigoroso e suggestivo per non rimanere mai attaccati a questa o quella (presunta) verità, a questa o quella dimensione della vita e

---

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Ibidem*, pp., 551-552.

<sup>261</sup> "Le argomentazioni sulla procedura giuridica non l'avevano soddisfatto. D'altro canto doveva ammettere che quelli erano problemi di una colonia penale, che erano necessarie misure particolari e che bisognava agire in maniera marziale fino in fondo" (*Ibidem*, p. 532).

<sup>262</sup> "Nella *Colonia penale* le autorità si servono di un meccanismo antiquato, che incide lettere arabesche sulla schiena dei colpevoli, moltiplica i fori, accumula gli ornamenti, finché la schiena dei colpevoli, moltiplica i fori, accumula gli ornamenti, finché la schiena dei colpevoli diventa chiaroveggente, e perviene a decifrare direttamente lo scritto, dalle cui lettere apprenderà il nome della sua colpa sconosciuta. È quindi la schiena a cui incombe, a cui tocca portare. E così è, in Kafka, da sempre. ... Qui la pesantezza coincide tangibilmente con l'oblio" (W. Benjamin, *Kafka ...*, cit. p. 298).

della storia; ma a tutti gli esseri viventi nel loro fulmineo passaggio sulla terra. Con partecipazione, Benjamin parla di una kafkiana preghiera dell'anima, consistente nell'attenzione verso ogni creatura; e nessuno più di lui si è spinto così tanto nell'anima di Kafka<sup>263</sup>. Siamo un istante di infinito che gocciola e sanguina nell'infinito, del quale non abbiamo più traccia, ancora prima della nascita. Ecco, Kafka ci fa risalire la sofferenza, la disperazione e l'ingiustizia del vivere umano, riconsegnandoci nelle mani la traccia che dell'infinito abbiamo smarrito. Non sa se da questa traccia sapremo ricavare la speranza, alimentandone la vita; ma questo è un cammino che non compete più a lui; ma a noi e unicamente a noi. Quello che a lui competeva ha cercato di farlo, tra mille contraddizioni; spesso, non vi è riuscito; altre volte, non ha tentato nemmeno. Ma la strategia dell'attenzione Kafka l'ha curata e sviluppata anche verso se stesso: soprattutto, verso la sua disperazione che, nonostante tutto, non ha mai soffocato la speranza:

Non disperare, neanche del fatto che non disperai. Se anche tutto sembra finito, arrivano pur sempre energie novelle. Ciò significa appunto che sei vivo. Se non arrivano, allora qui tutto è finito, ma definitivamente<sup>264</sup>.

Il binomio disperazione/speranza è presente soprattutto nell'angoscia del condannato e lo accompagna fino alla sua esecuzione e oltre: dopo la condanna, disperazione e speranza assumono una veste tutta particolare. Il rapporto con la legge diventa qui ancora più cruciale e investe non solo e non tanto le vite singole, ma quelle plurali. E lo abbiamo appena rivisto, discutendo *Nella colonia penale*. Ciò che si agita nel racconto ci attraversa tutti e riguarda la nostra salvezza, la nostra colpa e la nostra verità, di fronte a poderosi apparati di tortura e annichilimento della volontà. Abbiamo appena potuto rilevare che l'ufficiale è simultaneamente accusatore, giudice ed esecutore della condanna, dall'inizio alla fine. Le tre funzioni qui riunificate, a loro volta, si ricongiungono in una figura unica che non è soltanto monocentrica, ma apicale: *l'inquisitore sovrano*. Ed è proprio come inquisitore che l'ufficiale si sente facultizzato a dare sovranità assoluta alla certezza della colpa. Ciò gli consente di far direttamente coincidere il processo con l'esecuzione della condanna a morte. In regime di *colpa certa*, la *difesa* è ritenuta un esercizio superfluo e, per di più, una dispendiosa perdita di tempo. La certezza della colpa è qui certezza della legge che, in quanto tale, cancella la certezza del diritto. La sovranità assoluta dell'inquisitore stralcia la sovranità del *diritto* e, con essa, la titolarità dei *diritti*. In quanto difesa dall'incolpazione, diritto e diritti sono ritenuti complici della colpa e del colpevole e, dunque, attentato contro la sovranità dell'inquisitore e quella del potere, alle quali si ispira e che la tengono in pugno. In quale disperazione più grande di questa si può essere gettati, così come sono stati gettati Josef K., il contadino davanti alla porta della legge e il condannato a morte della colonia penale? Eppure, con Kafka, non ci rimane che ripetere che bisogna disperarsi non della presenza della disperazione, ma della sua mancanza: mancanza di disperazione vuole dire mancanza di speranza che, sì, realizza la catastrofe di ogni creatura e forma vivente.

## 6. Legge senza parola e storia senza *pathos*: in cammino con Kafka

Iniziamo col dire: priva di parola, la legge è saturazione della violenza; allo stesso modo con cui, mancante di *pathos*, la storia secerne violenza. La violenza ricongiunge e riposiziona la forza della legge e della storia, proprio strappando loro parola e passione. La *legge* e la *passione* della violenza mostrano, proprio qui, il volto più abietto della simbolica della forza. Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, forza e violenza non sono mai puri strumenti di distruzione fisica, ma prima ancora macchine politiche di ricostruzione e affermazione di universi simbolici in competizione. Del resto, la guerra è innanzi tutto guerra *di* e *tra* ordini simbolici che proprio essa provvede a riorganizzare, attraverso una contesa giocata tra il primato del Sé e l'agonia dell'Altro. Gli stessi nudi e crudi interessi politico-economici discendono da queste dialettiche antropomorfo-simboliche. La forza e il potere, del resto, sono tra le componenti co-

<sup>263</sup> "Se Kafka non ha pregato – ciò che non sappiamo –, gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce la «preghiera naturale dell'anima»: l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura" (*Ibidem*, p. 299).

<sup>264</sup> F. Kafka, *Diari*, Vol. I, cit., p. 289; la notazione di Kafka è del 21 luglio 1913.

stitutive dell'antropologia del vivente umano. Occorre dire anche che, sia nei corsi e ricorsi storici che ci sono stati trasmessi in eredità che in quelli di cui abbiamo fatto diretta esperienza, il vivente umano ha fatto di tutto per non emanciparsi dall'antropologia della violenza e del potere.

Come abbiamo visto, Kafka ci insegna che la legge, più che stabilire nette linee di demarcazione tra giusto e ingiusto, bene e male, vero e falso, afferma come postulato sacro il suo giusto/ingiusto, il suo bene/male, il suo vero/falso. È una *scrittura* che *rilegge* e *riorganizza* il mondo a sua immagine e somiglianza. E la sua immagine l'ha ricavata direttamente dagli apparati di potere simbolico-narrativi che le sono stati consegnati e di cui deve essere solerte custode, per ritradurli creativamente in prassi giurisprudenziali ed amministrative ad hoc. Alla legge è fatto obbligo togliere la parola a tutto ciò che è statuito e codificato come ingiusto, male e falso, senza porsi e porre domanda alcuna e senza esercitare il dubbio. Facendo questo, essa stessa perde parola e passione. In realtà, non parla a nessuno e non si appassiona a niente: si limita a replicare all'infinito le sue formule prive di respiro vitale, forme estreme di asseverazione teologico-giuridica. I suoi linguaggi sono il parto delle logiche di comando e controllo che la modellano e vincolano a pratiche autoritarie a cui, a dire il vero, si applica con lena esaltante. Non parla, ma risponde al potere e alle sue linee di comando; delle quali, però, non risponde, perché non ne ha la sovranità e il controllo. Non è responsabile degli ordini da cui riceve comandi; e nemmeno si sente responsabile delle conseguenze che scaturiscono dalle sue deliberazioni. Si sente ben al di sopra del giudicato e dei giudicati e ben al di sotto della piramide del potere. E, dunque, non risponde né degli uni e né dell'altra. La mancanza di responsabilità intorno alla *decisione sovrana* è la base su cui costruisce la sua *responsabilità accessoria* che non le impedisce (anzi, l'autorizza) a percepirsi e farsi percepire come potere neutro, ma inderogabile. In realtà, svolge funzioni ancillari che hanno il compito di organizzare diffusamente in basso l'estirpazione delle condotte codificate e stigmatizzate come ingiuste, immorali ed errate. Di vera giustizia, però, non vuole sentir parlare. Incanala tutto verso retoriche che girano intorno a finzioni che hanno la funzione specifica di portare acqua al mulino del potere, in una sequenza di questo tipo: (a) prima territorializza e organizza le pratiche della *caccia*, della *cattura* e della *punizione* e (b) dopo provvede a rivestirle con il mantello togato dell'immunità e dell'impunità. Che le sue norme prescrittive e deliberative siano *effettivamente* giuste, vere ed eticamente fondate è l'ultimo dei suoi problemi: ciò che conta è che siano coerenti e giustificate *dal* e *nel* sistema dato in cui agisce e che questo risulti, così, rassicurato e potenziato. Allora, più che essere *tempo di attesa*, la legge è *tempo che punisce*: meglio ancora, la legge è *l'attesa che punisce*<sup>265</sup>. Lo sanno bene, come abbiamo visto, il contadino del racconto *Davanti alla legge* e Josef K. L'ingiustizia è, sì, la cosa più atroce di questo mondo<sup>266</sup>; ma ancora più atroce è la matrice che la riproduce all'infinito: la legge silente che si fa riproduttore seriale di condanne in assenza di giustizia. Josef K., ancora di più del contadino frastornato davanti alla porta della legge, è l'esempio estremo dell'*assenza* che punisce in proporzioni crescenti, proprio a misura in cui si fa sempre *più assente*. K. è condannato dal giudice che non ha mai visto e che non lo ha mai visto; dal tribunale che istruisce processi senza imputato, basati non sui fatti ma su accuse non provate, comunque siano motivate, immotivate o demotivate. Il tribunale viene qui demistificato da Kafka come l'escrescenza mostruosa della legge,

---

<sup>265</sup> Una profonda e articolata ricostruzione della "posizione" che la legge occupa nell'opera e nella vita di Kafka è fornita da M. Cacciari, *Icone della legge*, Milano, Adelphi, 1985, 2002<sup>3</sup>. Un'analisi accurata delle posizioni di Cacciari su questo tema e su altri ad esso coesenziali è reperibile nel numero monografico di "Jura Gentium", Vol. XII, 2015, incentrato su: *Il potere che frena. Saggi di teologia politica in dialogo con Massimo Cacciari* (a cura di T. Gazzolo e Leonardo Marchettoni). Nella nostra esplorazione degli universi kafkiani, come sarà agevole arguire, battiamo sentieri di ricerca diversi da quelli aperti da Cacciari, pur apprezzandone lo spessore e stabilendone punti di contatto. È opportuno ricordare, infine, che nella *Avvertenza alla terza edizione* Cacciari precisa: "Se dovessi, oggi, riprendere in mano l'intera materia del libro, risulterebbe molto più critico il mio giudizio sull'opera di Rosenzweig. ... Ma al capitolo centrale, quello su Kafka (è qui che si delinea quell'idea dell'*assolutamente* possibile che regge l'intero libro), non avrei da apportare modifica alcuna" (p. 10).

<sup>266</sup> J. Wassermann, *Il caso Maurizius*, Roma, Newton Compton, 2007, p. 72. Il libro, scritto tra il 1925 e il 1928, ha ispirato un film (1954) del regista francese J. Duvier e uno sceneggiato televisivo (1961) del regista italiano A. G. Majano. Il "caso" riguarda la condanna all'ergastolo di un innocente imputato di uxoricidio che, poi, si suicida in carcere.

ben più agghiacciante dell'Inquisizione che, almeno, aveva articolazioni e scansioni materiali regolati da riti formalizzati, per quanto de-umanizzati e de-umanizzanti, in virtù della spietata logica di cannibalizzazione a cui obbedivano. Tra l'Inquisizione e il Tribunale moderno, di cui Kafka, nel racconto *Nella colonia penale*, ci offre la fisiopatologia estrema e allucinata, è intervenuta la *specializzazione tecno-burocratica*, individuata con grande finezza da E. Paci<sup>267</sup>. La legge e il tribunale, ci ricorda Paci, compiono un *lavoro* che, come tutti i lavori in regime borghese-capitalistico, già a cavallo tra XIX e XX secolo, sono soggetti a processi funzionali di frammentazione, specializzazione e ricomposizione regolati dalla tecnica. Nasce da qui la suddivisione del lavoro in piramidi comunicative, i cui piani alti sono occupati da *caste di specialisti*. Ma in ciò non va ravvisato un uso *innaturale* della tecnica; ne va rilevato, invece, l'uso più proprio e *naturale*, in quanto meglio finalizza il dominio e più razionalmente educa le caste a dominare e gli oppressi ad essere dominati. La razionalità tecno-burocratica specializza e articola legge e processo in caste e figure privilegiate dell'*assenza* che colpiscono proprio dall'alto del loro essere assenti. La loro presenza è resa occulta, ma di micidiale performatività è la loro azione: invisibile tranne che negli effetti e, soprattutto, non confutabile e non falsificabile sia nelle cause che negli effetti. Seguendo la strada che ci indica Paci, possiamo agilmente arguire che la legge è governata da un regime veritativo specializzante, il cui imperativo è: ignorare la totalità aperta della vita; allo stesso modo con cui il lavoro produttivo e il soggetto al lavoro devono ignorare la totalità aperta del mondo vitale di cui fanno parte<sup>268</sup>. E come tutti i regimi veritativi, anche quelli della legge sono *obbligati* al dovere di spiazzare e defraudare la realtà a favore dell'irrealtà, la libertà a favore dell'illibertà. Al contrario, sono *obbliganti* per tutta la scala sociale che è a loro subordinata e che è chiamata a rispettarli, con un atto di fede in un potere minaccioso e sovrastante. Ecco qui condensata la specializzazione ontologica della legge (e del lavoro) che occorre spezzare, al pari di ogni altra ontologia<sup>269</sup>.

Giunti a questo bivio, dobbiamo porci due domande retoriche strettamente collegate: (a) è più utile Kafka (e la letteratura), per la demistificazione del diritto?; (b) oppure è più fruttuosa la critica del diritto, per la demistificazione del canone letterario? Ovviamente, la questione non si pone in termini così secchi e polarizzanti. Eppure, la narrazione denudante che della legge ci offre Kafka appare, allo stato, più pregnante delle decostruzioni del diritto che la filosofia (an-

---

<sup>267</sup> Si rinvia alla nota n. 190 e al corrispondente testo di Paci.

<sup>268</sup> Qui Paci, con tutta evidenza, va oltre la potente e geniale dialettica del lavoro capitalistico tracciata da Marx, lasciando intravedere le contaminazioni fenomenologico-esistenzialiste del suo pensiero assolutamente originale.

<sup>269</sup> Una fenomenologia di de-umanizzazione di questo tipo, seppure secondo traiettorie con coincidenti con quelle kafkiane, ma egualmente interessanti, è schizzata anche da L. Carrol, *Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio*, Milano, Garzanti, 2007; in particolare, rileva il "processo al fante" (capp. XI-XII), in cui Alice è chiamata come testimone e matura la decisione di abbandonare il "paese delle meraviglie". Sull'argomento ha, con acume, insistito Francesca Scamardella, *Ragionando sul diritto: Alice e il gioco degli specchi*, in "ISLL Papers", n. 2, 2009, pp. 102-114. Ci distacciamo, però, dalla razionalità dalle chiavi di lettura che, per solito, vengono proposte del *mondo alla rovescia* di Alice (soprattutto, quello di *Attraverso lo specchio*). Riteniamo che questo mondo sia una componente realistica nascosta che, invece, viene concettualizzata come dimensione governata da una forma di razionalità rovesciata (cioè: irrealistica). Kafka, a nostro parere, svela il legame sottile e impalpabile tra reale ed irreale, mostrandoci come proprio l'irreale sia più reale della realtà e come una razionalità complessa e tentacolare (realistico-irrealistica) li distingua e avvicina entrambi. Non v'è, insomma, bisogno di un'inversione della realtà, perché la realtà è già nell'inversione: volerla invertirla allontana da essa, anziché avvicinarla. Ed è quello che capita ad Alice: si muove al contrario e si avvicina a cose e persone; ma rimane, pur sempre, nel mondo invertito dello specchio. Quando comprende definitivamente tutto ciò, decide di abbandonare il paese delle meraviglie: cioè, decide di uscire dallo specchio e ritorna nel mondo in cui le specularità non sono inversione della realtà, ma dimensioni di uno spazio/tempo unitario, fatto di tempi e spazi diversi e anche contraddittori. *Vivere alla rovescia* può essere una tremenda illusione e, a volte, una sciagura.

che critica) ha finora suggerito; fatta eccezione di Benjamin, su cui torneremo<sup>270</sup>. Quella kafkiana si mostra come una narrazione allegorica critica che smentisce, alla radice, proprio le allegorie che avvalorano e sostengono la legge e il potere<sup>271</sup>. Per noi, perciò, è ancora più essenziale rimanere sul sentiero tracciato da Kafka. Non possiamo, però, non rilevare il tenue legame di comunanza fra il Tribunale kafkiano e lo Specchio di Alice, entro il cui dominio il reato può essere commesso in *linea ipotetica* solo *dopo* che è stata pronunciata la sentenza. L'inversione dello spazio/tempo della realtà fa sì che: (a) il *prima* (cioè, il reato) deve avvenire *dopo*; (b) il *dopo* (cioè, la sentenza) deve avvenire *prima*. Nel mondo invertito dello specchio di Alice, così, la sentenza si dispiega necessariamente in assenza di reato. Questa apparente irrazionalità e inversione logica viene completamente squarciata nella narrazione kafkiana, dentro cui il mondo non è un *riflesso*, ma *vivente*. E, dunque, Kafka non ha la necessità di *attraversare* lo specchio, ma di mandarne *in frantumi* i riflessi. Le linee di comunanza tra Kafka ed Alice si fermano qui e da qui divergono, seguendo traiettorie che troviamo ricomposte esclusivamente nelle motivazioni iniziali e negli approdi ultimi: la rivelazione e rilevazione degli inganni che regolano la vita normale e, soprattutto, l'essenza del potere. Passando attraverso lo specchio, Alice non ritrova se stessa e il mondo; ritrova se stessa e il mondo, quando abbandona lo specchio, ma non ne è completamente consapevole. Comprende, però, che è nel vivere che si può/deve sognare. Tutte le superfici riflettenti restituiscono mondi confinati in un'immagine; tuttavia, ambiscono ad essere considerate la luce riflessa dell'universalità. È in questa illusione tragica che si perde Narciso. Non appena uscita dallo specchio, la stessa Alice non può più narrare l'essenza spietata e immorale del potere e, ciò malgrado, ricorre ancora alla logica dello specchio: si augura, difatti, di aver sognato il Re Rosso o di essere stata sognata da lui<sup>272</sup>. Il tribunale di Kafka, invece, ci narrerà per sempre la crudeltà dell'anti-etica del potere: in esso, tutti i tempi sono *sincronici* e *diacronici*, come tutti gli spazi sono *distinti* e *intercomunicanti*. Il *prima* vive sempre anche nel *dopo* e viceversa; la *prossimità* vive sempre anche nella *distanza* e viceversa. È una "rivoluzione concettuale" e, insieme, una discontinuità epistemologica quella che contraddistingue Kafka; non soltanto una narrazione che ci inabissa nelle voragini del dolore e ci fa risalire verso le vette della speranza. Attraverso la "rivoluzione concettuale" kafkiana, il nostro sguardo può penetrare le scene che nel tribunale sembrano affastellarsi per inerzia, sotto l'impulso di logiche esclusivamente burocratiche. Ma, questa, è un'evidente menzogna e l'occhio di Kafka la sbugiarda: la burocrazia ha sempre un soffio vitale che la forgia e un potere che la trascende, a cui deve obbedienza e risposte. Grazie a Kafka, sappiamo che quella del tribunale è un'*arena del massacro*; però, sia l'*arena* che il *massacro* sono accuratamente nascosti dietro minuetti formalistici, ben attenti a non fare mostra della violenza che li impregna.

---

<sup>270</sup> Sull'argomento, estremamente stimolante appare l'approccio critico di M. Paola Mittica, di cui qui si ricordano per lo meno: *Raccontando il possibile. Eschilo e le narrazioni giuridiche*, Milano, Giuffrè, 2006; *Diritto e letteratura in Italia. Stato dell'arte e riflessioni sul metodo*, in "Materiali per una storia della cultura giuridica", n. 1, 2009; *Diritto e costruzione narrativa. La connessione tra diritto e letteratura: spunti per una riflessione*, in "Tigor - Rivista di scienze della comunicazione", n. 1, 2010, pp. 14-23; *Cosa accade al di là dell'Oceano? Diritto e letteratura in Europa*, in "Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura", n. 1, 2015, pp. 3-36.

Per una prima panoramica, comunque, si rinvia a "Italian Society for Law and Literature", il cui sito è raggiungibile cliccando al seguente [Link](#). Invece, a partire dal 2008, le annate dei Papers di ISLL sono reperibili a quest'altro [Link](#).

<sup>271</sup> Sul punto, rinviamo alla suggestiva e rigorosa riconsiderazione critica dell'allegoria, soprattutto nei suoi legami conflittuali col simbolo, sviluppata da W. Benjamin nel fin troppo trascurato (ai suoi tempi e ancora oggi) *Il dramma barocco tedesco*, cit. G. Raio ha messo in connessione quest'opera di Benjamin con la "lettura francofortese" di Kafka che con essa ha preso inizio (*Il carattere di chiave*, Introduzione a F. Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti*, Roma, Newton Compton, 2007). F. Desideri, nella sua *Introduzione* alla stessa edizione dell'opera, invece, si concentra sulla scrittura kafkiana che, diversamente dalla parola, non si scioglie nella vita, ma da essa si emancipa. Così, aggiunge Desideri, corpo e mente si distanziano a vicenda, consentendo alla scrittura di *estraniare* il "Noi" come *antimateria della mente*. Per quanto riguarda la "lettura francofortese" di Kafka, cui fa riferimento Desideri, oltre a quella già citata di Benjamin, è d'obbligo rinviare a T. W. Adorno, *Appunti su Kafka*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972. Per un'analisi della "doppia lettura" di Kafka che incrocia Benjamin e Adorno, cfr. A. Valentini, *Tra Benjamin e Adorno: il valore testimoniale del realismo di Kafka*, in "Aisthesis. Pratiche, saperi e linguaggi dell'estetico", n. 2, 2010, pp. 141-151.

<sup>272</sup> L. Carrol, *op. cit.*, p. 275.

La missione sanguinaria è affidata ai boia di turno e/o al carcere, fatti apparire come neutri e semplici terminali del castigo meritato. In realtà, boia e carcere sono controfigure della legge; esattamente come il carcere è controfigura del boia. In queste condizioni, i fili del processo tengono ben nascoste nelle loro trame queste verità. Gli stessi giudici non sono che delle semplici pedine della scacchiera della legge: pedine e figure distribuite dall'alto in basso che concorrono all'attuazione del massacro, ognuna con il proprio specifico ruolo e la propria specifica funzione. Si pone proprio qui una domanda: ma si può uccidere una persona e/o moltitudini di persone in un processo? Kafka ci dice di sì: perché il processo dà in silenzio sfogo alla violenza della legge che distrugge la passione per la vita e per la storia. Ora, la violenza della legge si trincerava nell'ombra e perseguita come un fantasma, di cui non si riesce mai a vedere il corpo e il volto, ma da cui si viene tramortiti senza requie. La legge non ha parola: è il fantasma della legge che parla. La storia non ha più *pathos*: è la legge che si cristallizza come storia universale raggelante. Come ha avuto modo di osservare con acume Salvatore Satta, il processo è un *atto antirivoluzionario*<sup>273</sup>: più che essere il cuore del giusto ed equo giudicare, è annichilimento. A tal proposito, il richiamo alle parole di Danton da parte di Satta appare estremamente pertinente: "Noi non vogliamo giudicare il re, vogliamo ammazzarlo"<sup>274</sup>. E, dunque, lo stesso processo rivoluzionario non si sottrae agli effetti di allucinazione e barbarie connaturati al potere; con l'aggravante che, a volte, i processi rivoluzionari, più che nella forma di tragedia, si riproducono con i costumi della farsa. Il processo non può mai *processare* la legge; è, al contrario, *istruito* da essa. Tantomeno, può mettere alla sbarra la storia: il processo giuridico e giuridicizzante non può sfuggire agli ingranaggi arcaici che dominano la storia, anche quando crede di rivoltarla da cima a fondo. È solo una finzione scenica quella che tende a dare ad intendere che ad agire il massacro sia il processo e non la legge: è la legge che *manovra* il processo, fornendo al giudice le coordinate delle linee di fuoco e le strategie di attacco. Soltanto fuori dal campo della legge la storia può essere processata ed è in questo *fuori* che i suoi meccanismi di potere possono essere dissolti e la sua violenza domata e decontaminata. Non vale a nulla fabbricare bunker labirintici, per proteggersi dalla legge e dagli assalti di nemici immaginari o reali. Ben presto, i bunker si trasformano in *tane insicure* che, a loro volta, devono essere controllate con ossessione. L'insicurezza e la paranoia non le rende *abitabili*, ma solo *presidiabili*, trasformandole in prigioni gettate in pasto ad uno stato d'assedio immaginario, secondo il quale si può, nonostante la vigilanza, essere sempre aggrediti e da punti assolutamente non previsti<sup>275</sup>. Non si è mai sicuri, né nella tana e né fuori:

Mi basta guardare in direzione dell'uscita per credere, pur essendone diviso da gallerie e piazzole, di trovarmi già in una situazione di grande pericolo; talvolta è come se il mio pelo si assottigliasse, come se potessi trovarmi all'improvviso solo con la mia carne nuda e essere salutato in quell'istante dalle grida dei nemici. È certo l'uscita in sé e per sé, il limite della protezione della casa, che comporta tali sentimenti, ma mi angustia soprattutto quella struttura dell'entrata<sup>276</sup>.

Ancora meno sicuri si può essere all'interno del processo, una tana labirintica disegnata, costruita e governata dalla legge. Nella tana del racconto di Kafka, il presidio esterno offre il controllo dell'*entrata* e, nel contempo, consente l'*uscita*. Nella tana labirintica del processo, invece, l'*entrata* è fatale, poiché ci consegna inermi nella morsa annientante della legge; l'*uscita*, per parte sua, è blindata e presidiata da apparati di controllo paranoici. Per poter uscire veramente dalle blindature della legge, è necessario abbatte le barriere e le ossessioni maniacali. Il

---

<sup>273</sup> S. Satta, *Il mistero del processo*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 15-16. Dell'opera di Satta (singolare figura di giurista/narratore) è stata, qualche anno fa, fornita un'appassionata lettura da Anna Jellamo, *Il terribile giudizio. Rileggendo Salvatore Satta*, in M. Paola Mittica (a cura di), *Dossier Diritto e narrazioni. Temi di diritto, letteratura e altre arti*, Atti del secondo convegno nazionale ISLL, Bologna, 3-4 giugno 2010, pp. 183-204.

<sup>274</sup> Satta, *op. cit.*, p. 16.

<sup>275</sup> Il riferimento è, chiaramente, al racconto di Kafka, *La tana*, in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), Milano, Newton Compton, 1995, pp. 335-358; nel prossimo paragrafo, ci soffermeremo su questo importante, se non decisivo, racconto kafkiano e delle tematiche in esso trattate. Una recente e stimolante lettura del racconto è stata fornita da F. Sciacca, *L'unico e il suo silenzio. Kafka e la costruzione dell'informe*, in "ISLL Papers", vol. 8, 2015, pp. 277-282.

<sup>276</sup> Kafka, *La tana*, cit., p. 485.

controllo dell'uscita, da parte del protagonista del racconto di Kafka, però, non può instaurare un rapporto lineare di reversibilità tra entrata ed uscita, se non nelle apparenze formali. La realtà è assai diversa: senza una frattura tra entrata ed uscita ed uscita ed entrata, non si può mai veramente uscire e mai veramente entrare. Uscire senza fratture consente solo la possibilità di rientrare e riattraversare le porte della legge, a gioco fermo e mantenendo inalterati tutti gli equilibri di potere preesistenti. È abbattendone le porte di entrata e strappandosi dalle sue grinfie che si può di uscire/svincolarsi dalla legge. Riattraversare l'esterno/interno/esterno è il vero passaggio di libertà. La tana della legge va presa di mira dall'esterno ed essere scardinata dall'interno: la dialettica di queste due azioni indissociabili rende giustizia alla verità e alla libertà. Qui il processo rivela tutto il suo carattere opprimente e la legge svela il suo carattere di mostruoso arbitrio<sup>277</sup>. Kafka ci fornisce la dialettica del passaggio di entrata/uscita dal processo, dalla legge e dalla menzogna. Benjamin fa sua questa dialettica e la allarga a ventaglio, conferendole un movimento vitale. Occorre demistificare a fondo gli *interni* della legge, per trovare nel loro *fuori* il punto di applicazione della critica e della destituzione delle logiche e delle pratiche di sopraffazione. Quello della legge (e del potere) è un cerchio che non si chiude; basta saperlo vedere con gli occhi di Kafka e non dimenticarsene mai. La via di uscita è (appunto) il cerchio che non si chiude. L'irrealismo apparente di Kafka apre la strada ad una dialettica paradossale che rovescia il canone della legge. Le porte della legge sono aperte, perché tutti vi siamo già rinchiusi dentro, da essa uniformati e regolati<sup>278</sup>. Più che accedere alla legge, si tratta di uscirne, allora: solo *fuori* dalla legge si può accedere alla giustizia. Ciò che urge, dunque, non è rivendicare un diritto, ma praticare libertà e verità. La giustizia e la verità non sono conquistabili *entrando* nella legge, ma *fuoriuscendone*. Sta qui l'inganno tragico di cui rimane vittima il contadino, accampato fino alla morte davanti alle porte della legge: la rivendicazione del diritto di accesso alla legge si trasforma, per lui, in una sottile condanna, a cui è destinato proprio dalla legge. Le pratiche di uscita dalla legge aprono le porte della libertà e della giustizia, nel mentre procedono alla doppia effrazione (esterno/interno) delle porte della legge. La verità e la libertà nascono da qui e da qui sorge e insorge la loro innocenza. Per la legge, si è tutti colpevoli non dichiarati: rei non confessi; vale a dire, colpevoli che giacciono nello *status* di colpevolezza inconsapevole che rimane in attesa di essere convertito nel *regime* della colpa certa. Alla validazione definitiva della colpevolezza provvede il processo, operando lo slittamento che conduce dalla *presunzione* di colpevolezza alla *certezza* della colpevolezza; slittamento, è bene precisare, che avviene sul piano della più pura e formale semantica giuridica che torna utile unicamente per assegnare e distribuire status ritenuti più confacenti a chi proprio dalla legge è stato escluso. Per Satta, il "vero innocente non è colui che viene assolto, ma colui che passa nella vita senza giudizio"<sup>279</sup>. Questo è vero, ma solo fino ad un certo punto. Kafka ci mostra come le tecniche narrative, le procedure giurisdizionali e le misure esecutive della legge siano, in realtà, assai più complesse. Per la legge, coloro che non passano per il giudizio non costituiscono gli innocenti, ma i colpevoli su cui il processo non ha ancora allungato i suoi artigli, per una svariata serie di ragioni, tra le quali non rientra tanto la *presunzione di colpevolezza*, quanto la presunzione di *non pericolosità immediata*<sup>280</sup>. La celebrazione sublime

---

<sup>277</sup> Già Satta configura la legge come *comando arbitrario* e *arbitrio del comando*: "Il contenuto della legge è sempre un comando: è il comando è per definizione un atto arbitrario, un atto di onnipotenza e come tale non può non essere rivoluzionario rispetto a un atto anteriore. Come tale si sottrae ad ogni critica che non sia quella politica o morale, perché la critica sotto il profilo giuridico appartiene, se del caso, ad un momento precedente, a quello dell'usurpazione del potere, del sovvertimento delle forme imposte da un dato ordinamento per costituire la legge" (*op. cit.*, p. 16).

<sup>278</sup> Solo in tal senso, si concorda con J. Derrida, *Pre-giudicati. Davanti alla legge* (a cura di F. Garritano), Catanzaro, 1996. Su questo testo di Derrida, qualche anno fa, è tornato M. Crépon, *Kafka e Derrida: l'origine della legge*, testo letto al convegno: "La pensée politique et étique de Jaques Derrida", Università di Atene, 24-26 gennaio 2013; reperibile in "MicroMega - Il rasoio di Occam" (3 maggio 2013), con un clic a questo [Link](#). Per il resto, come sarà agevole constatare, la nostra lettura si discosta sensibilmente da quella di Derrida.

<sup>279</sup> Satta, *op. cit.*, p. 27.

<sup>280</sup> Una tecnica repressiva di svuotamento dell'identità personale, tenuta sempre sotto attacco, è applicata nei lager nazisti; in essi, però, si ricorre a strategie concentrazionarie e soluzioni genocidiarie. La logica del lager non si estende in ragione dell'aumento degli oppositori; anzi, le è inversamente proporzionale. Una cosa del genere, ma in contesti

del trionfo della legge — e del processo che essa governa con le sue mani — risiede proprio nel far morire *colpevoli* gli *innocenti*. E ciò, prima di Kafka, lo aveva limpidamente compreso Alessandro Manzoni<sup>281</sup>. Eppure, la legge che governa l'ingiustizia nella Milano del XVII secolo è meno terrificata e orripilante di quella che dà mandato all'esecuzione della condanna a morte di Josef K., allorché due sprezzanti poliziotti vanno a prelevare a casa sua, la sera prima del suo trentunesimo compleanno e lo conducono fuori dalla città, per assassinarlo:

Dopo uno scambio di cortesie per decidere chi dovesse eseguire i compiti successivi — a quanto pareva gli uomini avevano ricevuto l'incarico in comune — uno si avvicinò a K. e gli tolse la giacca, il panciotto e infine la camicia. K. rabbrivì senza volerlo, e l'uomo gli diede un colpetto rassicurante sulle spalle. Poi riunì con cura gli indumenti, come cose che sarebbero servite ancora, anche se non proprio subito. Per non far rimanere K. fermo nell'aria notturna, comunque fresca, lo prese per il braccio e camminò con lui per un po' su e giù, mentre l'altro uomo esaminava la cava cercando il posto adatto. Quando lo ebbe trovato, fece un cenno, e l'altro accompagnò là K. Era vicino alla parete, c'era un masso staccato. Gli uomini fecero sedere per terra K., lo appoggiarono al masso e gli fecero posare sopra la testa. Nonostante gli sforzi che facevano, e nonostante la docilità che K. dimostrò nei loro confronti, la sua posizione rimaneva molto forzata e inverosimile. ... Poi un uomo aprì la sua finanziaria e sfilò da un fodero appeso ad una cintura tesa sul panciotto un lungo, sottile coltello da macellaio a doppio taglio, lo tenne sollevato e ne osservò la lama alla luce. ... Dov'era il giudice che non aveva mai visto? Dov'era l'alto tribunale davanti al quale non era mai arrivato? Alzò le mani e allargò tutte le dita.

Ma intorno alla gola di K. si posarono le mani di uno degli uomini mentre l'altro gli affondava il coltello profondamente nel cuore e lo girava due volte. Con gli occhi che si spegnevano K. vide ancora gli uomini che vicino al suo viso, guancia a guancia, osservavano l'esito. "Come un cane!", disse; era come se la vergogna dovesse sopravvivergli<sup>282</sup>.

La colpa e la vergogna — lo ha ben chiaro K. — sopravvivono alla morte e si alimentano ed eternizzano a vicenda. La condanna, per Kafka, è l'eternizzazione della vergogna della colpa, non importa se ipotetica o reale: è, cioè, l'eternizzazione del potere della legge e del suo splendore accecante e inavvicinabile. Qui la vergogna non nasce dal fatto che di fronte ad essa non siamo responsabili, essa è indotta dall'esterno e non nasce, invece, al nostro interno. Una cosa è la vergogna che proviamo per atti indegni o riprovevoli di cui ci siamo macchiati; altro è la vergogna che proviamo per ciò che abbiamo subito ingiustamente, fino alla stessa morte. La prima è la vergogna che ci può condurre al riscatto: cioè, all'assunzione di responsabilità; la seconda è la vergogna che ci pone di fronte al mondo e al potere, nella situazione di aver subi-

---

assolutamente diversi, accade ai perseguitati dalla legge e dal potere nelle opere di Kafka: l'esecuzione della condanna a morte di K. prefigura alcuni dei germi letali del nazismo. Hannah Arendt coglie bene la logica asimmetrica della persecuzione nazista: "I campi di concentramento totalitari furono dapprima istituiti per persone che avevano commesso un "crimine", cioè che si erano opposte al regime dominante, ma aumentarono mano a mano che l'opposizione politica diminuiva e raggiunsero il massimo della loro diffusione non appena la riserva di energia degli oppositori si esaurì" [*Le tecniche della scienza sociale e lo studio dei campi di concentramento*, in *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo* (a cura di F. Fistetti), Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 101]. Logiche di questo tipo governano anche i gulag sovietici: cfr., per tutti, Aleksandr I. Solženycyn, *Arcipelago Gulag*, 3 voll., Milano, Mondadori, 1973; Marta Craveri, *Resistenza nel Gulag. Un capitolo inedito della destalinizzazione in Unione Sovietica*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino Editore, 2003. Nel 1989, la rivista "Novyj Mir" pubblica numerosi capitoli dei tre volumi dell'opera di Solženycyn.

<sup>281</sup> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, in *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi, 1995, p. 651. Una densa ricognizione su questa rilevante opera manzoniana è fornita da F. Cordero, *Introduzione* ad A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Milano, BUR, 1994. Come si sa, dall'edizione definitiva dei *Promessi sposi* del 1842, la *Storia della colonna infame* segue il capolavoro manzoniano, costituendone parte integrante.

<sup>282</sup> F. Kafka, *Il processo*, cit., pp. 193-194. Come è noto, questa è la conclusione del romanzo, così come lasciato da Kafka. Sul legame esistente tra l'inizio e la fine del romanzo e su Kafka in generale, è intervenuta con osservazioni interessanti Sabrina Peron, *Come un cane! Il processo, la colpa, la vergogna, la sopravvivenza*, "Derecho y Cambio Social", 6/2/2013, pp. 1-10. Pur tenendo in conto le considerazioni della Peron, la nostra analisi si discosta da esse.

to un'ingiustizia, a cui chiediamo di porre riparo agli altri ancora vivi e agli altri che nel tempo rimpiazzeranno le generazioni del presente. Nel primo caso, abbiamo agito potere; nel secondo, l'abbiamo subito. In tutti e due i casi, la vergogna può essere affratellante e accomunante: nel primo, l'assunzione di responsabilità ci fa riaccedere alla sfera pacifica e conflittuale della vita comune; nel secondo, l'assunzione di responsabilità ha una portata ancora più ampia: essa chiama in causa la storia comune passata, presente e futura di esseri dominati. In tutti e due i casi, come si vede, siamo lontani dai due casi limite delineati da G. Anders: (a) provare vergogna, perché non si è responsabili dell'ignominia appiccicataci addosso con la morte; (b) provare vergogna, per essersi esperiti per quello che *non si è* che e che, pure, siamo incontrovertibilmente stati *costretti ad essere*<sup>283</sup>. Josef K. patisce e porta la vergogna per la "morte da cane" che ha patito. Ma questa vergogna è stato il suo ultimo sussulto di consapevolezza, proprio di fronte alla morte, convertendosi in un'accusa estrema lanciata al potere della legge e, in particolare, contro la infamia originaria che la caratterizza. La coscienza della costrizione ad essere il polo negativo e impotente di sé è l'atto politico finale di K.; ma un atto politico particolare che — attraverso Kafka — trasferisce alla letteratura la sua cifra di ribellione e, poi, dalla letteratura la trasborda alla purezza cristallina dei sentimenti. La vergogna è qui un atto di denuncia e di ribellione. Lo intuisce bene Benjamin:

La vergogna, che corrisponde alla sua «elementare purezza di sentimento», è il più forte gesto di Kafka. Ma essa ha un duplice aspetto. La vergogna, che è una reazione intima dell'uomo, è anche una reazione socialmente esigente. Non è solo vergogna di fronte agli altri, ma può essere anche vergogna *per loro*<sup>284</sup>.

*Vergogna per loro*: per i dominanti, in primo luogo; ma anche per i dominati. Ma quella che sale verso il cielo della giustizia è la vergogna che affratella nella comune condizione *data* di dominati; ma anche nella comune condizione di oppositori in cerca di verità e libertà che si tratta sempre di *costruire e ricostruire*; e ri-costruire, così come Kafka ri-costruisce le sue macchine narrative e le architetture che le sorreggono. Il fatto essenziale che qui emerge è che la riproduzione del potere della legge, attraverso la condanna, travalica la morte; anzi, si riproduce, in particolare, con la morte in serie degli esseri umani dominati, grazie all'azione repressiva ed epurativa della condanna. Ecco perché la legge e la condanna trattano, in genere, gli umani come delle sottospecie non umane: come dei cani (appunto), considerati alla stregua di esseri viventi senza qualità e sprovvisti di attributi di senso veramente significativi. Reperiamo qui in azione la scia di quella nebulosa del tempo che, dalla preistoria, eternizza la vittoria e la forza dei dominanti, come Benjamin ha esposto con straordinaria chiarezza<sup>285</sup>. Qui il potere della legge e la legge del potere tentano di cristallizzare nell'immemorabilità e incomensurabilità dei tempi la loro presa avvinghiante sui dominati, a cui non si limitano ad interdire la *possibilità* di uscire da se stessi; affermano, piuttosto, il *movimento teologico e teleologico* del risucchio dei dominati nel giogo del potere, senza che sia mai concessa loro alcuna via di scampo. Non si tratta di una colpa ontologica in quanto *esseri umani*; ma di una colpa attribuita in quanto *esseri dominati*. È vero che la specificità del potere e della legge è la dominanza sugli umani; ma la dominanza, implicando sempre una relazione tra chi *agisce* il potere e chi lo *subisce*, ha sempre contrassegni storici, politici, sociali, culturali e intersoggettivi che fluiscono nel e col tempo. Più che a se stesse, le moltitudini umane dominate sono — come Prometeo — incatenate alla roccia del potere, dalla quale devono liberarsi. A questa stessa roccia è appoggiato Josef K., per essere assassinato "come un cane" dai suoi feroci aguzzini. Nel

<sup>283</sup> Si diverge qui da G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 70 e 72.

<sup>284</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, cit., p. 294.

<sup>285</sup> W. Benjamin: "Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato». Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Per il materialismo storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo. Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla. ... Solo *quello* storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere" (*Tesi di filosofia della storia*, cit., VI Tesi, pp. 77-78).

processo questa verità traspare con assoluta chiarezza, anche se con altrettanta chiarezza è costantemente dissolta e occultata. Ci ricorda Satta: "Non ci sono onesti e disonesti, ci sono forti e deboli. E i deboli soccombono al *giudizio* dei forti"<sup>286</sup>.

Ha scritto, con acume, Hannah Arendt che l'*innocenza* di chi è rimasto stritolato o si è salvato dalla macchina dell'orrore nazista ha in sé un che di *mostruoso* che si colloca *al di là della giustizia*<sup>287</sup>. La salvezza e lo sterminio sarebbero qui intrisi dall'ignominia di essere stati sterminati e dal mortale senso di colpa di essersi salvati: qui come non v'è giustizia nell'ignominia, così non v'è giustizia nel patimento del senso di colpa. V'è un fluido storico-emotivo inestinguibile che qui trattiene i salvati nell'inferno del lager<sup>288</sup>. E, in questo modo, essi sono strappati per sempre dalle braccia della giustizia e dallo stesso senso di giustizia. Qui non si è mai abbandonati dal senso di colpa di essere vivi al posto dei compagni di sventura morti e ciò fa sì che non si possa mai essere veramente vivi e veramente morti: né i morti nei lager e né i salvati possono avere qui una vera giustizia. Ed è vero: non vi può essere una vera morte e nemmeno una vera vita, senza che vi sia una vera giustizia. Ma il cruciale punto dirimente è un altro: sono i vivi a salvare i morti e i morti a salvare i vivi. Affinché questo accada e riaccada, è necessario che vivi e morti ritrovino insieme i sentieri dell'abbraccio, per schizzare fuori dalle fiamme dell'inferno, illuminando di luce nuova i versanti difficili della giustizia e della speranza. L'immagine dell'inferno serpeggia in maniera trionfante nel lager, nella legge, nel processo e nell'ingiustizia imperante. L'innocenza conserva qualcosa di mostruoso, fino a quando non balza fuori dall'*immagine* dell'inferno, tagliando il cordone ombelicale che la mantiene avvinta ad essa. Qui il mostruoso non colloca mai la giustizia nel suo aldilà; ma sempre nel suo aldiquà. E lo fa, situando tendenziosamente e subdolamente il suo aldiquà in un minaccioso aldilà imperante; ma indecifrabile, ammantato di teologia e simbolismi che giocano sui contrari. Ancora di più: qui i contrari sono scambiati continuamente in girotondi di dissolvenze che, apparentemente, *confondono* sfacciatamente il sensibile con sovrasensibile. Ma, invece, come ci indica Benjamin, sensibile e sovrasensibile sono qui *contrapposti* in una maniera occulta e mistificatoria<sup>289</sup>. Proprio qui il mostruoso, dunque, si rivela per quello che è: una macchina di distruzione della giustizia, del sensibile e del sovrasensibile. Dove il sensibile, il sovrasensibile e il senso di ingiustizia e di colpa sono triturati da questa macchina, l'ignominia della legge, dell'ingiustizia e del potere possono più agevolmente spacciarsi come vergogna e colpa degli innocenti e degli oppressi — come abbiamo appreso, seguendo Kafka. Per effetto della dialettica di queste dissolvenze incrociate, allora, l'innocenza vera può essere solo il frutto della demistificazione incessante dell'*immagine* dell'inferno: per il valicamento e il transito non verso nuove immagini, ma alla ricerca di nuove espressioni allegoriche impregnate dei corpi, dell'anima e del sangue del vivente e dei soggetti viventi. L'urgenza è quella di conferire vita embrionale a quella che Benjamin ha densamente qualificato come *intuizione allegorica*<sup>290</sup>. Un'intuizione di questo tipo ci consente di scavare nella brutta evidenza, denunciata da Satta, che vede i deboli soccombere sempre sotto il *giudizio* dei forti. Nel suo snodarsi, l'intuizione allegorica mette sotto stato di accusa la durezza granitica del giudizio dei forti. Che è come dire che vi rovescia contro la mobilitazione dei deboli. Da ciò possiamo derivare una poetica che costituisce il punto di incrocio perfetto del cammino di Kafka e Benjamin. Qualche anno fa, a proposito di Kafka, Judith Butler ha parlato di *poetica del non arrivo*, connettendo ad essa, in particolare, il tema del (mancato) raggiungimento della meta<sup>291</sup>. Con Benjamin, possiamo capire meglio che quella kafkiana non

---

<sup>286</sup> S. Satta, *op. cit.*, p. 195.

<sup>287</sup> H. Arendt, *L'immagine dell'inferno*, cit., p. 100.

<sup>288</sup> Esempio, sul punto, P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>289</sup> Si tenta qui di applicare al simbolo, al concetto e all'allegoria la dialettica benjaminiana delineata ne *Il dramma barocco tedesco*, cit.; in particolare, qui rilevano pp. 163-165.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 166. Ancora più pertinente e denso è il seguente passaggio: "L'allegoria ... non è una tecnica giocosa per produrre immagini, bensì espressione, così come espressione è il linguaggio, e, anzi: la scrittura. Proprio qui cadeva l'*experimentum crucis*. Appunto la scrittura apparve prima di tutti gli altri come un sistema convenzionale di segni" (*ibidem*).

<sup>291</sup> Judith Butler, *Di chi è Kafka?*, "il lavoro culturale", 2016; in part., pp. 18-19, 21-22, 33-38. Si tratta della traduzione di *Who owns Kafka?*, "London Review of Books", n. 5, 17 marzo 2011. Il saggio della Butler è disponibile sul web, cliccando su questo [Link](#).

è una poetica del *non arrivo*; piuttosto, una *poetica dello scrutare e del ritornare* sui percorsi, *arrivando* in tutti i punti del tempo e i luoghi dello spazio che, di volta in volta, è necessario raggiungere; e tutti riattraversandoli e da tutti ripartendo. Quella kafkiana è una poetica del *guardare intorno e dentro* che non trova appagamento in una meta, ma tutte le travalica. Diversamente che in Kraus, in Kafka l'origine *non* è la meta: nel senso che il ritorno al luogo originario non è la meta ultima a cui arrivare<sup>292</sup>. L'*arrivo*, per Kafka, è il viaggio che *ricomincia*; e non ricomincia soltanto dalle origini, ma anche dagli approdi. In un certo senso, ricomincia proprio non lasciandosi rinchiudere in *un* arrivo. Il ricominciare, partendo dagli arrivi, non è un *non arrivo*; ha, piuttosto, il senso di portare in cammino tutti gli arrivi e le stesse origini da cui hanno preso le mosse. Può essere che in ciò vi sia qualcosa di logorante e disperante; ma è da questa sofferenza che sgorgano la verità e l'estasi della vita. In ciò vi è lotta. Ma l'etica, la felicità e la libertà non nascono fuori dalla lotta. Del resto, come afferrare la meta o reimpossessarsi una volta per tutte dell'origine, se la storia scorre e, scorrendo, ci sfugge eternamente di mano? Come agguantare la storia, se ad essa non è dato sottrarsi o sfuggire, cercando rifugio in salvifiche dimensioni metastoriche? Non appare tanto strano, dunque, se con la storia Kafka intrattenga una relazione di incessante duello nel quale incessantemente rimane perdente. Eppure, nonostante tutto e contro tutti, Kafka non smette mai di chiedere conto alla storia. Ed è, forse, questa la ragione principale che lo rende assai caro a Benjamin e a noi. Siamo chiamati dal duello che Kafka ingaggia con la storia del mondo e la storia della sua esistenza e, come egli stesso ci ha insegnato, dobbiamo inscrivere e rileggerlo in quel *cerchio che non si chiude*, di cui abbiamo argomentato nel paragrafo precedente. E questo cerchio lo ravvisiamo come sfasatura di tempi e spazi che non si sincronizzano e nemmeno diventano complementari. Questa sfasatura, in Kafka, è regolata da due orologi:

Il crollo, l'impossibilità di dormire, impossibilità di vegliare, impossibilità di sopportare la vita o più esattamente la successione della vita. Gli orologi non vanno d'accordo, quello interiore corre a precipizio in un modo diabolico o demoniaco o in ogni caso disumano, mentre quello esterno segue faticosamente il solito ritmo. Che altro può accadere se non che i due diversi mondi si dividano? Si dividono, infatti, o almeno si danno strappi a vicenda in modo pauroso. L'impeto del ritmo interiore può avere ragioni varie, la più visibile è l'osservazione di sé che non lascia calmare alcuna idea, ma le porta a galla tutte per poi a sua volta essere incalzata come idea di una nuova osservazione di sé<sup>293</sup>.

Che esista un altro modo di intendere il problema e che, proprio per la sua conflittualità, vada inter-relazionato al primo è ben chiaro a Kafka:

Questo incalzare prende la direzione dall'umanità. La solitudine che per la maggior parte mi fu sempre imposta e in parte fu da me cercata (ma non fu anche questa costretta?) perde ora ogni ambiguità e mira all'esteriore. Dove conduce? Può portare, e ciò mi sembra ineluttabile, alla follia. E qui non occorre aggiungere altro. L'inseguimento mi attraversa e mi strazia. Oppure posso (posso?), sia pure in minima parte, tenermi ritto e in tal caso lasciarmi portare dall'inseguimento. E dove arrivo? L'"inseguimento" è soltanto un'immagine. Potrei anche dare "assalto all'ultimo limite terreno" e precisamente assalto dal basso; dalla parte degli uomini, e poiché anche questa è soltanto un'immagine posso sostituire l'immagine dell'assalto dall'alto, giù, verso di me<sup>294</sup>.

Riflettendo su queste due modalità conflittuali, Kafka così conclude:

Tutta questa letteratura è assalto al limite e, se non fosse intervenuto il sionismo, avrebbe potuto evolversi facilmente e diventare una nuova dottrina esoterica, una ca-

<sup>292</sup> W. Benjamin, come è noto, pone l'aforisma di Kraus: "L'origine è la meta", come esergo della sua *XIV Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 83. La citazione completa del passo di Kraus è: "Sei rimasto all'origine. L'origine è la meta" (K. Kraus, *Der sterbende Mensch*, in *Worte in Versen*, München, 1959, p. 59. Il brano e il relativo rinvio all'opera originale si trovano citati in K. Kraus, *Detti e contraddetti* (a cura di R. Calasso), Milano, Adelphi, 1972, alla nota n. 74.

<sup>293</sup> F. Kafka, *Diari 1910-1923*, vol. II, cit., p. 204; la notazione è del 16 gennaio 1922.

<sup>294</sup> *Ibidem*, pp. 204-205.

bala. Ne esistono gli spunti. Certo qui si richiede un genio incomprensibile che affondi nuovamente le radici nei secoli antichi o li ricrei e con tutto ciò non si doni, ma soltanto ora cominci a donarsi<sup>295</sup>.

I due orologi rinviano a due mondi divisi che, tuttavia, si squarciano con insistenza: il mondo interiore corre *verso il precipizio*, non solo *a precipizio*. E in Kafka, per la precisione, corre verso il precipizio della disumanità demoniaca. Eppure, l'impetuoso ritmo del mondo interiore conduce all'osservazione di sé che, in quanto tale, non può assolutamente procedere in condizioni di quiete. Kafka lo sa ed è il motivo per il quale ha sempre schivato la quiete e la tranquillità del vivere addomesticato. E compie questa scelta, non perché subisca l'attrazione del demoniaco; ma per il buon motivo che gli è chiaro che il demoniaco disumanante è, ormai, l'essenza del tempo che vive e di quello a venire, non semplicemente del suo. Gli è chiaro che da esso non è possibile fuggire e, allora, lo scandaglia palmo a palmo. Ne ispeziona le interiorità più riposte e gli angoli più maleodoranti. Egli incalza continuamente l'osservazione di sé e, per questo tramite, incalza anche il mondo esterno che disumanamente intuba l'umanità. L'idea di una nuova osservazione di sé non può fare a meno di generare una nuova osservazione del mondo. Il tormento interiore e il tormento esteriore sono l'uno il reciproco dell'altro. Nessuno dei due può trovare sostegno o riparo nell'altro: ognuno è per l'altro una ferita che non smette di sanguinare. Niente si cicatrizza e niente si sutura mai. Acquietare le idee non è possibile; piuttosto, esse vanno sempre affilate. E Kafka le affila e continua a gettare uno sguardo tagliente, ma amorevole sul mondo; mentre lo sguardo che lancia su se stesso diventa sempre meno benevolo. La mancanza di amorevolezza per sé fa aumentare il carico del mondo che pesa sulle sue spalle. Ma egli non si sente un martire e nemmeno un angelo redentore; né si immola sulla croce di cause mondane e/o oltremondane. Egli rimane sempre lì: tra di noi e il mondo che ci ostiniamo a non voler vedere. Sempre lì: tra noi e i cerchi del mondo interiore ed esteriore che non si chiudono. Ma fa ancora di più: dà il suo personale contributo, affinché questi cerchi falliscano tutti i loro tentativi di chiusura. È un regalo fatto a noi che continuiamo a non capire e non vedere. Mantenere *l'apertura dei cerchi*: sta qui l'arcano svelato dell'apparente *non arrivo* che è perennemente rimproverato a Kafka e per il quale egli stesso si biasima. La disperazione che lo dilania e l'assedio con cui il tempo lo stringe nascono da qui. Egli è sempre sul bilico della follia; ma da quel bilico non smette di parlarci. Da lì, anzi, è della nostra follia che sta parlando. E noi restiamo sempre prigionieri dell'equivoco che ci fa surrogare la nostra follia con la sua disperazione. Sembra che a questo snodo si diano soltanto due possibilità: (a) dalla parte degli uomini, l'assalto dal basso verso *l'ultimo limite terreno*; (b) l'assalto dall'alto, *verso se stessi*. Ma si tratta — come ha ben chiaro Kafka — soltanto di immagini che, in quanto tali, sono esposte al rischio di fungere come concatenazione dinamica di diapositive ingannevoli. L'inseguimento dal basso e quello dall'alto falliscono entrambi il loro obiettivo, riconvertendo ognuno il suo proprio strazio nella tortura dell'altro. Rimangono, però, i loro effetti e le loro cause strazianti. Ciò che rimane di positivo dei loro esiti ingannevoli è la *direzione dell'umanità*. Cioè: *l'assalto ai limiti* del mondo interiore e del mondo esteriore. Gli spunti per l'assalto ce li fornisce proprio Kafka. Non con una dottrina esoterica; ma proponendo, direttamente con la sua opera, una *genialità incomprensibile* che si nutre di radici secolari smarrite, insemminate nelle condizioni del presente. Le scoperte del mondo interiore e di quello esteriore non trovano mai compimento: esse si coronano nel *dono*: un dono — puntualizza Kafka — che, nel suo essere, *inizia sempre* a donarsi e, così, non si esaurisce mai. Il dono riconiuga e riavvia continuamente il suo inizio, contrastando la blindatura del cerchio: ostacola gli ostracismi che il mondo interiore e quello esteriore si lanciano vicendevolmente. E lo fa, gettando tra di loro intelaiature di contatti conflittuali. Non annulla le distanze che li separano, ma le percorre in un doppio movimento di andata e ritorno che si rinnova all'infinito. Una distanza non è di per sé separante; come non è separante la partenza o il mancato arrivo. Del resto, anche chi arriva non conclude mai il percorso, così come chi non parte arriva sempre in un qualche luogo e sempre riattraversa il tempo, come minimo emotivamente. La distanza come separa così unisce: è sempre percorsa dall'attesa e dal *pathos*. L'attesa stessa è movimento:

---

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 205. Sulla questione del sionismo, non solo con riferimento a Kafka, si rinvia all'epistolario intercorso tra Benjamin e Scholem: *Teologia e utopia*, cit.; in particolare, le considerazioni critiche di Kafka vanno ricondotte a quelle di Benjamin e viceversa.

aspettare è il muoversi del cuore che ricerca quali direzioni intraprendere, nel mentre soggiorna al bivio delle strade che a lei conducono e che da lei ripartono. L'attesa e il movimento sono il viaggio verso il centro del cerchio e, nel contempo, interrompono il tracciato della sua circonferenza. In Kafka, tutto ciò è velato nelle forme dimidiate dello sconforto e dell'esitazione:

Da parte mia non ci fu neanche la minima condotta di vita che in qualche modo si facesse valere. Sembrava che a me come a tutti gli altri fosse dato il centro del cerchio e come tutti gli altri io dovessi percorrere il raggio decisivo e poi tracciare il bel cerchio. Invece ho preso sempre la rincorsa verso il raggio, ma sempre ho dovuto interromperlo<sup>296</sup>.

Dal centro del cerchio immaginario partono fitti raggi incipienti, non c'è più posto per un nuovo tentativo e la mancanza di posto significa vecchiaia, debolezza nervosa, e la mancanza di tentativi significa la fine. Se una volta ho portato avanti il raggio per un tratto più lungo del solito, come per esempio nello studio della giurisprudenza o nei miei fidanzamenti, tutto peggiorava di questo tratto anziché migliorare<sup>297</sup>.

Farsi valere è un movimento che si oppone al dono. Un movimento che cerca l'estremo apiglio nella forza, per venire a capo delle proprie contraddizioni, come se la propria cedevolezza provenisse da una mancanza di autorità e di potere. Il difetto di autorità è una virtù che, però, Kafka non converte in coraggio e stima di sé. Qui *non arrivare* è, precisamente, *non sentirsi mai realizzato*. Ma realizzarsi voleva e vuole dire essere e diventare interscambiabile con tutte le figure del potere: dal padre fino alla legge<sup>298</sup>. Kafka ha tracciato il raggio per un tratto più lungo del solito non nei suoi studi di giurisprudenza e nemmeno nei suoi fidanzamenti (e mancati matrimoni); bensì nel distacco dalle forme di appagamento che la società (e la famiglia) prescrivevano. Salvo, poi, macerarsi proprio per questo e in questo distacco. La distanza che pone tra sé e la vita conforme ai dettami dominanti è chiara alla sua coscienza; non altrettanto chiari sono i passi che compie in questa direzione. La frattura tra la sua esistenza personale e la sua vita letteraria nasce da qui: le ombre del padre e dell'autorità lo perseguitano, senza concedergli mai una tregua e lo fanno non soltanto dall'esterno, ma soprattutto operano nell'intimo della sua coscienza. E tutto peggiora sempre, qualunque cosa egli faccia. Si risolve a conservare un legame, sia pur tenue, con un mondo che ritiene corrotto, ma che non vuole abbandonare del tutto: teme di perdere completamente le sue radici, rimanendo irrimovibilmente solo, senza più presa nel mondo<sup>299</sup>. Ma è già senza presa nel mondo, di cui vive tutta la crisi epocale, storica ed esistenziale. È già afferrato dai movimenti di disanimazione che governano il suo tempo (e, poi, il nostro), da cui contraddittoriamente cerca di uscire e di cui, pure, smaschera i tratti più infetti e allucinati. Kafka, come nessun altro prima e dopo, ci parla dello straniamento, della disgregazione e dello sradicamento della condizione umana, precipitata in meccanismi di dominazione e spossamento da cui risulta divorata. Egli è, in questo senso, un *messaggero* della vita: è proprio la funzione di messaggero a unirlo inestricabilmente alla vita<sup>300</sup>. La vita e l'opera di Kafka hanno questo incommensurabile valore: esse ci parlano anche quando restano mute o si fanno semplicemente vedere ed ammirare; anche quando ritengono di non parlare affatto e di non mostrarci affatto la vita. L'opera e la vita di Kafka hanno la *chiarezza dello sguardo* ed egli non ne è consapevole fino in fondo, rimanendo sprovvisto della *forza* che pure ha<sup>301</sup>. Rimane, così, privato della forza della verità, del coraggio del dono che, pu-

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>298</sup> Valga per tutte questa affermazione: «Certo, anche qui arrivo alla "colpa": perché infatti volevo andarmene dal mondo? Perché "lui" non mi lasciava libero nel mondo, nel suo mondo. È vero che ora non posso darne un giudizio così lampante, perché adesso sono già cittadino di quest'altro mondo, il quale sta al mondo normale come il deserto al terreno agricolo ... » (*ibidem*, pp. 215-216; si tratta di una notazione che risale al 28 gennaio 1922).

<sup>299</sup> «Senonché, io sono altrove, soltanto l'attrazione del mondo umano è mostruosa e in un istante può far dimenticare tutto. Ma anche l'attrazione del mio mondo è grande, coloro che mi amano mi amano perché sono "abbandonato"... » (*ibidem*, p. 218).

<sup>300</sup> «... anche se io fossi infinitamente più grande di quel che sono, sarei soltanto un messaggero della vita e, se non per altro, unito con essa attraverso incarico » (*ibidem*, p. 219; notazione del 29 gennaio 1922).

<sup>301</sup> «E chi ti dà la forza? Colui che ti dà la chiarezza dello sguardo» (*ibidem*, p. 223; notazione del 10 febbraio 1922).

re, albergano in lui e in lui si tormentano. Si affacciano, qui e là, frammenti istantanei di lucidità, in forma di irruzione fulminea che squarcia l'accomodante mosaico storicamente confezionato, illuminando il mondo e l'esistenza personale con un caleidoscopio di *possibilità*<sup>302</sup>. Uscire da se stessi e dal mondo esterno, per farvi ritorno, conducendosi verso mondi nuovi: è, questa, la prova a cui Kafka ininterrottamente si sottopone e da cui ininterrottamente esce sconfitto. L'apertura — che conduce dal mondo interiore a quello interiore e lo riporta dal mondo esteriore a quello interiore — lo spaventa: è atterrito, perché essa gli pare sempre più stretta, fino a temere che possa improvvisamente ostruirsi del tutto<sup>303</sup>. Ma l'apertura non esiste già completamente bella e fatta; in gran parte, bisogna costruirla con le proprie mani, scavandola con le unghie. Un'apertura, per Kafka, può essere un rifugio, un terreno conquistato, ma nasconde sempre le insidie di una trappola perfetta. Qui ogni luogo è inabitabile e in nessuno luogo ci si può rifugiare<sup>304</sup>. Ma la conquista di un luogo non significa soltanto impossessarsene e governarlo tirannicamente, per essere al sicuro; significa averne cura, lasciarlo libero e godendo e vivendo della sua libertà. Allora, nessun luogo può essere un *rifugio*, ma ogni luogo è la *patria* della libertà. Ci collochiamo qui oltre lo spavento e l'angoscia di Kafka, scavando con lui nell'angoscia e nello spavento del mondo e di ognuno di noi. Situati oltre l'angoscia delle proprie patrie, proprio perché sono terre di libertà, si può sempre fuoriuscirne senza paura, sia che trovino collocazione nel nostro mondo interiore, sia che trovino collocazione nel mondo esteriore. Forse, è addirittura necessario ribellarsi alle proprie patrie, per salvarsi e salvarle<sup>305</sup>.

C'è, in Kafka, un punto decisivo che abbiamo appena esplorato e su cui è necessario tornare: essere *messaggeri* della vita. E i messaggeri percorrono la distanza; ma non come il messaggero dell'imperatore morente<sup>306</sup>. Il messaggero dell'imperatore non riesce a farsi strada tra la folla che lo circonda e non ha mai via libera all'aperto, fuori dal palazzo: "Nessuno riesce a passare di lì e tanto meno col messaggio di un morto"<sup>307</sup>. Il messaggio non arriva a destinazione, poiché il messaggero rimane prigioniero della città imperiale: il centro del mondo e dell'imperatore morto. Cosicché il messaggio non perviene mai al destinatario: un misero suddito, pallida e lontana ombra della luce del sole imperiale. Cosa blocca il messaggero? Le possibilità sono svariate, vediamone in sequenza quelle che ci sembrano le principali. Il messaggero è bloccato nella città-rifugio che dal centro sovrasta e domina l'impero, in quanto tutte le sue uscite e le sue entrate risultano ostruite? Oppure è frenato dall'insignificanza del messaggio? Oppure dall'insignificanza del destinatario? Oppure dalla circostanza che il suo autore è morto? Oppure perché il messaggio non è un messaggio e il messaggero non è un messaggero? Oppure perché l'imperatore morente simula di inviare un messaggio, per affermare la regalità simbolica della sua morte e della sua autorità sui sudditi?

Prima di cercare di rispondere a queste domande, vi è una differenza cruciale che salta immediatamente all'occhio e che è necessario rilevare subito: come si è appena visto, Kafka è *messaggero della vita*; invece, quello dell'imperatore è *messaggero del potere*. Quale messaggio di potere può essere mai portato da parte di un imperatore morente/morto? Nessuno. Il messaggero, in realtà, non ha alcun messaggio da consegnare, perché l'imperatore, in realtà, non gli ha trasmesso nessun vero messaggio. Cosa ha, dunque, sussurrato l'imperatore al

<sup>302</sup> "Ammetto – a chi lo ammetto ? alla lettera? – che ci sono in me possibilità, anche vicine, che non conosco ancora; ma poter trovare la via per raggiungerle e, una volta trovata, osar! Significa moltissimo: che ci sono possibilità; significa persino che un furfante può diventare una persona onesta, un uomo felice nell'onestà" (*ibidem*, pp. 225-226; notazione del 26 febbraio 1922).

<sup>303</sup> "Se, a furia di insistere nell'osservare se stessi, l'apertura dalla quale ci si riversa nel mondo diventasse troppo piccola o si chiudesse del tutto? In certi momenti non ne sono molto lontano. Un fiume che scorre a ritroso" (*ibidem*, p. 226, notazione del 9 marzo 1922).

<sup>304</sup> "Rifugiarsi in un paese conquistato e trovarlo subito insopportabile, poiché non si può rifugiarsi in nessun luogo" (*ibidem*, p. 228; notazione del 15 marzo 1922).

<sup>305</sup> L'impasse kafkiana è bene espressa in questo passaggio: "E poiché si è ormai in patria, non si può più andare via" (*ibidem*; notazione del 4 aprile 1922).

<sup>306</sup> Ci si riferisce, come è chiaro, al racconto di Kafka, *Un messaggio dell'imperatore*, in *Tutti i racconti*, Vol. I, cit., pp. 35-36. Come si sa, il racconto trova spazio anche in *La costruzione della grande muraglia cinese*, in F. Kafka, *Romanzi e Racconti*, cit., pp. 209-210.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 36.

messaggero e cosa, dunque, il messaggero ha restituito all'orecchio dell'imperatore morente? Il messaggero e il messaggio incastonano in sé la celebrazione simbolica del potere morente, in attesa della sua ricostituzione vitale. La rigenerazione del potere, però, qui non può avvenire col *messaggio*, ma originarsi dal *funerale* dell'imperatore. Messaggero e messaggio, dunque, recano in sé il sussurro del nulla, alla cui trasmissione si oppongono la calca della folla e i divieti dei labirintici palazzi del potere. Lo stesso messaggero è costretto ad arrendersi, rassegnandosi davanti all'impossibilità di portare a termine l'impresa che gli era stata assegnata. Ed è, forse, proprio questo che l'imperatore gli aveva biasciato all'orecchio: "Ti affido un'impresa impossibile", senza che nessuno potesse ascoltare e comprendere. L'imperatore lo sa: sa che si celebra il potere morente, solo per dare battesimo a quello nascente. Lo sa anche la massa sterminata dei sudditi imperiali. Il potere non celebra mai la sua morte, ma sempre la sua successione. Ecco l'autenticità non svelata del messaggio dell'imperatore: *un messaggio che arriva proprio non partendo*. L'imperatore morente genera l'attesa del messaggio che, però, arriva non col messaggero (che non arriva mai), ma con l'insediamento del nuovo imperatore. L'impresa impossibile del messaggero riempie questa pausa: lascia tutto fermo e tutti in attesa di inchinarsi davanti al potere. Il *non arrivo* del messaggero, allora, trasmette l'arrivo del flusso temporale e spaziale del dominio. Le domande retoriche da cui siamo partiti perdono qui la loro consistenza originaria, ma ne riacquistano immediatamente un'altra più cogente, perfettamente intarsiata nella simbolica e nella politica delle leggi di successione del potere. I messaggeri più chiari e letali sono quelli che non ricorrono alle parole, ma procedono direttamente all'esecuzione dei fatti, come i giudici e i poliziotti che perseguitano Josef K. Sono messaggeri di morte, per la celebrazione della vita imperitura del potere. Il messaggio dell'imperatore non ha bisogno di spargere morte; al contrario, intorno alla morte dell'imperatore vuole effondere la vita dell'impero. L'imperatore sopravvive alla sua morte, solo se l'impero sopravvive e genera la sua successione. Il messaggio dell'imperatore è un anello della catena della successione. Tutti i personaggi dei racconti e dei romanzi di Kafka sono messaggeri di morte: inclusi quelli a cui la morte è inflitta, come Josef K. Viceversa, Kafka è un messaggero della vita: vita che egli va a rovistare persino tra i ruderi e le sterpaglie della morte. Il fatto di essere messaggero della vita gli consente di tracciare un'ampia fenomenologia del perseguitato e della persecuzione, come non si è mai più visto nella storia della letteratura e della filosofia.

Il tema kafkiano del perseguitato e della persecuzione entra a gamba tesa nel gioco del potere: è un fallo difensivo che persegue una strategia offensiva. V'è un noto passaggio di Lévinas che rende bene l'idea e la prassi della persecuzione, desunte da un'osservazione lucida, sofferta e intensa del nazismo: il perseguitato è colui a cui è rifiutato il *potere di sfuggire a se stesso*<sup>308</sup>. Eppure, questo passaggio proietta nell'ombra questioni di cruciale importanza. Al perseguitato non è semplicemente sottratto il potere di "sfuggire a se stesso": qui siamo collocati al livello delle conseguenze derivate e non dei processi causali. La perdita di questo potere non è l'effetto più traumatizzante della persecuzione. Il punto essenziale è che corpo, mente e intelligenza del perseguitato sono incatenati e l'incatenamento è soprattutto incatenamento dell'anima e dello spirito, impossibilitati a realizzare ed espandere la loro propria libertà. Il perseguitato è, cioè, l'innocente per antonomasia, perché la sua *colpa* è la *libertà*. La persecuzione del lager, per tornare al tema scandagliato da Lévinas, inizia fuori dal lager e non termina col lager: si prolunga fuori, sia che se ne esca vivi, sia che se ne esca morti. L'idea che il corpo del perseguitato incarna, il linguaggio che parla, la vita che ha scelto e progettato sono i bersagli che il potere persecutorio intende abbattere. E intende abatterli, stringendo d'assedio la vita e la morte del perseguitato. Non c'è potere, allora, che non sia persecutorio: si differenziano solo le scale spazio-temporali e i livelli di intensità della persecuzione; ma sempre i loro effetti e le loro cause sono fatali. Non v'è perseguitato, allora, che non entri in rotta di collisione col potere che lo sovrasta e schiaccia, quanto più il suo corpo, il suo linguaggio e la sua vita parlano di libertà. Il perseguitato è colui che non vuole e non si fa giudicare: il giudizio gli è imposto, contro la sua volontà. Non potendolo scansare, lo subisce; ma mantiene ferma la rotta dentro e

<sup>308</sup> E. Lévinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Macerata, Quodlibet, 1997. Lévinas precisa che, per l'hitlerismo, l'uomo "non si trova più davanti a un mondo di idee in cui può scegliersi, con una decisione sovrana la propria verità – egli è già legato ad alcune tra quelle, come è legato fin dalla sua nascita a tutti coloro che sono del suo stesso sangue ... incatenato al suo corpo l'uomo si vede rifiutare il potere di sfuggire a se stesso" (pp. 33-34).

fuori di sé. Non vende la sua anima al diavolo, ma lo sfida, raccogliendo l'eredità di Cristo e dei martiri di tutte le religioni. Ma diversamente dai martiri, il perseguitato impianta la sua sfida già qui sulla terra, anche quando soccombe. E quando soccombe, è soprattutto questa cifra mondana straordinaria che egli tende a conferire alla sua scelta, alla sua sfida e alla sua sconfitta. Il perseguitato non si fa giudicare, perché sa di non poter essere sconfitto: nemmeno la morte può polverizzarlo. La sua morte, anzi, più ancora della vita parla e diffonde i linguaggi della libertà, già nel tempo di vita che è a lui concesso e che da lui si trasmette come tempo storico della lotta di tutti. Il perseguitato fa scoprire a tutti la persecuzione di cui sono vittime e prigionieri, soprattutto quando non ne hanno nemmeno sentore. La persecuzione entra nel gioco di tutti, contro le volontà dei persecutori di volerlo comandare dispoticamente: il gioco della persecuzione è strappato dalle mani dei persecutori e disarticolato nelle sue ramificazioni. La difesa può trasformarsi in attacco. È successo tante e innumerevoli volte nella storia. Questo Kafka lo sa bene, anche se non mostra mai l'offensiva dei perseguitati, ma sempre quella dei persecutori. Come se, a fronte della sfiducia e disistima nutrita per se stesso, avesse ritagliato per sé un ruolo storico più modesto, meno appariscente ed incisivo: cioè, alla portata delle sue energie che riteneva fin troppo irrisorie. Ma anche qui le sue intenzioni vengono smentite dalla realtà: la sua fenomenologia del perseguitato e della persecuzione alza il volume di fuoco della lotta, in maniera impensabile e insperata. Ciò avviene anche per il fatto non secondario, in forza del quale la fenomenologia del perseguitato e della persecuzione che egli traccia è corredata dalla geografia lessicale e dalla architettura topologica delle figure che vi sono gettate dentro, attraverso il disvelamento dell'uso strategico combinato della forza fisica e di quella simbolica. Nella fenomenologia del perseguitato e della persecuzione offertaci da Kafka, si trovano delineati i centri assiali intorno cui si dispongono e riarticolano le coordinate della semantica della persecuzione e del conflitto di cui è portatore il perseguitato. Il perseguitato vive sempre mille vite con le quali sopravvive sempre alle sue mille morti. L'hitlerismo e tutti i poteri persecutori che lo hanno preceduto e che gli sono succeduti è esattamente questa dialettica che hanno inteso e intendono colpire, fino ad estirparla. Non si tratta di un semplice incatenamento, per *non uscire* da se stessi; ma di un incatenamento e di un incantamento per *dimenticare* e *rifiutare* di essere se stessi. La persecuzione intende accecare e lasciare senza parole e sentimenti il perseguitato: il suo trionfo si basa sul conseguimento di questo obiettivo. Ma Paul Celan ci ha mostrato che persino al massimo livello performativo dell'orrore nazista la parola, la speranza e la lotta non si estinguono<sup>309</sup>. E grazie a Celan, possiamo andare anche oltre il senso di inferiorità che Kafka si appiccica addosso, per convertirlo immediatamente e fatalmente in *colpa* irredimibile; come abbiamo avuto ripetutamente modo di vedere. Se, poi, ricorriamo alla lezione di Borgna, agevolmente siamo in grado di qualificare quella kafkiana come *colpa esistenziale*: cioè, una colpa che interviene, allorché il *vivere è sentito come fonte di colpa insostenibile*<sup>310</sup>. Con Celan, possiamo avere amorevole cura della colpa esistenziale di Kafka e, inoltre, strappare alla fenomenologia del perseguitato e della persecuzione tutte le maschere del martirio e dei martiri, senza per questo metterne in discussione la nobiltà.

Il perseguitato e la persecuzione esemplificano il lato sublime e, insieme, quello oscuro della distanza. Kafka ha ben presente quello oscuro e solo a tratti ci offre squarci di quello sublime. In ogni caso, la sua posizione si colloca a una distanza stellare da quella esemplificata da Nietzsche. Intratteniamoci velocemente sulla posizione di Nietzsche per, poi, fare un altrettanto veloce ritorno a Kafka.

Partiamo da un celeberrimo passo di Nietzsche a cui, come è noto, risale la "formula" *pathos della distanza*<sup>311</sup>:

<sup>309</sup> Si rinvia, sul punto, al primo capitolo; in part., pp. 5-19.

<sup>310</sup> E. Borgna, *I conflitti del conoscere. Struttura del sapere ed esperienza della follia*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 135.

<sup>311</sup> Sul punto, rileva M. Vergani, *Il pathos della distanza e l'eredità rubata. Su amicizia e fraternità*, in "B@belonline", n. 7, 2009, pp. 121-127; per quanto acute, non concordiamo con le argomentazioni di Vergani. Con Nietzsche, possiamo dire che si compia la genealogia dell'indirizzo filosofico principiato con quel sofismo minore, a cui hanno dato origine Trasimaco e Callicle, i quali hanno inteso la giustizia come esercizio utile del dominio per il proprio esclusivo vantaggio. Sia concesso ricorrere ad una autocitazione esplicativa: «In Trasimaco, giustizia diventa sinonimo di dominio dell'altro: sua fascinazione per trasformarlo, eterodirigendolo. Felice e giusto è chi esercita la propria forza sull'altro: chi è capace di suggestionare l'altro, onde trasformarlo in prospettiva dell'ordine ritenuto giusto. Stare nel giusto significa qui

Ogni elevazione del tipo «uomo» è stata, fino a oggi, opera di una società aristocratica — e così continuerà sempre a essere: di una società, cioè, che crede in una lunga scala gerarchica e in una differenziazione di valore tra uomo e uomo, e che in un certo senso ha bisogno della schiavitù. Senza il *pathos della distanza*, così come nasce dalla incarnata diversità delle classi, dalla costante ampiezza e altezza di sguardo con cui la casta dominante considera sudditi e strumenti, nonché dal suo altrettanto costante esercizio nell'obbedire e nel comandare, nel tenere in basso e a distanza, senza questo *pathos* non potrebbe neppure nascere quel desiderio di un sempre nuovo accrescersi della distanza all'interno dell'anima stessa, l'elaborazione di condizioni sempre più elevate, più rare, più lontane, più cariche di tensione, più vaste, insomma l'innalzamento appunto del tipo «uomo», l'assiduo «autosuperamento dell'uomo», per prendere una formula morale in un senso sovramorale. Indubbiamente, per quanto riguarda la storia delle origini di una società aristocratica (il presupposto, dunque, dell'innalzamento del tipo «uomo»), non ci si può abbandonare ad alcuna illusione umanitaria: la verità è dura<sup>312</sup>.

La società aristocratica a cui fa apertamente riferimento Nietzsche è quella della *differenza di valore* tra uomo e uomo. Che ogni uomo abbia un *valore* diverso da ogni altro uomo è una indubbia verità. Ma questa diversità non può essere assunta e postulata come differenza gerarchica, in forza della quale l'uomo presuntivamente superiore sia legittimato a schiacciare l'uomo presuntivamente inferiore, fino a schiavizzarlo. Possiamo definire, con Nietzsche, questa forma eccitata di schiavizzazione come *pathos della distanza*? Certamente no. La distanza tra le classi non è una realtà che troviamo data in natura, come forma di galvanizzazione imperativa della civiltà. È, piuttosto, il risultato — coscientemente organizzato e perseguito — del *desiderio di schiavizzare* l'umanità ritenuta inferiore che, come già in Trasimaco e Callicle, è ritenuta *indegna* e, pertanto, perfettamente *degn*a di essere sottomessa ai disegni di predominio su cui si basa l'utile delle classi e caste dominanti: uniche a meritare la felicità, in quanto uniche ad aver compreso che la giustizia è il concentrato della legge della forza nelle mani del forte che ne dispone. Quella di Nietzsche, dunque, non è distanza: le distanze si attraversano; quelle che dividono sono delle barriere invalicabili. E non è nemmeno *pathos*: il *pathos* è l'indistinto linguaggio del cuore e delle passioni. Può essere turbolento e disperante, ma non discrimina gli esseri umani e non erige muri a difesa dei potenti di turno. Il *pathos* riattraversa

---

detenere una forza di fascinazione e governare, con essa, gli uomini e il relativo ordine sociale. Infelicità è qui sinonimo di stupidità, poiché stupido è colui che non sa imporre la propria forza e l'"ordine giusto". A costui qui non rimane che soggiacere alla forza e all'ordine. In questa prospettiva, fatta di sapienza antropologica cinica, la giustizia è l'utilità del forte. Giusto è qui chi è giusto con se stesso; vale a dire: chi costruisce la sua forza personale e il proprio potere sulla sottomissione e fascinazione dell'altro. Per Trasimaco, il giusto non può che essere ingiusto con l'altro: deve soggiogarlo. Felice qui è chi è ingiusto» (A. Chiochi, *Verso gli inizi. La polis greca: filosofia e politica*, Mercogliano (AV), Associazione culturale Relazioni, 1996, p. 13). Per un'attenta ricognizione critico-genealogica sull'intera materia, si rinvia a Maria Chiara Pievatolo, *La Repubblica di Platone*, di cui hanno particolare rilievo: *La definizione di Trasimaco e Confutazione di Trasimaco*, Bollettino telematico di filosofia politica, Iper testi, 2006-2007, disponibile cliccando al seguente [Link](#). Callicle, per parte sua, teorizza il *diritto naturale* del primato del *superiore* sull'*inferiore*, attraverso l'uso della forza; teoria sottoposta a dura e sferzante critica da Socrate nel dialogo platonico *Gorgia*, 488a-491d. Infine, ricordiamo che i riferimenti più cogenti a Trasimaco si trovano in Platone, *Repubblica*, 341d-350c, 566a, 592a-b. Dopo Nietzsche, questo antico indirizzo filosofico-politico è andato collassando con le due guerre mondiali, di cui gli estremi limiti sono stati Auschwitz e il Gulag; con la globalizzazione è, poi, deflagrato con la proliferazione di razzismi etnico-finanziari che hanno trovato il loro centro di irradiazione proprio nei cd. regimi democratici, in perfetta relazione di simmetria col terrorismo globale.

<sup>312</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1977, p. 175. E Nietzsche così continua: "Diciamocelo francamente, come sino a oggi ogni civiltà superiore è *cominciata* sulla terra! Uomini con un'indole ancora naturale, barbari in ogni terribile significato della parola, uomini da preda ancora in possesso di non infrante energie volitive e bramosie di potenza, si gettarono su razze più deboli, più ben costumate, più pacifiche, forse dedite al commercio o alla pastorizia, o su antiche civiltà marcescenti, in cui appunto l'ultima forza vitale fiammeggiava in rutilanti fuochi artificiali di intelligenza e di pervertimento. La classe aristocratica è stata sempre, in principio, la casta barbarica: la sua preponderanza non stava in primo luogo nella forza fisica, ma in quella psichica, - erano gli uomini *più interi* (la qual cosa, a ogni grado, significa anche lo stesso che «bestia più intera») (*ibidem*, pp. 175-176).

tutte le stanze e le segrete del potere, per scomporlo dall'interno e mostrarne le brutture e i soprusi. Non comanda all'obbedienza e nemmeno tiene in basso e a distanza chi al potere è soggiacente. Il *pathos*, nel turbinare delle passioni e degli stessi egoismi, crea passerelle per dialoghi e incontri, all'interno dei quali tutte le lingue possano rimescolarsi e creare linguaggi nuovi, tanto conflittuali quanto affratellanti. Il *pathos della distanza*, allora, è il *pathos* che trapassa le fratture e le ferite, ma non le salda e cicatrizza: le lascia aperte, affinché non smettano mai di parlarsi. Esso evoca e costruisce il *pathos della presenza*, nel momento stesso in cui crea il movimento della danza di ognuno verso l'altro, facendo nascere il desiderio di conoscersi e accingersi a imprese comuni, per costruire tempi e spazi comuni, differenti e non alienati e non alienanti. Esso è la passione del navigare nel tempo e nello spazio, non per il miserabile utile personale e nemmeno per una mondanità costruita col ferro ed il fuoco del potere e del dominio. Qui l'innalzamento del tipo "uomo", predicato da Nietzsche, non abbandona l'*illusione* umanitaria, più precisamente abbandona l'*umanità*; per dire ancora meglio: *opprime* l'umanità. La potenza indefettibile e selvaggia del potere qui evocata chiude le porte della civiltà che, così, possono essere traguardate nelle loro vera e spietata essenza: *porte del dominio*. Ma, se la classe aristocratica è stata in origine barbarica, come assume Nietzsche, perché le ribellioni delle classi dominate sono state sempre definite barbariche, plebee e incivili e represses dai dominanti con la violenza della forza estrema? Non hanno, con ciò, le classi superiori al potere continuato nutrirsi e servirsi dei loro istinti belluini? Non hanno, così, proprio le classi inferiori mostrato e incarnato statuti di verità e costellazioni di giustizia superiori? Chi sono, allora, le vere classi superiori? Chi si muove per la verità e la giustizia per tutti o chi è animato dalla pulsione utilitaristica della giustizia per sé e, dunque, dell'ingiustizia per tutti? Chi è la classe superiore: chi vuole imprigionare il mondo nel suo disegno di potere e mondanizzarlo secondo i suoi costumi e interessi particolaristici; oppure chi del e nel mondo vuole abbattere le prigioni? Osserva con intensità Enzo Paci:

La gloria non ha senso, la potenza non ha senso, il tuo successo personale non ha senso. Vanità. ... La gloria è il mondano e il senso della vita si rivela solo nella negazione del mondano, in un operare nel mondo che non è prigioniero del mondo. Credo fermamente a questo.

Non è rinuncia ad operare nel mondo, a vivere nel mondo: è desiderio di un operare che abbia un significato di verità. Bisogna essere capaci di questo, bisogna voler vivere così, bisogna tentare di vivere così<sup>313</sup>.

Il punto di svolta rimesso in gioco da Paci è stupefacentemente semplice e, insieme, estremamente temerario: non essere prigionieri del mondo e nemmeno imprigionarlo. Kafka non ha mai imprigionato il mondo, ma non è riuscito liberarsi del mondano, così finendone di riflesso un ostaggio. Ma, con lui, facciamo ritorno ad una verità primordiale, frettolosamente messa nel dimenticatoio: la *distanza del pathos*, contrariamente da quanto postulato da Nietzsche (e prima da Trasimaco e Calicle) è *pathos della vita*, non dell'imperitura *supremazia*. Cioè, *pathos* delle fratture, delle discontinuità, dei passaggi di forma e di identità, delle fluidità gioiose e delle resistenze granitiche, degli amori impossibili e degli odi che si sanano. Il *pathos* della vita, allora, è *pathos della svolta* nel/del tempo e nello/dello spazio. Qui si ancora il messaggero di vita kafkiano, perché è qui che dimorano e si celano il silenzio, il dolore e l'esultanza che sono premurosamente in attesa della parola e dello sguardo *non arrivati*, ma *in arrivo*. Da qui, poi, egli riprende il largo in mare aperto, alla ricerca di un altro porto, da cui ripartire, ben consapevole di sfidare nuove tempeste, da cui non sa se uscirà salvo e saldo. Il messaggero di vita kafkiano non ha bisogno di messaggi e non sono messaggi quelli che consegna. E, dunque, non finisce vittima di se stesso e nemmeno dell'autorità che lo ghermisce con l'ingiunzione all'obbedienza. Il messaggero di Kafka porta con sé la vita e lascia che essa parli a tutti e che tutti parlino ad essa. L'imperatore consegna la sua parola e pretende che essa diventi *parola universale*; allo stesso modo con il messaggero deve trasformarsi in *parlante universale*. Con la mancata consegna del messaggio (dell'imperatore), allora, non è la parola che celebra il suo tragico funerale; ma è il comando sulla parola che tentando di celebrare il suo trionfo scrive, invece, il suo necrologio. La parola libera può rivedere l'orizzonte illuminato dalla sua nascita. E

<sup>313</sup> E. Paci, *Diario fenomenologico*, cit., p. 33.

questo Kafka ce lo confessa, lanciandoci parole come dardi illuminati e illuminanti:

Ma tu stai alla finestra e nei sogni, quando giunge la sera<sup>314</sup>.

Possiamo stabilire, con Kafka: il far della sera apre la speranza infinita dell'alba. Che questa speranza sia per noi o per altri è, in Kafka, questione controversa<sup>315</sup>. E deve essere controversa: la controversia, di volta in volta, dobbiamo avviarla noi a soluzione. Ereditiamo le zone d'ombre e i nodi non sciolti di Kafka, perché dobbiamo riprenderne il cammino, per prolungarlo e deviarlo lungo tracciati che lui non ha saputo o non ha potuto attraversare. Insomma, dobbiamo metterci in cammino con Kafka, per attraversare senza di lui i deserti e le angosce della vita, covando sempre in noi una speranza primigenia. Anche in ciò egli resta nostro insostituibile faro. Il *pathos* della vita è come lo statuto della verità: entrambi si promettono continuamente, ma sono restii a concedersi. Kafka ci dice con chiarezza e benevolenza che essi non sono fatti per concedersi, ma per essere generati dentro e fuori di noi e dentro e fuori di noi coltivati con amorevolezza. *Pathos* della vita e statuto della verità riaprono continuamente in noi le battaglie e le guerre che da bambini abbiamo condotto contro i grandi e che da grandi combattiamo contro i bambini, di cui lo stesso Kafka ci dà testimonianza esemplare nella sua *Lettera al padre*. Non intendiamo riferirci ad una guerra intergenerazionale che scorre di mano in mano e stancamente passa una mano di vernice sulle sue tattiche e le sue strategie, in uno scambio di figure che, a ruoli invertiti, eternizzano se stessi, dovendo riprodurre in eterno la grammatica e la semantica del ciclo della mondanità. Forse, Kafka non osa staccarsi dal ciclo della mondanità, per non riprodurlo dall'altra polarità: la polarità dell'autorità e del comando del forte sul debole. Lo patisce, più che agirlo: preferisce subire un'ingiustizia, piuttosto che essere figura dell'ingiustizia. Sicché il suo è un modo per non abbandonare i perseguitati ed essere sempre tra di loro. Non per questo, le sue mani rimangono immacolate: egli se le macchia ogni giorno nei torrenti torbidi dell'ingiustizia e della menzogna. Ma non si stanca mai di sbugiardare l'acqua torbida di questi torrenti: le sue mani imbrattate recano le stigmate dei riflessi di luce che ogni sera si accingono ad aprire l'alba della speranza infinita. Qui Kafka inverte il movimento poetico di *Ed è subito sera*:

Ognuno sta solo sul cuor della terra  
trafitto da un raggio di sole:  
ed è subito sera<sup>316</sup>.

Per Kafka, il raggio di sole è aperto proprio la sera: dall'attesa dell'alba. La solitudine kafkiana è sempre solitudine che ci situa in mezzo agli altri: in mezzo alle altre infinite solitudini. Ed è quella solitudine che non ci rende immemori di noi e nemmeno degli altri. Che, proprio per questo, ci trafigge supremamente, ma che ci lascia vivi e ci sveglia al primo affacciarsi delle luci dell'alba, dove tutto potrebbe di nuovo succedere e ricominciare, se ci disponiamo all'*inatteso* e ci affranchiamo finalmente dalle delusioni cocenti patite e dagli errori commessi. La solitudine non ripete all'infinito il circolo dell'eterno ritorno dell'identico; ci chiede, anzi, di interromperlo, mettendo a tacere il suo assordante silenzio e facendo parlare il suo silenzioso gioire. Quella di Kafka non è nemmeno la solitudine di Cosimo Piovasco, barone di Rondò, che sceglie di distaccarsi dalla mondanità, per vivere tra gli alberi come uccello-uomo, ma che non abbandonerà mai la gente e i problemi del suo tempo<sup>317</sup>. Cosimo non tradisce mai il giuramento di non mettere più piede sulla terra e, ormai vecchio, si aggrappa ad una mongolfiera, scomparendo in cielo. Kafka resta in terra, nelle cui caverne sembra scomparire. In realtà, ne esce sempre fuori, alla luce del sole. Non si invola verso il cielo, per eclissarsi/morire nella sua volta infinita. Vola verso il cielo, da dove guarda l'anima del mondo. Come resta sulla terra ad

<sup>314</sup> F. Kafka, *Un messaggio dell'imperatore*, cit., p. 236. Come è noto, questa è la frase che conclude il racconto; così, aprendo la ricerca e l'attesa di un'altra via e di un'altra vita. Su questo racconto e, in particolare, sull'incerto destino della parola, ha egregiamente scritto G. Schiavoni, *Sul far della sera. Come raccontare, comprendere, vivere*, Introduzione a F. Kafka, *I racconti*, Milano, BUR, 1998.

<sup>315</sup> Ce lo ricorda Schiavoni (*op. cit.*), contestualizzando qui una conversazione di Kafka con l'amico Gustav Janouch (*Colloqui con Kafka*, cit.).

<sup>316</sup> S. Quasimodo, *Ed è subito sera*, in *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1991.

<sup>317</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, Vol. I, Torino, Einaudi, pp. 549-777.

aspettare la luce dell'alba e i raggi della speranza, a cui dà mostra di non credere, ma dei cui riflessi dorati è testimone e messaggero. Seguiamo una profonda intuizione di Ferruccio Masini, in un saggio breve e profondo, secondo cui il tema centrale di Kafka è quello di approssimare:

La «vera via», lo *sviamento*, la *via infinita*, la *via senza meta*, la *non-via* si riconducono alle modalità della «caccia» di cui Kafka parla nei suoi *Diari*. «La caccia passa attraverso di me e mi lacera», egli scrive; ma dirà anche che si lascia «portare» (*tragen*) dalla caccia: ne è attraversato, ma la segue, l'asseconda nel suo movimento furibondo. Il "cacciato" è anche cacciatore di se stesso, ed è questa l'ambivalenza atroce che orienta originariamente il piano della metafora in vista di quella che Kafka chiama «nuova osservazione di sé»<sup>318</sup>.

Abbiamo avuto modo di prendere contatto con la dialettica dell'inseguimento delineata da Kafka nei *Diari*, in cui l'inseguitore si trasforma in inseguito e l'inseguito in inseguitore, con il relativo assalto ai limiti dell'osservazione e comprensione di sé e del mondo, i quali sembrano mandarsi in frantumi l'un l'altro, ogni volta che l'orizzonte viene squarciato dal sia pur minimo mutamento<sup>319</sup>. Ma è, questa, una "conseguenza" inevitabile dell'approssimazione e della ricerca della *vera via* che, nel contempo, è una *non-via* o (meglio ancora) uno *sviamento*. Come colto da Masini, l'orizzonte non è la *meta*, ma l'approssimazione infinita dell'essere su quella via, in connubio con la non-via che ci fa procedere per un *camminare* che è anche uno *sviare*. Lo sviamento non è soltanto una strategia di depistaggio del cacciatore da cui si è inseguiti; ma anche una manovra preventiva, per evitare di trasformarsi nel cacciatore di se stesso. La dialettica preda/predatore, che a lungo ha turbato i giorni e le notti di Kafka, è una figura binaria estremamente rovinosa, attraverso i cui dispositivi il potere e la legge tentano di dare pieno sfogo alle loro armi di seduzione, gettandoci brutalmente di fronte al dilemma letale: *servo o padrone? L'aut aut* ci aggredisce dall'esterno e corrode dall'interno. Anche perché è sottilmente collegato ad un altro dualismo, ancora più perverso: *essere senza potere o avere potere?* In questo ulteriore dilemma, l'essere finisce progressivamente con l'identificarsi con l'avere potere; così come è stato per Trasimaco e Callicle prima e per Nietzsche alla fine. E, prima di Nietzsche, questo è vero per Amleto che uccide lo zio Claudio, assassino del padre, del quale ha usurpato il trono e di cui sposa la moglie rimasta vedova<sup>320</sup>. Amleto agisce, per ristabilire la scala e l'esatta genealogia del potere: il suo essere si blindava nel non essere e questo in quel potere che gli conferisce autorità e libertà assolute, fuori da ogni limite. Per vendicare un omicidio, Amleto commette un altro omicidio, uccidendo lo zio usurpatore. Ma a chi risponde Amleto? Alla richiesta di vendetta/giustizia, implorata/imposta dal padre? Oppure non riesce a sottrarsi al sottile richiamo di trasformarsi in una figura di potere, proprio attraverso la vendetta? Difficile dare una risposta univoca. Certamente, però, l'assassinio dello zio usurpatore è un'azione di potere; come un'azione di potere è lo stesso assassinio di Pollonio, padre di Ofelia e scambiato erroneamente per lo zio usurpatore. Certamente, è un'azione di potere il risentimento covato contro Ofelia che, assieme a tutte le altre donne, viene da Amleto assimilata alla madre Gertrude, complice di Claudio nell'uccisione del padre. Certamente, è un'azione di potere l'ossessione che gli fa ripudiare Ofelia e che condurrà la giovane dalla follia alla morte. Tra essere e non essere, Amleto finisce invariabilmente con il far sconfinare l'essere/non essere in essere per il potere e, quindi, tra essere senza potere e avere potere, alla fine e senza esitazione, sceglie la seconda possibilità. Ma, non casualmente, sarà proprio questa seconda possibilità a condurlo alla morte. Gli intrecci perversi del potere trionfano, in una modalità che supera la crudeltà delle tragedie greche, in cui la catarsi e la condanna dell'*hybris* restituiscono alla condizione umana la sua luce, sollevandola dall'inferno del potere. Già nella tragedia gre-

<sup>318</sup> F. Masini, *Metamorfosi del significato*, Introduzione a F. Kafka, *Aforismi e frammenti*, Milano, BUR, 2004; i corsivi sono nostri. La scelta e l'introduzione si deve a F. Masini, ma l'edizione e la cura sono di G. Schiavoni (di cui si veda la *Nota critica* che segue l'introduzione di Masini), poiché Masini, per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute, non poté portare a termine il progetto. Comunque, Masini aveva fatto in tempo a redigere l'introduzione richiamata a inizio nota che fu integralmente recepita in questa edizione degli aforismi e dei frammenti. Per quanto detto prima, si veda la *Nota critica* di Schiavoni che segue immediatamente l'introduzione di Masini.

<sup>319</sup> Si rinvia alle note nn. 293-294 e ai relativi richiami testuali.

<sup>320</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, BUR, 2006.

ca, allora, possiamo cogliere il superamento del *tipo uomo* canonizzato ed esaltato da Nietzsche e, ancora prima, da Trasimaco e Callicle. Forse anche per questo motivo, Nietzsche non nutre soverchia stima per la tragedia greca.

Lo *sviamento del cammino* tracciato da Kafka ci salva da questi abissi. *Essere in cammino* con lui è stare sempre su vie che deviano da quelle del potere e che, perciò, possono confutarlo sferzantemente e costruttivamente: non per concentrarsi sulla costruzione/ostruzione della persistenza del dato. Non basta camminare oltre la persistenza; è necessario, ancora di più, camminare oltre la rivolta che si cristallizza come regolarità di comando. La persistenza ci parla solo e sempre dell'essere del potere; la cristallizzazione della rivolta ci parla ancora della pulsione mortifera dell'aver potere. A prima vista, è singolare che proprio un *irregolare introverso* come Kafka ci dia lezioni di vita e fornisca la mappatura strategica per battaglie quotidiane contro l'oppressione. Non appena si scava un po' negli statuti di verità kafkiani, però, non appare affatto sorprendente; anzi, si manifesta come una normalità assoluta. Del resto, la *normalità* di Kafka è la contestazione radicale di quella realtà intenta a camuffare come normalità la sua *anormalità*; e spacciare come *anormalità* la *vera normalità*: cioè, la *libertà* da mettere *in presenza*<sup>321</sup>. I giochi metaforici e le strategie metaforiche a cui ricorre Kafka ci portano in casa e nella vita di tutti i giorni metamorfosi che credevamo invenzioni letterarie, riguardanti solo Gregor Samsa e tutte le sventurate creature come lui<sup>322</sup>. Se, poi, accompagnandoci a Benjamin, ci mettiamo alla ricerca/invenzione delle allegorie che si affrancano dai giochi di specchio dei simboli, potremmo andare ancora più avanti nel nostro cammino di sviamento, palpando con mano quelle che Masini ha pregnantemente definito *metamorfosi di significato*. E si tratta di metamorfosi che investono tutti gli orizzonti interiori ed esteriori della nostra vita. E le metafore di significato che — grazie a Masini — abbiamo appena imparato a scorgere in Kafka, sono metafore che ci mettono in confronto con la vita e la morte, per una loro libera esperibilità, al di là della dicotomia bene/male e le connesse condanne e scomuniche. Qui non si è più inseguiti dal potere e dalla legge e non si inseguono più gli sfrenati desideri di grandezza che legge e potere perseguono. Non si è più perseguitati, nel momento stesso in cui si rinuncia a perseguire. Volendo dirlo con lessico kafkiano: non essere né *cacciato* e né *cacciatore*. Che significa una cosa ben precisa: lottare per la propria e l'altrui libertà. Questo *passaggio di lotta* è possibile, svelando definitivamente uno dei più atroci inganni della legge che producono effetti paralizzanti sugli ordini socio-umani e sulle costituzioni formali e materiali che li stabilizzano e incatenano. Ricorriamo ancora ad un passo memorabile di Kafka, intriso di lucidità e ironia sottile:

Le nostre leggi non sono universalmente conosciute, esse sono un segreto di quel piccolo gruppo di nobili che ci governa. Noi siamo persuasi che queste antiche leggi siano perfettamente rispettate, ma comunque oltremodo penoso essere governati secondo leggi che non si conoscono. Non penso qui alle varie possibilità di interpretazione e agli inconvenienti che queste comportano quando solo dei singoli e non tutto il popolo pos-

<sup>321</sup> Questo paradosso kafkiano che svela l'oppressione che si cela nel cuore nascosto del potere è lucidamente colto da Hannah Arendt, laddove riassume con rapidi tratti l'inaccettabile architettura di potere de *Il castello*, l'altro grande romanzo di Kafka: «I problemi di K. derivano dal fatto che solo il Castello può soddisfare le sue richieste e che il Castello lo farà o come "un atto di favore" o se egli acconsentirà diventare un suo impiegato segreto: "un apparente lavoratore del villaggio la cui vera occupazione è stabilita da Barnaba", il messaggero di corte. Poiché ciò che esige è soltanto il rispetto degli inalienabili diritti dell'uomo, K. non può accettare che gli sia concesso come un "un atto di favore del Castello". A questo punto entrano in scena gli abitanti del villaggio che cercano di convincerlo che manca di esperienza e che deve capire che l'intera vita dipende ed è dominata dalla benevolenza o dalla malevolenza, dalla grazia o dalla disgrazia, entrambe inesplicabili e casuali come la buona e la cattiva sorte. Le ragioni e i torti, gli spiegano, fanno parte di un "fato" che nessuno può cambiare, che si può solo adempiere. La stranezza di K. si precisa quindi ulteriormente: egli è strano non solo perché non "appartiene al villaggio e non appartiene al Castello", ma perché è il solo essere umano normale e sano in un mondo in cui tutto ciò che umano e normale, l'amore, il lavoro e l'amicizia è stato strapato dalle mani degli uomini per diventare un dono elargito dall'esterno, o, come dice Kafka, dall'alto» (H. Arendt, *op. cit.*, p. 108). Si realizza qui una convergenza interpretativa tra Hannah Arendt e G. Anders sul nesso kafkiano di normalità/anormalità: si veda nota n. 200.

<sup>322</sup> Come è noto, Gregor Samsa è il protagonista del racconto di F. Kafka, *La metamorfosi*, in *Tutti i racconti*, Vol. I, cit., pp. 157-208.

sono partecipare all'interpretazione. Forse questi inconvenienti non sono neppure troppo grandi. Le leggi sono molto antiche, i secoli hanno lavorato alla loro interpretazione, anche l'interpretazione è già diventata legge, certo ancora sempre sussistono possibili libertà di interpretazione, ma sono molto limitate. Inoltre la nobiltà non ha chiaramente alcuna ragione di lasciarsi influenzare nell'interpretazione da suoi interessi personali a nostro sfavore, dato che le leggi fin dal loro inizio sono state stabilite per la nobiltà, la libertà sta al di fuori della legge, e proprio per questo sembra che la legge debba essere esclusivamente nelle mani della nobiltà. Naturalmente in questo c'è una saggezza — chi può mettere in dubbio la saggezza delle antiche leggi? —, ma anche un tormento per noi, forse questo è inevitabile<sup>323</sup>.

Kafka ci ricorda, ancora una volta e ancora più frontalmente, che la questione della libertà sta nella messa in questione della legge, con accenti che si possono certamente definire spinoziani. La metafisica della legge, in quanto regno esclusivo dei dominanti, tende a stringere la libertà in un nodo scorsoio metafisico che trasforma *praticamente* la vita in un deserto asfissiante. Se la libertà sta al di fuori della legge e la legge è fatta *dalla* nobiltà *per* la nobiltà, siamo sospinti fuori dal paradosso apparente e impattiamo una realtà letale: la nobiltà sta al di sopra e al di fuori della legge. Quindi, la nobiltà è fuori dalla legge. Che significa dire: la nobiltà è *fuorilegge*. Può un fuorilegge assicurare la legge e amministrare la giustizia? Il paradosso ci conduce verso un interrogativo stringente, niente affatto retorico. Il cuore infetto di questa ingiustizia spacciata per verità sta nella evidente circostanza che solo i *singoli* e non *tutto il popolo* hanno potuto partecipare all'interpretazione delle leggi, fin dalle più remote antichità. Sta qui, forse, il canale sotterraneo che più degli altri collega Kafka a Spinoza. Il paradosso svela le verità menzognere e gli enigmi del potere, quanto più restiamo in cammino con Kafka.

## 7. La poetica dell'interminabile cammino: Kafka in noi

Continuiamo a seguire la dialettica kafkiana del paradosso. Sono qui in ballo questioni ontologiche, ermeneutiche ed epistemologiche di prima grandezza che, fortunatamente, Kafka, non ha mai affrontato con un approccio filosofico e/o concettuale. Dopo aver scandagliato da vicino quella che si compone/scomponete tra normalità e anormalità, possiamo ritornare ad occuparci con maggiore puntualità di quella che si struttura/destruttura tra *via* e *non-via* e tra *meta* e *via*<sup>324</sup>. Adorno, in proposito ha affermato:

La fuga attraverso l'uomo verso il non umano, questa è la via dell'epica kafkiana<sup>325</sup>.

Ma è veramente così? E quella kafkiana si può chiamare epica/epopea, quando dell'*epos* mitico è la destrutturazione permanente? Più vicino al vero ci appare Benjamin, laddove osserva:

Non si può nemmeno parlare di ordini o di gerarchie. Il mondo del mito, che inviterebbe a farlo, è infinitamente più giovane del mondo di Kafka, a cui già il mito ha promesso la redenzione. Ma se una cosa sappiamo, è questa: che Kafka non ha ceduto alle sue lusinghe<sup>326</sup>.

Adorno, comunque, dà giustamente risalto alla disarticolazione da Benjamin operata di tutti i legami semantici ed ermeneutici che hanno incollato tra di loro allegoria e simbolo: tra di loro

<sup>323</sup> K. Kafka, *Sul problema delle leggi*, in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), Roma, Newton Compton, 1995, p. 289. Su questo nodo kafkiano cruciale riporta l'attenzione U. Fadini: si rinvia alla successiva nota n. 337.

<sup>324</sup> Come si è già fatto cenno, la dialettica è finemente indagata da F. Masini, *Metamorfosi del significato*, cit.

<sup>325</sup> T. W. Adorno, *Appunti su Kafka*, cit., p. 258.

<sup>326</sup> W. Benjamin, *Kafka. Per il decimo anniversario ...*, cit., p. 281. Benjamin continua, osservando: "Ulisse è sulla soglia che divide il mito e la favola. Ragione e astuzia hanno inserito nel mito le loro finte; le sue potenze non sono più invincibili" (*ibidem*, pp. 281-282). Qui Benjamin si riferisce al racconto di Kafka, *Il silenzio delle Sirene*. Più avanti, tenteremo di argomentare una posizione che si distanzia da quella di Benjamin, sia sul mito e sia sul racconto di Kafka, pur muovendo da alcune considerazioni benjaminiane che hanno genialmente ri-letto Kafka. Non dimentichiamolo (ed è stato proprio Benjamin a insegnarcelo): Kafka procede per *ere* e le sue *ere* sono infinitamente più *antiche* del mito; come ancora Benjamin ci ricorda nella citazione appena fatta.

— come aveva già intuito Benjamin e, ancora prima, Kafka — si interpone un *abisso*<sup>327</sup>. Ma, diversamente da quanto assunto da Adorno, in Kafka questo non è *l'abisso dell'enigma* che, mentre richiede di essere senza posa interpretato e reinterpretato, non tollera assolutamente *l'interpretazione*<sup>328</sup>. L'enigma, qualunque sia la relazione che intrattiene con l'interpretazione, rimane l'eterno ostaggio della scissione causata dall'intolleranza della logica binaria e delle sue simmetrie. Il paradosso non sta qui, ma altrove. L'enigma, in Kafka, interrompe i significati, metamorfosandoli; frange le vie, sviandole; disarticola le mete, denunciandone la provvisorietà<sup>329</sup>. In Kafka, volendo, per un solo per istante, far ruotare il discorso intorno a categorie duali, sembrerebbe accadere l'opposto di quanto descritto da Adorno: è la fuga critica dall'inumano cui è incatenato che consente all'uomo il ritorno alle verità dell'umano. Senonché questo schema, per quanto possa apparire più utile, è ancora depistante, in quanto concettualizza e, quindi, rende simmetrico ciò che, invece, va colto come movimento del paradosso che compone e scompone i fatti, gli eventi, i tempi interiori e quelli esteriori, dai quali si lascia esso stesso comporre e scomporre. Quella kafkiana è "semplicemente" una dialettica paradossale; non una mera "dialettica negativa" e nemmeno una "dialettica del superamento" o "ricomposizione della contraddizione" in una "sintesi superiore" totalizzante. E, quindi, non è nemmeno una dialettica che esprime valori "realistici" e "testimoniali", attraverso la frammentazione dello *scarto*<sup>330</sup>. È vero che lo scarto *divide* e, insieme, stabilisce un legame di indisgiungibilità con ciò da cui è stato "diviso". Tuttavia, esso non può mai essere la traiettoria lungo cui la *via/non-via* (kafkiana) cerca il mondo e la vita, negando continuamente se stessa, per continuamente riproporre altri tragitti interiori ed esteriori: cioè, innumerevoli e infinite *vie/non-vie*. Lo scarto e il testimone non si interrogano e nemmeno interrogano; ma sono sempre interrogati. Restano sempre un deposito di fenomeni oggettivi/soggettivi che li trascendono, serrandoli in un circolo chiuso. Il *realistico testimoniale* e il *testimoniale realistico* non sono apportatori di *sabotaggio* e tantomeno di *trasformazioni*. In particolare, i testimoni sono sempre *interrogati* e sempre la legge finisce col farne quello che vuole. Tutte queste figure possono sfuggire alla stritolante circolarità che li serra, soltanto se squarciano gli spazi di inviolabilità entro cui sono confinati. Ora, non v'è circolarità al mondo che non sia violabile; così come non è stato e non è inviolabile l'abominio di Auschwitz<sup>331</sup>. La dialettica kafkiana del paradosso viola ogni circolarità chiusa: la spezza, dopo averne messo a soqquadro gli interni. Il *via di qui* kafkiano dà la caccia alla de-realizzazione in cui è gettata e nascosta la vita, destrutturando la logica simmetrica cacciato/cacciatore e dichiarandosi per un realismo/irrealismo *metamorfo* che non trasforma mai il *cacciato* in *cacciatore*, nonostante nel suo intimo Kafka si senta cacciato e cacciatore<sup>332</sup>. Ed è qui che egli tocca inconsapevolmente i vertici dell'autoriflessione critica, come contrappunto al suo essersi sovente lasciato andare nel ruolo di inflessibile cacciatore di se stesso, soprattutto nei *Diari* e nelle *Lettere*. Kafka non si limita a parlarci delle "contraddizioni interne" al reale e nemmeno si riduce a rinviare alle contraddizioni tra reale e irreal e tra reale e fantastico. La sua ispezione parte da uno sguardo che sa vedere la coappartenza critica di reale ed irreal e di reale e fantastico, di grottesco e abituale e di crudeltà e normalità, tra i quali non legge alcun antagonismo, ma uno scambio rigenerativo che inchioda l'umanità alla croce eterna della disumanizzazione. La poetica che nasce dalla dialettica paradossale kafkiana evade da questo interscambio: anziché riprodurlo, lo attacca in maniera avvolgente, per linee interne ed esterne. E l'assalto procede poeticamente. Il concetto, puro o impuro che sia, è costretto qui ad abbandonare il campo. Per Kafka, *l'insensatezza del mondo* è dettata e comandata dalla *sensatezza spietata* del potere e della legge e della sua origine primordiale. Il *non-senso* è sempre il rove-

<sup>327</sup> T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 250.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>329</sup> Per la descrizione di questa dialettica paradossale, rinviamo ancora a F. Masini, *op. cit.*

<sup>330</sup> Sul punto, si diverge dalla pur acuta analisi di A. Valentini, *op. cit.*, in part., pp. 142-144. Valentini connette il "valore testimoniale" dell'opera di Kafka alla nozione di "resto" e "scarto", così come la desume da G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, pp. 127-154.

<sup>331</sup> Di nuovo, si richiamano la poesia e la poetica di P. Celan, indagate secondo questa prospettiva di analisi nel primo capitolo.

<sup>332</sup> E, dunque, diversamente da quanto argomentato da Adorno, non è il calco *negativo* e *spietato* della realtà (Adorno, *op. cit.*, p. 263).

scio dettato dalla determinatezza del *senso* e viceversa: per spiazzare l'uno e l'altro, occorre attraversarli insieme, accomiatandosi criticamente e positivamente da entrambi. Così, è per il mondo, così per il potere e la legge, così per gli esseri umani (singolarmente e pluralmente presi). Nasce in questi tempi interiori/esteriori e in questi estremi prossimi/distanti la *poetica* di Kafka.

La poetica di Kafka è il *via di qui* che *svia* tutte le vie del tempo e dello spazio fino ad allora percorse<sup>333</sup>. Possiamo meglio qualificarla come *poetica dell'interminabile cammino* che principia in noi e che ci colloca nel mondo, collocandolo in noi. Ma vediamo direttamente un racconto/frammento di Kafka:

Ordinai di andare a prendere il mio cavallo dalla stalla. Il servo non mi capì. Andai io stesso nella stalla, sellai il mio cavallo e vi montai. In lontananza sentii soffiare una tromba, chiesi al servo che cosa volesse dire. Egli non lo sapeva e non aveva sentito niente. Presso il portone mi trattenne e domandò: «Signore, dove vai?». «Non lo so», dissi, «solo via di qui. Sempre via di qui, solo così posso raggiungere la mia meta». «Conosci allora la tua meta?», chiese. «Sì», risposi, «io l'ho detto: 'via-di-qui', è la mia meta». «Non hai viveri con te», disse. «Io non ne ho bisogno», dissi, «il viaggio è così lungo, che dovrò morire di fame, se non ricevo nulla sulla via. Nessuna provvista mi può salvare. Per fortuna è veramente un viaggio immenso»<sup>334</sup>.

La meta è: *via di qui*. Quel *via di qui* che conduce alla morte, se non si trova niente lungo il *tragitto*. E dunque: lungo il cammino si rimane vivi se, dal ventre del deserto e del nulla in cui siamo immersi e da cui siamo appena usciti, partoriamo un nuovo mondo e una nuova esistenza. Alcuna provvista può essere sufficiente, data l'immensità di questo viaggio: il viaggio è *veramente immenso*, ci ricorda Kafka. Allora, la salvezza sta nell'*immensità del viaggio*, non nella dotazione delle provviste. Il viaggio di scoperta e di salvezza è sempre *immenso*; le provviste non sono e non possono essere mai *immense*; sempre hanno una durata limitata e, quindi, sono sempre da generare/procurare lungo il cammino. Il *via di qui* significa: *essere sempre in cammino* alla ricerca di sé e del mondo e delle loro verità. Per essere e restare in cammino, è necessario generare e trasformare le matrici dei mondi in cui soggiorniamo e da cui, per poter continuare a vivere, dobbiamo fuoriuscire. Fuoriuscire da essi, sì, ma senza lasciarli in stato di abbandono, ma continuando ad averne cura in nuovi mondi e nuove esistenze. Essere sempre in cammino è la poetica dei significati e dei passi che rimangono sempre nel tempo e nello spazio delle verità, con interrogazioni nuove e nuove trasformazioni. Del tempo e dello spazio siamo abitatori nomadi. Con il che rompiamo la stanzialità delle verità, prima ancora di sabotare le cartografie del mondo. Potremmo, più esattamente, dire: essere sempre in cammino, muta significati e cartografie delle verità del mondo. Kafka è alla ricerca di questi significati e cartografie in mutazione, proprio nei momenti in cui sembrano dimorare in un apparente stato di quiete. La sua poetica riesce, così, a leggere il movimento nella quiete e, nel contempo, far emergere il moto sotterraneo che genera la quiete delle superfici.

Ci ricorda Ubaldo Fadini, rifacendosi esplicitamente a Gilles Deleuze, che è proprio il tempo a mettere in crisi la verità e la morale che proprio sul tempo cercano un appoggio<sup>335</sup>. Ciò apre una complicata serie di problematiche che qui non indagheremo nel merito; ci limiteremo ad evocare i flussi che più ci aiutano ad accompagnare l'andamento del nostro discorso. Per noi, diventa essenziale la questione che, su base deleuziana, pone Fadini:

Ciò che conta è comunque la messa in crisi della verità operata dal suo rapporto con il "fondo" del tempo, con la sua forma non riducibile al carattere cronologico, ed è decisivo in questa considerazione l'idea che alla base di tale relazione della verità con il tempo non ci sia la conoscenza scientifica, bensì la morale, nella sua qualificazione "quasi sentimentale". C'è un'avventura della verità che si sviluppa non all'interno della conoscenza scientifica, trovando invece occasione di attuazione nel traballante dominio

<sup>333</sup> Si tenta qui di applicare la suggestiva chiave di lettura fornita da F. Masini, *op. cit.*

<sup>334</sup> F. Kafka, *La partenza* in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), cit., p. 299.

<sup>335</sup> U. Fadini, *Il filo del tempo. Sul modello del corpo in Gilles Deleuze*, "Humana.Mente", Issue 14, July 2010, pp. 189-190. Sul punto, probabilmente, il libro di Deleuze che maggiormente centra le problematiche del tempo è: *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Milano, Mimesis, 2004, a cui Fadini puntualmente rinvia nel suo saggio.

dei sentimenti, in quel mondo della sperimentazione vitale, per dirla con Nietzsche, che si oppone al mondo delle rappresentazioni. La morale va vista come l'imposizione di regole ai sentimenti e sono questi ultimi — con il loro orizzonte "morale" e in definitiva "sensibile" (estetico) — a mettere in crisi la verità<sup>336</sup>.

Le avventure della verità si sviluppano non nel/sul mondo delle *rappresentazioni*, ma nel/sul mondo della sperimentazione vitale dei *sentimenti*. Fadini, dopo averci messo sulle tracce di Deleuze, ci riconnette a Nietzsche. Possiamo, ora, tentare di compiere un ulteriore passo in avanti, se riusciamo a portare *in noi* Kafka, nel nostro interminabile cammino. E qui ci soccorre la formula che Deleuze ricava da Shakespeare: *il tempo uscito fuori dai suoi cardini*<sup>337</sup>. Tornando a Kafka, possiamo dire che il tempo, uscito fuori dai suoi cardini, è regolato dai movimenti di due orologi: quello interiore e quello esteriore, in perenne lotta tra di loro e in perenne ricerca l'uno dell'altro. Ritorniamo a Fadini, ad un suo importante passaggio critico-ricostruttivo:

Freddezza, indifferenza, impersonalità non hanno niente a che vedere con un pensiero problematico, effettivamente sperimentale, che richiede vigore e amore<sup>338</sup>.

Il tempo uscito fuori dai suoi cardini è, dunque, il tempo sperimentale del vigore e dell'amore. Possiamo aggiungere: il vigore e l'amore dei due orologi sperimentali che Kafka pone come cuore della regolazione conflittuale del tempo interiore e di quello esteriore. Riprendiamo, ora, il discorso da un'altra angolazione che ci pare in relazione empatica con alcuni elementi della ricostruzione critica che abbiamo estrapolato dal saggio di Fadini. Questa angolazione è quella dell'incrocio Kafka/Benjamin. Benjamin ha la sensibilità e l'occhio di gettare lo sguardo sull'ardente desiderio che brucia in Kafka e che da è lui emblematicamente raffigurato in un racconto bruciante:

Se si fosse almeno un indiano, subito pronto e sul cavallo in corsa, torto nell'aria, si tremasse sempre un poco sul terreno tremante, sinché si lasciavano gli sproni, perché non c'erano sproni, si gettavano via le briglie, perché non c'erano le briglie, e si vedeva appena la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!<sup>339</sup>

C'è in questo desiderio kafkiano una profonda tristezza, come coglie con acume Benjamin<sup>340</sup>. Ma l'enorme tristezza a poco a poco diventa energia creativa che de-costruisce il desiderio triste e lo ri-costruisce come desiderio che fa a meno della proiezione della propria vita nella rappresentazione del desiderio della vita altrui: l'indiano resta un'ombra evanescente sullo sfondo, le briglie si dileguano, la terra diventa una brughiera falciata, il cavallo rimane senza testa e collo. La rappresentazione del desiderio evapora: rimane la figura reale della tristezza evocante il desiderio. Che, ormai, non è più un campo di vita reale, ma sentimento della perdita della vita. L'atrocità di questa perdita, paradossalmente, riapre le porte della realtà mancante; come il cavallo e l'indiano sono ricondotti alla perdita del loro sé, per riaffermare se stessi. Il desiderio di essere altro e altri è rappresentazione che tenta di supplire alla perdita. È vero,

<sup>336</sup> Fadini, *op. cit.*, p. 190. Entro un campo circoscritto, queste problematiche sono state trattate nel secondo capitolo; in part., § 10, pp. 102-126.

<sup>337</sup> Il collegamento è posto, ancora, da Fadini: «La prima formula è quella shakespeariana del tempo uscito "fuori dai suoi cardini" (nell'*Amleto*), che indica come il tempo non si ponga più come misura del movimento, non si presenti più come il tempo dell'astronomia e della psicologia» (*op. cit.*, p. 191). Sul rovesciamento del tempo operato da Amleto Fadini si sofferma ancora a p. 195. Di passaggio, rileviamo un altro interessante passaggio della ricostruzione critica di Fadini: «La terza formula — quella del Kafka *Intorno alla questione delle leggi*: "Che supplizio essere governati secondo leggi che ci sono ignote! ... Poiché il carattere stesso di queste leggi esige che il loro contenuto sia mantenuto segreto.."» (*ibidem*, p. 197). Qui Fadini continua a dialogare con Kant, Nietzsche e Deleuze, mantenendo forte la presenza di Spinoza sullo sfondo. Continuando la sua ricognizione, perviene alla conclusione di Deleuze, secondo la quale la legge si regge sulle nostre rinunce, delle quali si nutre (p. 198). Conclusione che possiamo qualificare come un esemplare "asserto" kafkiano.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>339</sup> F. Kafka, *Desiderio di diventare un indiano*, in *Tutti i racconti*, Vol. I, cit., p. 135.

<sup>340</sup> W. Benjamin, *Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, cit., p. 283. Qui, con tutta evidenza, Benjamin collega questo racconto con il primo dei romanzi di Kafka: *America* (Roma, Newton Compton, 1991).

come dice Benjamin, che questo desiderio (di diventare un indiano) "contiene molte cose" e il "suo segreto è rivelato dalla sua attuazione, che esso trova in America"<sup>341</sup>. Senonché neanche la felicità di Karl Rossman — il protagonista di *America* — trova perfetta attuazione nel mondo della rappresentazione: nello specifico, il teatro/ippodromo di Oklahoma. Kafka parte proprio dal desiderio della perdita e dalla perdita del desiderio, per riposizionare l'orizzonte della vita, perché di essa ambisce a fare una sperimentazione vigorosa e innamorata, mutuando qui la plastica espressione impiegata da Fadini. Il *via di qui* kafkiano è desiderio che costruisce desideri, proprio dall'esperienza della perdita e dello scacco dei desideri; e dello scacco del tempo cronologico, per tornare a Deleuze/Fadini<sup>342</sup>. Dallo scacco dei desideri nasce l'avventura che sottrae il tempo alla sua stagnante cronologia e lo spazio alle sue cartografie statiche. Il "desiderio di diventare un indiano" è il viaggio immenso in questa prateria priva di orizzonti, perché l'orizzonte è scelto e posizionato giorno dopo giorno e notte dopo notte: in esso, le figure e le creature perdono se stesse e smontano se stesse, sino a rischiare di non ritrovarsi più e non ritrovare più il mondo. Ma, per Kafka, questa distruzione/autodistruzione è sommamente necessaria, perché non esiste un *avere*, ma unicamente un *essere*. Ecco perché Kafka è in noi e la sua poetica non ci abbandona mai.

Rimane vero, però, che:

Ogni gesto è un evento, si potrebbe quasi dire: un dramma in sé. La scena su cui questo dramma si svolge è il *theatrum mundi*, di cui il cielo costituisce lo sfondo. Ma questo cielo è solo uno sfondo: e investigare la legge sua propria sarebbe come voler appendere il fondale dipinto di una scena in cornice in una galleria di quadri ... Kafka apre dietro ogni gesto — come il Greco — il cielo; ma — come nel Greco che era il santo patrono degli espressionisti —, l'elemento decisivo, il centro della vicenda, rimane il gesto<sup>343</sup>.

Il cielo come sfondo del gesto nel teatro del mondo: proviamo a riprendere il cammino da qui. Osserva Benjamin: in Kafka, il gesto è più importante dello sfondo. In un certo senso, pur non essendo posizionato fisicamente nella volta celeste, il gesto è lo sfondo del cielo e provvede a rianimarlo. Se leggiamo in maniera incrociata Kafka e Benjamin, è possibile portarli più avanti e più in profondità entrambi: cioè, farli camminare *con* noi e *in* noi. Perché accade questo? Per un motivo elementare: Kafka strappa il gesto dalla "provincia" umana e lo trasferisce in una *extra-umanità* che comprende l'animalità e ogni altra creatura e forma vivente. E qui, ancora più precisamente, l'*extra-umanità* non *oltrepassa* l'umanità nella direzione tracciata da Nietzsche; ma la *eccede*, col ritorno al grembo cosmico da cui era uscita, per dominarlo. Siamo vicini ad un'altra grande intuizione di Benjamin:

Questo gesto unisce la massima enigmaticità alla massima semplicità come un gesto animale. Si possono leggere per un buon tratto le storie animali di Kafka senza avvertire che non si tratta di uomini. Quando s'imbatte nel nome della creatura — la scimmia, il cane o la talpa —, il lettore alza gli occhi spaventato e si accorge di essere già lontanissimo dal continente dell'uomo. Ma Kafka è sempre così: egli toglie al gesto dell'uomo i sostegni tradizionali e ha così in esso un oggetto a riflessioni senza fine<sup>344</sup>.

Siamo lontanissimo dal continente dell'uomo: dice Benjamin. Lontanissimo da quel continente è già collocata l'*extra-umanità* kafkiana, di cui Gregor Samsa, Odradek e Pietro il Rosso sono soltanto alcune delle sue esemplificazioni. Il gesto umano e quello extra-umano non sono scissi, ma ricondotti ad universi che si fendono e co-generano. Già a questo stadio elementare, in Kafka, nasce l'*evento poetico* che dà luogo a *riflessioni senza fine*. Lo slancio poetico prende origine dai gesti che superano il continente dell'umanità e immettono nell'*extra-umano*. Anche

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> Su questo punto specifico, Fadini rinvia puntualmente a S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, Introduzione a G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit.

<sup>343</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 286. È il definitivo congedo kafkiano-benjaminiano dall'illuminismo e dalla fede superstiziosa nelle sorti salvifiche del progresso. Benjamin incornicerà questo motivo ricorrente della sua ricerca nelle celebri *Tesi di filosofia* ..., cit.

per questo, la riflessione non può avere *una* fine e *un* fine; anche per questo la dimensione temporale e spaziale del viaggio è l'immensità; anche per questo la "descrizione della battaglia" si muove tra terra e cielo e tra cielo e terra. In realtà, lo sfondo di ogni gesto è sempre *doppio*: cielo e terra, insieme; e facendo rientrare anche i sottosuoli dell'anima umana tra cielo e terra. Non sorprende che da riflessioni senza fine nascano cammini interminabili; e che cammini interminabili siano l'intersezione di cielo e terra.

Ancora più profonda è un'altra grande intuizione di Benjamin, dove osserva che la letteratura kafkiana non sia altro che *parabola dispiegata*:

Ma il verbo «dispiegare» ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini, si «dispiega» in un foglio liscio. E questo secondo tipo di «spiegazione» è propriamente adeguato alla parabola, al piacere del lettore di stenderla, finché il suo significato sia del tutto «piano». Ma le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso, e cioè come il bocciolo diventa fiore. Perciò il loro prodotto è affine alla poesia<sup>345</sup>.

L'opera di Kafka, effettivamente, è il bocciolo che si dispiega nel fiore. Quella di Benjamin, prima di essere una *grande* intuizione, è una intuizione *poetica*; chiarendo ancora meglio: una *grande intuizione poetica*. E, se è vero, come dice ancora Benjamin, che l'opera di Kafka è una *staffetta* che prepara il cammino<sup>346</sup>, la poetica dell'interminabile cammino ha l'audacia di scavare nell'impenetrabile; e vi riesce, perché fa dell'evento poetico il gesto che è all'intersezione di cielo, terra e sottosuolo dell'anima. O, forse, detto ancora meglio: è l'intersezione di cielo, terra e anima. La poetica di Kafka è, contemporaneamente, bocciolo e fiore. È un fenomeno di difficile comprensione, per la logica e la poetica a cui siamo stati addestrati; lo è ancora di più per le filosofie ricorrenti. Ma Kafka ci chiede di scompagnarle, prima di abbandonarle; di squarciarle, prima di oltrepassarle. E Benjamin ci indica le piste iniziali entro cui far scorrere i nostri primi passi, per aprire i primi esili varchi<sup>347</sup>. Ritornando a Fadini: aprire varchi, con vigore e amore. Significativo che Benjamin, proprio a questo punto, rimandi al racconto *La costruzione della grande muraglia cinese*, la cui organizzazione egli paragona al *fato*<sup>348</sup>. Al fato che pone insieme migliaia di uomini, per un comune destino e con compiti diversi. Forse, allora, diversamente da quanto argomenta Benjamin, Kafka non è tanto lontano dal "gesto" ed il "gesto" non costituisce il "punto oscuro" delle sue parabole e della sua poetica<sup>349</sup>. La muraglia avrebbe dato fondamenta sicure all'umanità e su di esse — così sosteneva uno scienziato — si

<sup>345</sup> W. Benjamin, *Kafka. ...*, cit., p. 286.

<sup>346</sup> "Ma possiamo forse la dottrina che è accompagnata dalle parabole di Kafka e illustrata nei gesti di K. e nelle mosse dei suoi animali? Essa non c'è, e possiamo dire tutt'al più che questo o quel passo allude ad essa. Kafka avrebbe forse detto: è un relitto che la tramanda; ma noi possiamo anche dire: è una staffetta che la prepara. Si tratta qui, in ogni caso, del problema dell'organizzazione della vita e del lavoro della comunità umana. Esso ha occupato la mente di Kafka, quanto più gli appariva impenetrabile" (*ibidem*, p. 287).

<sup>347</sup> Che abbiamo l'esigenza di disegnare rotte che ci rendano capaci di riattraversare per intero Kafka è innegabile; anche da qui nasce il bisogno di portare "Kafka in noi". La prima consapevolezza di questa necessità ci viene fornita, ancora una volta, da Benjamin: "È più facile trarre conseguenze speculative dalla raccolta postuma delle note kafkiane che penetrare anche uno solo dei motivi che affiorano nelle sue storie e nei suoi romanzi. Ma solo essi possono dare qualche lume sulle forze preistoriche da cui è stata impegnata l'attività di Kafka; e che pure si possono considerare, allo stesso titolo, come potenze storiche dei nostri giorni. Chi dirà sotto qual nome sono apparse a Kafka? Certo è solo che egli non ha saputo raccapezzarsi; che non le ha conosciute; che ha solo visto apparire, nello specchio che la preistoria gli si presentava nella forma della colpa, l'avvenire nella forma del giudizio. Ma come questo giudizio si debba intendere (non è esso l'ultimo, l'universale? non fa del giudice l'accusato? Il procedimento stesso non è il castigo?), a tutto questo Kafka non ha dato risposta. Ma si può pensare che si ripromettesse qualcosa da una risposta? O non cercava piuttosto di rimandarla? Nelle storie che abbiamo di lui l'epica riacquista la funzione che aveva nella bocca di Sheherazade: quella di procrastinare gli eventi" (*ibidem*, p. 293). Ai nuclei vitali di queste osservazioni benjaminiane abbiamo cercato di ispirarci; anche nella consapevolezza estrema che essi travalicano i campi della poetica kafkiana.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 287. Benjamin si sofferma ancora su questo racconto di Kafka a pp. 291-292. Per l'edizione italiana, si rinvia a *La costruzione della grande muraglia cinese*, cit., pp. 201-212. Il passo di Kafka riportato da Benjamin a p. 286, nel racconto si trova a p. 204.

<sup>349</sup> W. Benjamin, *Kafka. ...*, cit., p. 294.

sarebbe potuto costruire un'incrollabile Torre di Babele<sup>350</sup>.

Fermiamoci un istante, per prendere un rapido appunto, facendo nostro un assunto kafkiano apparentemente problematico, ma, in realtà, di una immediatezza esemplare: "I limiti che la mia capacità di pensiero mi impone sono già abbastanza ristretti, mentre il territorio che ci sarebbe da attraversare sarebbe l'infinito"<sup>351</sup>. Questo assunto kafkiano ci ha guidato fin qui e continuerà a guidarci.

Dobbiamo, ora, apprendere che la grande muraglia deve proteggere dai "popoli" del nord", della cui crudeltà si legge "nei libri vecchi". I "quadri realistici degli artisti" fanno ancora di più e ci mostrano le loro "bocche spalancate, le mascelle armate di grandi denti aguzzi, gli occhi stretti come se stessero già spiando la preda che la bocca maciullerà e sbrannerà. Quando i bambini sono cattivi mostriamo loro questi quadri, e subito essi si rifugiano piangendo nelle nostre braccia"<sup>352</sup>. Dunque, la protezione non è soltanto verso l'esterno, ma anche verso l'interno, attraverso la stimolazione di paure che fanno rifugiare i terrorizzati e i timorosi nelle braccia di coloro che esercitano e distillano in mille forme il *patronage* protettivo e che, attraverso esso, aumentano il loro potere. Ma l'elemento decisivo e più scioccante che sta dietro la costruzione della muraglia è un altro ancora e riguarda la sua *direzione*:

E se mi è lecito formulare questo pensiero sul conto dei dirigenti, devo dire che, secondo la mia opinione, la direzione esisteva già prima ... La direzione deve esserci sempre stata, e così pure la decisione di costruire la Muraglia. Ingenui i popoli settentrionali che pensavano di esserne la causa, ancora più ingenuo e venerabile l'Imperatore che credeva di averla ordinata. Noi addetti alla costruzione sappiamo che non è così e stiamo zitti<sup>353</sup>.

Dunque, genealogicamente e storicamente, la costruzione della muraglia è una *costruzione oscura*; ma v'è dell'altro ed appare ancora più inquietante:

Ora, una delle nostre costruzioni più oscure è certamente l'Impero. A Pechino naturalmente, soprattutto nella Corte, regna una certa chiarezza, sebbene anche questa sia più apparente che reale. Anche i maestri di diritto civile e di storia nelle scuole superiori affermano di essere bene informati intorno a queste cose e di poter trasmettere queste nozioni agli alunni. Quanto più si scende verso le scuole inferiori, tanto più scompaiono, si capisce, i dubbi intorno al nostro sapere, e la falsa cultura impera baldanzosa intorno a pochi teoremi radicati da secoli, che non hanno perduto nulla della loro verità eterna, ma in questi vapori e in questa nebbia rimangono anche eternamente sconosciuti<sup>354</sup>.

Dunque, i saperi e le architetture del potere si trasmettono dall'*alto*, attraverso la selezione di automatismi antropologici e dell'*alto* fanno la loro dimora eterna, fino a trasformare la "memoria alta" in una *dissolvenza* dimentica di sé che quanto più si smemorizza, tanto più diventa affamata ed ebbera di potere. Gli automatismi dell'*autodissolvenza* costruiscono una *antropologia del potere* che intesse la sua trama con congegni che pietrificano l'umanità, per schiacciarla con un peso che diventa sempre più insostenibile<sup>355</sup>. Il mistero della muraglia è il mistero del potere; l'enigma della muraglia è l'enigma del potere. Si tratta, possiamo ora osservare, di misteri ed enigmi trasmessi come tali in linea ereditaria, ma che in sé non sono affatto tali. Devono *apparire* misteriosi ed enigmatici a tutti, a partire da coloro che dall'alto li proclamano ed esercitano. In questo modo: (a) in alto, la trasmissione ereditaria è assicurata meglio; (b) in basso: l'obbedienza è più facilmente massificabile. L'essenza dell'inganno che, poi, tanto misterioso non è, sta nel far *apparire* tutti uguali, poiché tutti tenuti alla professione di osservanza dei misteri e degli enigmi del potere. È il fato che lo vorrebbe: così è sempre stato e così

<sup>350</sup> F. Kafka, *La costruzione della grande muraglia cinese*, cit., p. 206.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> Piena consapevolezza degli effetti pietrificanti che Kafka collega all'azione del potere ce l'ha G. Anders, *Kafka. Pro e contro*, cit.; in part., p. 87.

sempre sarà, ci viene narrato. La grande muraglia nasce in questo groviglio di misteri avvolti dai vapori delle nebbie.

Ai detentori del potere e ai loro servitori è sufficiente spargere queste nebbie; non importa, se anche essi finiscono con lo smarrirsi al loro interno. Il punto è proprio questo: quanto più i detentori e i servitori si disperdono nelle nebbie, tanto più conservano il potere e restano chiusi nelle sue stanze. Emerge con ancora più nettezza il grande acume di Benjamin che ha paragonato al fato l'organizzazione della muraglia<sup>356</sup>. La costruzione della grande muraglia mette in crisi le traballanti verità costruite dalla conoscenza scientifica e dalle architetture del potere, sia nelle loro genealogie che nelle loro archeologie. Soltanto fuori di esse si possono costruire saperi e verità che non offendono, non perseguitano e non ingannano<sup>357</sup>. E niente più della poesia ci può aiutare in questa impresa. Ed è proprio qui che Kafka ci conduce con mano, con la sua poetica. L'interminabile cammino abbandona i sentieri, i saperi e le verità del potere, dai quali, in forza di una rancorosa e obbligante rivalsa, è stralciato e messo all'indice. La "parabola" che, in un certo senso, chiude *La costruzione della grande muraglia cinese* è di una eloquenza assoluta:

Ricordo un fatto accaduto nella mia giovinezza. In una provincia vicina, ma sempre notevolmente lontana, era scoppiata una rivolta. Non ne ricordo più le cause, ma qui non hanno importanza: motivi di rivolta da noi si presentano ogni mattina, il popolo è irrequieto. Un giorno un manifesto pubblicato dai ribelli arrivò in casa di mio padre portato da un accattone che aveva attraversato la provincia. Era un giorno di festa, la nostra casa era piena di ospiti, e il sacerdote che era seduto in mezzo a loro si mise a scorrere il foglio. A un tratto tutti scoppiarono a ridere, nella confusione il foglio venne stracciato, il mendicante che aveva già ricevuto abbondanti doni fu cacciato via dalla stanza a spintoni, tutti si dispersero nella bella giornata. Come mai? Ecco, il dialetto della provincia vicina è assai diverso dal nostro, e questo si mostra anche in certe forme della lingua scritta che per noi hanno un carattere antiquato. Non appena il sacerdote ebbe letto due pagine di quel genere, noi avevamo già giudicato. Roba vecchia, sentita da un pezzo, ormai superata. E sebbene — così mi pare di ricordare — per bocca del mendicante una vita orribile parlasse in modo inconfutabile, tutti scossero la testa e non vollero sentire altro. Tanto pronti noi siamo a cancellare il presente<sup>358</sup>.

Una vita orribile che parla in modo inconfutabile. Ma che tutti non vogliono ascoltare, ansiosi come sono di cancellare il presente. Ecco che qui Kafka ci svela, allo stato puro, tutti i misteri del potere e i suoi enigmi: *cancellare il presente* raccontato dagli offesi e dagli indifesi. Qui Kafka ci svela anche i misteri e gli enigmi della legge: *cancellare le offese* patite dai perseguitati, proprio *quando* e *dove* sono martoriati e umiliati all'estremo grado. È la poetica di Kafka a svelare i misteri, le ingiustizie, gli inganni e i soprusi della legge e del potere. Se non riusciamo ad estrarla dai suoi racconti e dai suoi romanzi, non potremo mai camminare con lui e mai potremo render onore alla sua vita e alla sua opera. Ed è proprio il cammino di questa poetica che può scrollare le fondamenta su cui viviamo, se vogliamo/dobbiamo abbattere le muraglie e i muri che ogni giorno che siamo costretti a costruire dentro e intorno a noi; e che noi stessi ci imponiamo di costruire<sup>359</sup>. Muraglie e muri sono fortificazioni per l'attacco e la difesa<sup>360</sup>; ma

---

<sup>356</sup> Si rinvia alla nota n. 346.

<sup>357</sup> Si rinvia alle osservazioni e alle opere richiamate da Fadini nelle note nn. 332-335, 339.

<sup>358</sup> F. Kafka, *La costruzione della grande muraglia cinese*, cit., p. 211.

<sup>359</sup> Kafka ne è estremamente consapevole ed è così che chiude il racconto: "A questo punto, motivare ampiamente un rimprovero significa scrollare non la nostra coscienza, ma, cosa molto peggiore, le nostre fondamenta. Perciò, almeno, per ora, non voglio proseguire nello studio di questo problema" (*ibidem*, p. 212). In realtà, Kafka, in questo e in altri racconti e nei suoi romanzi, ha abbondantemente esaurito lo "studio del problema", disaggregandone e ricomponendone tutti gli elementi. Il tema è più articolatamente affrontato in A. Chiochi, *I muri che ci attraversano*, in "Società e conflitto", n. 35-36, 2007.

<sup>360</sup> Di ciò Kafka è estremamente consapevole: "Amavo una ragazza, che mi riamava, ma dovetti lasciarla. Perché? Non so. Pareva che fosse circondata da una cerchia di armati, che tenessero le lance rivolte in fuori. Appena mi avvicinavo a lei, urtavo nelle loro cuspidi, restavo ferito e dovevo indietreggiare. Ho sofferto molto. Non ne aveva colpa, la ragazza? Credo di no, o meglio, so che non l'aveva. La similitudine precedente è incompleta, in quanto anch'io ero circonda-

anche — e più pericolosamente — diluenti che ci sciolgono nella massa informe delle menzogne, degli incantesimi e delle favole che ci sono state narrate e recitate dalla notte dei tempi; e alla cui narrazione/recita siamo noi stessi siamo chiamati e obbligati, se non prendiamo la strada della ricerca e della lotta che Kafka ha tentato di percorrere, a volte esitando e altre con grande coraggio. Ancora oggi, le sue esitazioni traboccano in noi; ma non ancora è in noi traboccante il suo coraggio.

Ma, ora, diversamente da quanto assunto da Adorno, riflettendo su Odradek<sup>361</sup>, l'*extra-umanità* kafkiana non è lo spazio di confine disegnato ai punti terminali dell'incontro tra umano e non-umano. In questi confini e da questi confini, umano e non-umano sono inghiottiti entrambi in un *nulla* che è *il nulla* della vita e della morte. L'impossibilità della vita coniuga qui l'impossibilità della morte che, così, si annullano a vicenda<sup>362</sup>. Dall'impossibilità della vita e della morte Kafka parte alla ricerca delle potenzialità che a vita e morte sono state sottratte con la forza e l'inganno. L'*extra-umanità* non è il semplice passaggio che oltrepassa la specie umana così come sempre l'abbiamo conosciuta ed ereditata; è, invece, il passaggio a quell'umanità mai riconosciuta che pure in essa e con essa abitava. È un ritorno alla *preistoria*; ma non a quella delle favole che tramandate e recitate. È, invece, un ritorno al *futuro* che all'umanità è stato sempre negato, perché mai è stata considerata ed esperita come *extra-umanità*, così come pure sempre lo è stata, fin dalle epoche più primitive<sup>363</sup>. *Extra*, perché *coabitante* dello spazio/tempo. *Extra*, perché fuori da questa coabitazione con tutte le specie e tutte le forme di vita, non sarebbe mai nata. *Extra*, perché fuori dalla sua collocazione cosmica i suoi potenziali più elevati inaridiscono, fino ad autosopprimersi; così come è accaduto su scale sempre più ampie; così è sempre stato, nella rotazione dello spazio/tempo umano, per vincolare e obbligare lo spazio/tempo cosmico. Fin dalla preistoria, lo spazio/tempo umano ha vincolato se stesso alla *successione*, anziché alla *generazione*. Fin dalle ere più remote, l'umanità si è negata come *extra-umanità* e di questa negazione ha fatto la sua specializzazione. I misteri e gli enigmi del potere e della legge hanno queste ere remote come loro luoghi di formazione e stratificazione originari. Il mito, in parte, ci riavvicina a queste cosmologie primordiali; per il resto, ce ne allontana, restituendocene una visione deformata che non cessa di fare appello ad una potenza di genere sovrumano: siano divinità, siano semi-dei, siano eroi invincibili, siano autorità supe-

---

to da una cerchia di armati, che tenevano le lance rivolte in dentro, cioè contro di me. Appena mi spingevo verso la ragazza, urtavo subito contro le lance dei miei armati ed eccomi già subito fermo" (F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 849). Kafka qui si riferisce a Felice Bauer e, in particolare, alla conclusione della sua storia d'amore con lei.

<sup>361</sup> T. W. Adorno, *Prismi*, cit., p. 271. Corre obbligo qui aggiungere che l'*extra-umanità*, così come stiamo tentando di "tipizzarla", si distingue dalle posizioni di Adorno e Horkheimer che, in *Dialettica dell'illuminismo* (Torino, Einaudi, 1971), riconducono l'intera storia della civiltà e del pensiero occidentali a metanarrazioni di tipo illuministico, per l'esercizio del dominio sull'umanità. Che metanarrazioni di dominio si siano sviluppate fin dall'inizio della civiltà occidentale è, certamente, vero; ma altrettanto si può dire per altre civiltà. La questione di fondo non è "riscattare" o "liberare" l'umanità dal dominio; ma liberare tutte le forme di vita dai vari sistemi di dominio che l'umanità ha loro imposto nel corso del tempo. Volendo — e, a questo punto, *dovendo* — parlare di "rivoluzione kafkiana", dobbiamo concludere che essa è la rivoluzione più conseguente, radicale ed "extra-umana" che sia stata finora pensata e agita. Col che possiamo aggiungere che *essere radicali*, diversamente da quanto assunto da Marx, non è andare alle *radici dell'uomo*, ma alle radici del tempo e dello spazio che sono sempre *extra-umane*.

<sup>362</sup> È, questa, la situazione in cui vaga eternamente Gracchus: «"Il mio battello funebre ha sbagliato rotta, un falso movimento del timone, un attimo di disattenzione del capitano del battello, una deviazione attraverso la mia meravigliosa patria, non so che cosa è stato, so solo che sono rimasto sulla terra e che il mio battello da allora naviga in acque terrene. Così, io che volevo vivere solo sulle montagne della terra, dopo la mia morte viaggio attraverso tutte le sue regioni". "E non ha nulla a che fare con l'aldilà?", chiese il sindaco, corrugando la fronte. "Io sono sempre sulla grande scala che vi conduce", rispose il cacciatore. "Mi aggiro su questa larga scalinata, ora su, ora giù, ora a destra, ora a sinistra, sempre in movimento. Il cacciatore è diventato una farfalla. Non rida". "Io non rido", protestò il sindaco. "Molto comprensivo" disse il cacciatore. "Sono sempre in movimento. Ma quando prendo il massimo slancio e già si illumina la porta lassù, mi sveglio nel mio vecchio battello, tristemente finito in chissà quali acque terrene"» [F. Kafka, *Il cacciatore Gracchus*, in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), cit., p. 257].

<sup>363</sup> Anche qui spicca la genialità dello sguardo lungo di Benjamin, laddove fa osservare che Kafka "pensa per ere"; si rinvia alla nota n. 228.

riori assegnateci dal fato. Kafka, come abbiamo cercato di mostrare, è al centro di questo movimento di critica/rigenerazione cosmica che l'infinito esige. Anche per questo, la sua non è stata e non poteva essere un'epica. Il suo interminabile cammino è il *cammino nell'infinito*. Il contrassegno doloroso della sua vita e della sua opera è dato proprio dal fatto che il tempo e lo spazio della legge e del potere sono la negazione secca proprio del cammino nell'infinito. Kafka si è opposto con tutte le sue forze a questa negazione e, per questo, è sempre in noi. Ed lo è ancora di più, proprio perché questa negazione l'ha travolto.

Se le osservazioni che fin qui abbiamo argomentato hanno un valore di verità minimamente cogente, possiamo senz'altro dire che la poetica di Kafka si situa in universi di senso che vanno oltre quell'*amore per il mondo* che Rilke riconosce a Cezanne e su cui Tzvetan Todorov ha, qualche anno fa, richiamato l'attenzione<sup>364</sup>. Quello di Kafka è amore che va oltre il mondo; potremmo dire: è *amore per l'infinito*. E qui egli stabilisce, sì, una linea di continuità con le vette vertiginose della poesia europea (Hölderlin/Leopardi); ma anche una netta linea di frattura. Se, poi, arretriamo verso il mito, la cesura operata da Kafka è ancora più marcata.

Partiamo dai tempi e dagli spazi originari delle poetiche e dei miti e, in particolare, dalla relazione dialettica, spesso conflittuale, che si instaura tra silenzio e parola, facendo riferimento ad uno dei più intensi racconti di Kafka<sup>365</sup>. Nelle varie ere che si sono succedute nella tradizione poetico-filosofica occidentale, la relazione tra silenzio e parola è invariabilmente connessa alla questione della conoscenza. Un punto di avvio classico, se non canonico, è dato dal canto XII dell'*Odissea*; opera che, non a caso, "canta" il tema del *ritorno*. Possiamo dire, con sufficiente approssimazione al vero, che l'*Odissea* sia l'epopea/epica del ritorno. Particolarmente per Ulisse, questa epopea/epica sarà travagliata e lunga e, pertanto, il suo ritorno finisce con lo stringere in maniera ancora più avvincente silenzio, parola e conoscenza. Resta da dire che il ritorno di Ulisse è anche un *non-ritorno*: il punto di partenza di nuovi viaggi verso l'ignoto<sup>366</sup>. Una delle insorgenze del campo tematico silenzio/parola, come è noto, nasce dall'entrata in scena del mito delle sirene. Circe ammonisce Ulisse e i suoi compagni di andare oltre il canto delle sirene, intimando loro di proteggersi, riempiendosi le orecchie con morbida cera, per non rimanere ammaliati dal loro "canto soave", ma mortifero; al solo Ulisse ella consente di ascoltare il canto delle sirene, a patto che si faccia legare piedi e mani alla base dell'albero della nave, per poter così goderne senza rischio<sup>367</sup>. Nel mito originario, ricordiamolo, le sirene sono deentrici di una conoscenza portentosa, sovrumana e terribile<sup>368</sup>.

Vediamo, in maniera altrettanto succinta, come il mito è interpretato da T. W. Adorno e M.

---

<sup>364</sup> T. Todorov, *Letteratura ed etica*, in AA.VV. *La memoria svelata* (a cura di M. Pautasso e A. Gregorio), "I quaderni del Salone Internazionale di Torino - Edizione 2010", Torino, Instar Libri, 2011, pp. 173-181; si tratta della *Lectio Magistralis* tenuta da Todorov al Salone del Libro di Torino del 2010. Su questi campi problematici, con esplicito riferimento a Cezanne, Rilke e Todorov, è intervenuto con acume P. Menzio, *Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da Letteratura ed etica di Tzvetan Todorov*, in "Enthymema", VIII, 2013, pp. 258-272.

<sup>365</sup> Per questa escursione, assumiamo come nostro orizzonte principale F. Kafka, *Il silenzio delle Sirene*, in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), cit., pp. 277-278. Il racconto è da collegare agli altri due di "origine mitica": *Prometeo e Posidone*. Su *Il silenzio delle Sirene* assai stimolanti sono le considerazioni di F. Rella, *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 13 ss., con le quali, tuttavia, non sempre concordiamo; nel testo Rella, inoltre, dedica osservazioni penetranti all'itinerario di ricerca di Benjamin e sul suo complesso e profondo rapporto con Kafka (pp. 103-138). Di grande rilievo è anche l'interpretazione che del racconto dà Jacqueline Risset, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di lettura nel Novecento francese*, Roma, Donzelli, 2006, dalla quale la nostra analisi, comunque, si discosta.

<sup>366</sup> Ha scritto, sul tema, pagine assai belle Maria Corti, *Il canto delle sirene*, Milano, Bompiani, 1989; su questo punto/tema torneremo più avanti.

<sup>367</sup> Omero, *Odissea*, Canto XII, vv. 59-77, 201-240. Ci riferiamo alla traduzione dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, in Omero, *Iliade e Odissea*, Milano, Edizione CDE, 1988.

<sup>368</sup> Questa potenza le sirene la fanno prontamente presente a Ulisse, allorché gli ricordano che, in virtù di un divino potere, nulla di quello che accade sulla terra rimane a loro oscuro o ignoto (*ibidem*, vv. 250-254). Per una riflessione critico-genealogica sul mito, si rinvia a M. Bettini e L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007. Per una lettura, invece, concentrata sulla relazione tra letteratura e mito in Kafka, non è eludibile la lettura (su cui non sempre convergiamo) di A. Valentini, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Milano, Mimesis, 2012.

Horkheimer<sup>369</sup>. Significativa è la seguente considerazione:

Come la storia delle Sirene adombra il nesso inestricabile di mito e lavoro razionale, così l'Odissea, nel suo complesso, testimonia della dialettica dell'illuminismo<sup>370</sup>.

È ben noto che i poemi omerici siano stati assunti come intreccio di epica e mito. Meglio ancora: essi costituirebbero la riscrittura epica dei miti. Ma, ammesso pure che si sia data, questa riscrittura non è apportatrice della razionalizzazione epica del mito o, addirittura, della *chiarificazione razionale* dell'esperienza del mondo e dell'esistenza, come ha ben chiarito Gadamer, con riguardo sia ad Omero che ad Esiodo<sup>371</sup>. La realtà e la verità esigono il richiamo di altre cornici narrative ed altri statuti veritativi. Rivolgamoci ancora a Gadamer:

È nella coscienza di tutti questo Olimpo, dal quale gli dèi guardano ridendo alla guerra sanguinosa e crudele di Troia. Tutto questo mondo divino fatto di umanità e disumanità, fu un'invenzione dei poeti, che trasformarono tutte le storie che noi chiamiamo miti, e le rimaneggiarono ancora, finché alla fine i poeti stessi non iniziarono ad insegnare una più profonda esperienza del divino, e Platone alla fine arrivò ad una condanna dolorosa del mondo della poesia omerica<sup>372</sup>.

I rilievi e i rinvii di Gadamer sollevano problematiche che conservano ancora oggi una portata enorme. Evidentemente, non è questa l'occasione per sviscerarle. Ci preme solo sottolineare, con Gadamer, che già dall'epoca antica siamo in presenza di cesure profonde, in forza delle quali il rapporto tra filosofia e mito viene investito da vere e proprie scosse telluriche; come, nell'epoca moderna e contemporanea, verrà sismicamente scossa la relazione tra filosofia e scienza e tra etica e politica. Inoltre, non vanno assolutamente dimenticate le conseguenze che questi sommovimenti, fin dall'inizio, hanno giocato sulle "identità femminili"<sup>373</sup>; l'intreccio di silenzio e parola ha qui avuto — e qui ancora ha — particolari e intense forme di dominazione. A fronte di tali fratture (non illuministiche), è possibile asserire che la "dialettica dell'illuminismo" non nasce con l'Odissea (e Ulisse, in particolare). L'*epos* omerico non è la razionalizzazione del mito, ma la sua interrogazione e narrazione epico-poetica. Mito e narrazione poetica, insomma, si intrecciano, ma non si dissolvono, per effetto di una forma di razionalità (epico-illuministica) superiore, più *potente* e *astuta* del mito. Su questo, Platone e i suoi successori hanno indubbiamente colto nel segno: tra poesia e ragione esiste uno scarto<sup>374</sup>. Sulla base di questo scarto, tuttavia, non appare lecita la categorizzazione platonica di scale di valori gerarchizzanti e antagonistiche, per affermare il primato della filosofia, tormentata e abbagliata dalla sua ambizione di elevarsi a "scienza delle idee"<sup>375</sup>. Lo scarto va percorso nelle sue ramificazioni temporali, spaziali ed emotive, senza azzerare o sottomettere nessuna di esse col ricorso alle altre.

E ritorniamo, finalmente, a Kafka.

Kafka infrange le letture mitico-epiche consolidate sia dalla tradizione che dalla critica della tradizione. Se incrociamo tra di loro i racconti con cui Kafka offre una lettura controtestuale del mito, vediamo come egli lapidariamente traccia uno dei baricentri di questa *effrazione*:

La leggenda cerca di spiegare l'inspiegabile. Dal momento che proviene da un fondo di

---

<sup>369</sup> T. W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, cit.; di quest'opera, sul tema che qui ci interessa, ha rilevanza l'exkursus scritto da Adorno: "Odisseo, o mito e illuminismo".

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 52. Su questa base, coerentemente, Adorno conclude che Omero può essere assunto come precursore dell'approccio filosofico che ingabbia il mito nella razionalità illuminista (*ibidem*, pp. 52-56)

<sup>371</sup> H. G. Gadamer, *La responsabilità del pensare. Saggi ermeneutici*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 185-186.

<sup>372</sup> *Ibidem*, pp. 187.

<sup>373</sup> Laura Faranda, *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia antica*, Roma, Meltemi, 2007.

<sup>374</sup> Ancora una volta siamo tenuti a precisare: questa non è la temporalizzazione di Kafka (che "pensa per ere"); semmai, lo scarto qui riferito è mostrato nella sua infinita limitatezza proprio se ci ancoriamo alla "concezione" dei *tempi* che Benjamin, per primo, ha colto e letto in Kafka. Resta da aggiungere che lo scarto diventa uno dei contrassegni della cultura occidentale che, storicizzandosi come *costante dominante*, si incunea come misura e rotazione dello spazio/tempo della civiltà *tout court*.

<sup>375</sup> Sul "fare" poetico/poetologico, Platone ha particolarmente insistito in *Repubblica*, X 392c-4c.

verità non può, a sua volta, che finire nell'inspiegabile<sup>376</sup>.

Cosa unisce il racconto mitico al fondo della verità? La risposta di Kafka è tanto seducente quanto apparentemente assurda: mito e verità, dice, sono uniti dall'*inspiegabile*. In tutti i casi, il filo che intesse la trama è l'inspiegabile che è, così, filo e trama del tempo. Essendo filo e trama, l'inspiegabile non si lascia *spiegare* e nemmeno *dispiegare*. Filo e trama si *dispiegano*, ma non si concludono in alcun punto e non portano a compimento alcun significato. Più in particolare, nel loro vicendevole ricamarsi, filo e trama non *spiegano* e non *si spiegano* alcuna verità<sup>377</sup>. L'inspiegato rimane il tema permanente del filo e della trama: il tema, cioè, del nostro cammino. Un tema paradossale che possiamo assumere come una *costante variabile* e, nel contempo, come una *variabile costante*. Le parabole kafkiane convergono senza posa in istanti/luoghi che: (a) si *dispiegano*, non spiegandosi; (b) si *spiegano*, non dispiegandosi. Sicché l'*inspiegabile* rimane la loro dimora itinerante che porta in giro niente di più che un *fondo di verità*. Attraverso questi passaggi, Kafka si distacca dal mito, facendo finta di raccontarlo. E quando lo racconta, lo destruttura completamente, destabilizzandone gli equilibri pregressi e futuri, fino a minarne flussi e contesti narrativi. Del mito omerico delle sirene, Kafka offre una lettura *controtestuale*<sup>378</sup>: inizia con il capovolgere i fili, le trame e i significati della narrazione; finisce con il metterne in discussione gli eventi e gli esiti.

Vediamone l'intera sequenza narrativa:

Per difendersi dalle sirene, Odisseo si tappò le orecchie con la cera e si lasciò incatenare all'albero maestro. Naturalmente qualcosa di simile avrebbero potuto fare da sempre tutti i viaggiatori, eccetto quelli che le Sirene attiravano già da lontano, ma in tutto il mondo era noto che era impossibile che ciò potesse servire. Il canto delle Sirene penetrava dappertutto e la passione dei sedotti avrebbe spezzato ben più che catene e albero. Ma Odisseo non pensava a questo, benché forse ne avesse sentito parlare. Confidava pienamente in quel poco di cera e in quel fascio di catene, e, con innocente gioia per i suoi mezzucci, andò incontro alle Sirene.

Ora, le Sirene hanno un'arma ancora più terribile del canto, il silenzio. Non è accaduto, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma certo non dal loro silenzio. Al sentimento di averle sconfitte con la propria forza, al conseguente orgoglio che travolge ogni cosa, nessun mortale può resistere.

E, in effetti, quando Odisseo arrivò, le potenti cantatrici non cantarono, sia che credessero che solo il silenzio potesse vincere quell'avversario, sia che alla vista della beatitudine nel volto di Odisseo, che non pensava ad altro che a cera e catene, dimenticarono affatto di cantare.

Ma Odisseo, per dir così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e che solo lui fosse protetto dall'udirle. Di sfuggita vide sulle prime il movimento dei loro colli, il respiro profondo, gli occhi pieni di lacrime, le bocche socchiuse, ma credette che questo facesse parte delle arie che non udite risuonavano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò appena il suo sguardo fisso nella lontananza, le Sirene scomparvero davanti alla sua risolutezza e, proprio quando era più vicino a loro, non seppe più niente di loro.

Ma quelle — più belle che mai — si stirarono e si girarono, lasciarono agitare al vento i loro tremendi capelli sciolti e tesero le unghie sulle rocce. Non volevano più sedurre,

<sup>376</sup> F. Kafka, *Prometeo*, in *Tutti i racconti* (Introduzione di G. Raio), cit., p. 279.

<sup>377</sup> Come si vede, siamo partiti dalla lettura di Benjamin (v. nota n. 344 e relativo testo richiamato); altrettanto chiaramente, stiamo operando consistenti *deviazioni*. Le deviazioni si poggiano su una lettura incrociata di Kafka e Benjamin, tentando di fare nascere sentieri non stretti dal dialogo "immaginario" che tra i due abbiamo instaurato.

<sup>378</sup> P. Boitani definisce quella kafkiana una dislettura: cfr. *Ri-Scritture*, Bologna, Il Mulino, 1998. In origine, la categoria è stata definita da H. Bloom, *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988 (ma 1975). Molto schematicamente, per Boitani, la *dislettura* è una categoria complementare alla *scrittura*; per Bloom, la *dislettura* è un esercizio di liberazione dall'influenza del testo e, quindi, ad essa è assegnabile un carattere di creatività inventiva. Ancora diverso è il "concetto" di controtestualità che abbiamo cercato di elaborare nel § 3. Infine, dobbiamo ricordare che *Una mappa della dislettura* impianta uno degli schemi teorici su cui si incardina quello che sicuramente può essere considerato uno dei testi fondamentali di Bloom e della critica letteraria contemporanea: *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano, Rizzoli, 1996 (ma 1994).

volevano solo carpire il più a lungo possibile il riverbero dei grandi occhi di Odisseo. Se le Sirene avessero coscienza, quella volta sarebbero state annientate. Ma sopravvissero, solo Odisseo sfuggì a loro<sup>379</sup>.

Il capovolgimento si incentra su due eventi post-mitici introdotti nel mito da Kafka, in aperta contraddizione col racconto dell'*Odissea*. Nel primo evento, anche l'orecchio di Ulisse viene cosperso di miele: dunque, Ulisse *finge* di ascoltare. Nel secondo, le sirene *non cantano*, ma restano *in silenzio*: dunque, anche le sirene *fingono*. Possiamo, con Kafka, derivare una risultante che è quanto mai congruente: l'arma micidiale delle sirene, con cui sconfiggere i mortali, non è soltanto il *canto*, ma anche il *silenzio*; e la seconda è ben più micidiale della prima. Al canto i mortali possono sopravvivere; al silenzio no.

Interponiamo, ora, a quella kafkiana la lettura che — con un chiaro riferimento a Kafka — Maria Corti dà del silenzio delle Sirene e del destino di Ulisse:

Naturalmente le sirene, da esperte cacciatrici aspiravano alle prede migliori; poteva fermarle un po' di corde legate a un albero maestro?<sup>380</sup> Per costretto che fosse Ulisse, la sua mente era libera e la trovata delle sirene fu di inserirvi libidine e voluttà di conoscenza. Loro erano immortali, dunque pazienti. Il tempo passò, Ulisse tornò alla sua Itaca, se ne compiacque, parve deciso a essere tranquillo, ma a poco a poco l'isola cominciò a mancare di attrattive, le verità divennero sospette, un fantasma governava sovrano con la sua presenza la mente: è legge di natura che fra le inesauribili esperienze che hanno riempito la vita di ciascuno ve ne sia una che si impone su tutte le altre. Per lui fu il lontano meriggio in cui, legato all'albero maestro, udì la voce della sirena. Gli accadeva nella sua Itaca come se la udisse ancora con la stessa misteriosa forza direttiva. Fu dunque cosa naturale che egli riprendesse il mare; e il naufragio al di là delle Colonne d'Ercole fu il capolavoro delle sirene, creato a lunga distanza<sup>381</sup>.

Seguendo il ragionamento di Maria Corti, dobbiamo riarticolare la lettura del tempo tra *breve durata* e *lunga durata*. Ora, nella breve durata, sicuramente Ulisse sconfigge le sirene, per due motivi essenziali: (a) perché, assieme ai suoi compagni, si salva dal loro canto letale; (b) perché porta a coronamento il suo ritorno a Itaca, la sua patria. Nella lunga durata, invece, il potere seduttivo del canto delle sirene rimane operante nella mente e nella coscienza di Ulisse, fino a fargli spasmodicamente desiderare altre conoscenze e altre mete. Stancatosi del ritorno — stancatosi, cioè, di Itaca — egli riparte alla ricerca di nuove avventure, frangendosi al di là delle Colonne d'Ercole. È sulla lunga durata, osserva M. Corti, che le sirene compiono il loro capolavoro, realizzando la loro rivincita. Nemmeno Ulisse — che pure si era salvato — può sfuggire al canto delle sirene, da cui la sua memoria è agguantata e tenuta in pugno, oltre il presente e verso il futuro. In M. Corti, sulla lunga durata, è il canto a sconfiggere Ulisse.

Ritorniamo a Kafka, esattamente nel punto in cui l'avevamo lasciato:

Ma, a questo punto, si tramanda ancora un'appendice. Odisseo, si dice, era così astuto, era una tale volpe, che neppure la Parca poteva penetrare nel suo intimo. Forse egli, benché ciò non si possa capire con l'intelletto umano, si è realmente accorto che le Sirene tacevano e ha, per così dire, solo opposto come scudo a loro e agli dèi la suddetta finzione<sup>382</sup>.

Collochiamoci, ora, per intero all'interno della narrazione kafkiana. Cioè, ci posizioniamo completamente al di fuori della narrazione omerica, entro il cui seno Ulisse è l'eroe vittorioso, per la forza del suo ingegno, della sua astuzia e della sua sete di conoscenza, grazie cui riesce a sconfiggere la potenza e il sapere, pure, sovrumani delle sirene. Riguardiamo, di nuovo, il tutto secondo le curvature controtestuali che al mito ha assegnato Kafka, per il quale non è il canto l'arma più portentosa a disposizione delle sirene, ma il silenzio. Secondo questa prospet-

<sup>379</sup> F. Kafka, *Il silenzio delle Sirene*, in *Tutti i racconti*, Milano, Newton Compton, 1995, p. 277.

<sup>380</sup> Qui, come è chiaro, M. Corti fa sua la demistificazione di Kafka che rileva come questi fossero, in realtà, mezzi *insufficienti e puerili*: "Dimostrazione del fatto che anche mezzi inadeguati, persino puerili, possono servire alla salvezza" (*Il silenzio delle Sirene*, cit., p. 277).

<sup>381</sup> Maria Corti, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>382</sup> Kafka, *op. ult. cit.*, pp. 277-278.

tiva, viene ingaggiato un duello mortale tra due forme di astuzia e due forme di conoscenza: quella umana di Ulisse e quella sovrumana delle sirene. Entrambe, nell'occasione, si reggono sulla finzione di infondere nella mente nell'antagonista l'illusione di avere vinto. Ma tra Ulisse e le sirene chi ha veramente vinto e chi veramente perso? Kafka ci dice che né l'uno e né le altre hanno vinto e, quindi, apparentemente nessuno avrebbe perso. Ma, ancora di più, egli ci suggerisce che Ulisse e le sirene si sono annullati a vicenda, esattamente come tutte le "volpi umane" e le "potenze sovrumane" finiscono con l'annullarsi tra di loro. Il mito, così, si disintegra e, disintegrandosi, mostra il suo *fondo di verità*, dal quale il silenzio fa irrompere il suo *inspiegato*: cioè, la sua *energia poetica*. Che non è più circoscritta e circoscrivibile al potere che: (a) tace per ingannare e trionfare e (b) parla per ingannare e coprire i suoi inganni. Qui parliamo del silenzio che ascolta, immagina e costruisce messaggi e passaggi. Il silenzio che arresta le parole, per farle parlare veramente, come se fosse la loro prima volta, dopo l'ennesima. Il silenzio che si regge perfino sull'esile filo dello sguardo e delle emozioni. Il silenzio che abbraccia il mondo e gli umani. Il silenzio che è poetica dell'ascolto e della parola che non è stata ancora detta. Se muoviamo dall'eterno silenzio dell'inspiegato, forse, potremo ritornare all'eterno lavoro della parola: al suo diritto di dirsi e dire ciò che ha umiliato e umilia mondo e umani, dalla preistoria ai miti moderni e contemporanei. Essere privati di tale diritto, diversamente da quanto affermato da Günther Anders, non significa essere colpevoli<sup>383</sup>. E ciò, per la decisiva circostanza che, per Kafka, il potere non è mai *diritto*; semmai, è *sterminio* del diritto e dei diritti. Il potere, ergendosi come diritto, impone che davanti alla legge e sulla sua scacchiera tutti siano e debbano essere colpevoli, in modo che possano essere impunemente perseguitati. Lo sterminio del diritto e dei diritti, sfrondandolo dai suoi artifici e dalle sue bardature, è sterminio dei perseguitati. Tale sterminio è l'inspiegato "per eccellenza" del mito, della mitopoietica del potere e della loro antropologia. Interrogare questo "inspiegato eccellente" ha il senso precipuo di inseguire gli inarcamenti mitologico-narrativi entro cui gli innocenti sono stati marchiati col sigillo della colpa, perché si voleva loro impedire di accedere alla legge e scongiurare che essi, così, potessero *disfare* tutte le architetture del potere. Gli innocenti, allora, sono i perseguitati eccellenti, con cui la storia ha riempito le sue pagine. Il potere sradica diritti e su tale sradicamento edifica e potenzia se stesso. Quale "colpa" qui i *senza-diritti* possono mai avere? In quanto deprivati di diritti, essi non sono i *colpevoli*, ma i *perseguitati*, come Kafka ben ci mostra. Se una "colpa" possono avere, è quella di credere nelle mitologie che li riducono ad esangui e turpi creature che confidano nel benigno sorriso del potente che li avvicina, trasudando potere. Ma questa credulità può essere catalogata come una colpa vera? O non è vero, piuttosto, che i *senza-diritti* non sono assolutamente in grado di giocare al gioco colpevole delle finzioni del potere, come accaduto ad Ulisse e alle sirene? Se si lasciano abbacinare e mimano il gioco di queste finzioni, essi convalidano la loro condanna alla estromissione dai diritti. Quando sono incorporati da queste finzioni, sono annullati come reciprocità necessaria e funzionale del potere, diventandone il complemento d'ordine servile. Più al fondo ancora, ad essi non è dato accedere/elevarsi ai giochi e alle finzioni di potere, per lo stesso motivo per il quale non è loro concesso accedere alla legge. Sono deprivati di ogni sovranità e, quindi, sono condannati a permanere figure violentemente e simbolicamente destituite dalle funzioni della responsabilità del libero agire e vivere. Il gioco delle finzioni di potere segna la trasformazione costante del potere in diritto e del diritto in servitù, in forme storiche di volta in volta ricostruite e rielaborate. Ora, come abbiamo cercato di argomentare, i *senza-diritti* sono i *perseguitati* dai giochi di potere. Ebbene, Kafka ci conduce proprio qui: all'estremo limite delle *finzioni* che blindano e occultano l'*inspiegato* e che trasformano il *potere in diritto* e i *senza-diritti* in *perseguitati*. Ulisse e le sirene naufragano nel superamento delle Colonne d'Ercole della conoscenza; Kafka no. Il naufragio è causato dal fatto che essi non sono animati da un desiderio di *conoscenza*, ma da un desiderio di *potere*. Ma il *desiderio di potere* è, fatalmente, destinato a soccombere proprio sotto i *colpi* che le varie figure che incarnano il potere si infliggono tra di loro. Il *desiderio* di potere si scontra bellicosamente con i *desideri* di potere che lo cingono d'assedio, per impossessarsi proprio del potere e privatizzarlo, per un esclusivo uso e consumo. Erompe da qui un fato avverso, in quanto intriso di volontà di potere. La *volontà di sapere* affoga qui nella *volon-*

---

<sup>383</sup> G. Anders: "Ciò che è, è per lui [Kafka] – anche se, tuttavia, non razionale – giustificato: per lui il potere è diritto. E chi è privato di dei diritti è colpevole" (*op. cit.*, p. 141).

*tà di potere*. Se così stanno le cose, il mito greco sopravvive all'illuminismo; anzi, lo impregna totalmente di sé, fino a fargli generare mitopoietiche sempre nuove. La ragione illuministica non si affranca dal mito, ma lo reca nascosto nelle sue viscere: nascondendolo, lo perverte sempre di più; pervertendolo, lo precipita nell'abisso dei più turpi misfatti e inganni. Quella illuministica è una ragione che si nasconde e perverte. Per nascondersi e pervertirsi, fa uso di linguaggi, simboli e maschere con cui vende al dettaglio la sua coscienza, reclamizzandola come trionfo assoluto della trasparenza e della giustizia; e lo fa con un'indecenza sempre più sfarzosa. Ancora una volta, non è affatto stupefacente che sia Kafka — l'irregolare, per eccellenza, della vita e della letteratura — a rimetterci sulle tracce di queste verità primordiali, consentendoci di seguire passo passo la genesi e la morfogenesi del loro occultamento. Così, egli ci riconduce ai primordi in cui nasce la perversione, dipanando davanti ai nostri occhi la via crucis delle sue decomposizioni. Il filo dell'inspiegato traccia questo cammino dai versanti opposti a quelli del potere e della legge: da qui chiede conto dei loro orrori che, per questa ragione, mette in narrazione. Ora, la narrazione kafkiana è proprio l'eterno frangersi e rifrangersi del cammino dell'inspiegato, le cui rotte noi abbiamo abbandonato e che si tratta di riprendere. Il cammino dell'inspiegato supera, una dopo l'altra, le Colonne d'Ercole fissate dai saperi che ci sono stati tramandati fin dai primordi. Come dire che l'umanità si è persa, senza avvicinarsi mai alla sua vera giovinezza e alla sua vera maturità. Anzi, rinviandole e abbruttendole continuamente, con fatiscanti fantasmagorie; come una sorta di Peter Pan a rovescio, stravolto e allucinato. Procedere *per ere* acquista qui il senso precipuo di navigare attraverso le *ere dell'inspiegato*. Non per conquistare con la forza del potere certezze assolute e inderogabili verità; ma per non fermare mai il cammino. Affinché il *via-di-qui* sia l'attraversamento delle prigioni decrepite e crudeli che ci rinserrano e, nel contempo, la via di uscita dal lato più nascosto e prezioso della vita. Che è il lato meno presidiato da noi e quello, invece, più sorvegliato e interdetto dalla legge e dal potere. Questo lato — nascosto e inspiegato — segna le sottili linee di confine tra vita e morte, così come si vanno ridislocando ininterrottamente.

Michel Foucault collega direttamente la narrazione alla morte, rifacendosi esplicitamente a Blanchot<sup>384</sup>. Per lui, l'impulso base del narrante e del narrato è:

Scrivere per non morire ... o forse anche parlare per non morire, probabilmente è una mansione vecchia quanto la parola. Le decisioni più mortali, inevitabilmente, vengono tenute in sospeso per tutto il tempo almeno del loro racconto. Il discorso, si sa, ha il potere di trattenere la freccia già scoccata, in una contrazione del tempo che è il suo spazio specifico. È possibile, come dice Omero, che gli dèi abbiano inviato le sofferenze ai mortali perché possano raccontarle, e che in questa possibilità la parola trovi la sua infinita risorsa; è possibile che l'avvicinamento della morte, il suo gesto sovrano, il suo risalto nella memoria degli uomini scavino nell'essere e nel presente il vuoto, a partire dal quale o verso il quale si parla. Ma l'Odissea, che valorizza questo regalo del linguaggio nella morte, racconta all'incontrario come Ulisse sia ritornato a casa: ripetendo, appunto, ogni volta che la morte lo minacciava, e per scongiurarla, come — attraverso quali astuzie ed avventure — egli fosse riuscito a mantenere sospesa questa imminenza che, di nuovo, nel momento stesso in cui egli stava per parlare, si ripresenta in un gesto minaccioso od in un nuovo pericolo<sup>385</sup>.

In un certo senso, Foucault rovescia l'assunto kafkiano: *scrivere per vivere*. Riprende il filo del discorso di Blanchot, per poi svilupparlo intorno a nuove coordinate. Ciò rende ancora più interessanti le conseguenze del suo approccio; come ora cercheremo di vedere.

*Scrivere per non morire o, forse, parlare per non morire*, dice Foucault. Il racconto, suggerisce ancora Foucault, sospende le *decisioni*, perché le trattiene in una *contrazione del tempo* che, a sua volta, costruisce lo *spazio specifico* proprio del racconto. Dunque, spazio e tempo — nel racconto — si coniugano e declinano in una maniera tutta particolare: nel tempo contratto si apre lo spazio della scrittura e della parola. La contrazione non riduce a scheletro lo spa-

<sup>384</sup> Su questo punto, di M. Blanchot rilevano soprattutto: *La letteratura e il diritto alla morte, L'ultima parola e L'ultimissima parola*, in *Da Kafka a Kafka*, cit., rispettivamente pp. 9-47, 155-166, 167-188

<sup>385</sup> M. Foucault, *Il linguaggio all'infinito*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 73. Originariamente, il testo di Foucault è comparso in "Tel Quel", autunno 1963.

zio/tempo, ma lo apre ad *un'altra* dimensione e *da un'altra* dimensione. La freccia del tempo si salda con l'immaginazione e costruzione dello spazio. Ciò dà al tempo e allo spazio la possibilità di fuoriuscire dalle "tane", entro cui sono stati cristallizzati a distanze siderali dal mondo e dalla vita. Questa dialettica tra parola e scrittura non trasloca velocemente la vita verso la morte; all'opposto, riconnette la morte alla vita. Non perché, così, la morte viene differita, ma perché essa è colta nel suo impulso rigeneratore. Allora, la morte e la sofferenza non costituiscono la minaccia che consente a scrittura e parola di attingere alle loro infinite risorse. Le infinite risorse della scrittura e della parola stanno in quell'attraversamento della vita e del mondo che scoperchia i sepolcri che vita e morte hanno pre-confezionato per noi e dentro cui vogliono risucchiarsi. È, questo, il fato che Kafka e Benjamin combattono, in quanto *destino ingiusto*: orizzonte che contiene dentro i suoi orditi soltanto i *depositi velenosi* dell'ingiustizia che bisogna smontare e rimontare, per ritrovare i *fondi di verità* della giustizia. È vero, come dice Foucault, che l'*Odissea* ha valorizzato il regalo del linguaggio della morte; ma lo ha valorizzato attraverso lo sguardo degli Dei che è, pur sempre, uno sguardo *dall'alto* e *per l'alto*. Sguardo che, inoltre, gli umani non hanno compreso e che, tuttavia (o proprio per questo), hanno cercato di catturare. E, così, hanno scisso la vita dalla morte e il potere dalla conoscenza, erigendosi come padroni del tempo e dello spazio. Chi, forse, più di tutti non ha compreso lo sguardo degli Dei è stato proprio Ulisse, il quale ha cercato di vincere la morte, non impegnando la vita (come Antigone e Alceste, per fare soltanto due esempi), ma ricorrendo ad astuzie ed avventure. Lo sguardo degli Dei richiedeva e richiede una *plus-vita*, in uno spazio/tempo di riconciliazione conflittuale tra vita e morte; non già il differimento della morte e/o della vita, istruito come esercizio di controllo e comando sull'esistente e sui viventi. La morte, come la vita, non è differibile in eterno: è solo e sempre rinvio a questioni di spazio e di tempo. Soprattutto Ulisse — il trionfatore di tutte le battaglie — rimane colpito a distanza (di tempo e di spazio) dall'impossibilità di differire in eterno la morte (e la vita): il canto/silenzio delle sirene lo avvinghia e lo fa precipitare proprio in quel fato che aveva cercato di scongiurare con l'astuzia. Ulisse, sì, ritorna a casa; ma il ritorno segna il principio del suo naufragio: ad Itaca non riesce e non può restare; da Itaca deve di nuovo ripartire, trovando la morte in mare. L'astuzia trova anima e cibo solo in quell'inappagamento vorace che, per saziarsi, non può che scattare alla caccia di sempre nuovo potere: qui la sete di sapere è sempre sete di potere. Nel naufragio di Ulisse, pertanto, possiamo leggere in anticipo lo scacco delle filosofie egotiche e suprematiste del primato dei forti sui deboli. Dante, come nessun altro dopo, ha individuato nella spasmodica e inappagabile sete di sapere/potere la ragione prima della folle corsa che ha guidato Ulisse verso la morte che lo ha inghiottito con la sua nave e i suoi compagni, proprio oltre le Colonne d'Ercole (*Inferno*, Canto XXVI, vv. 85-142)<sup>386</sup>. La circostanza consente, una volta di più, di fornire una lettura agli antipodi di quella canonizzata soprattutto nel XX secolo: Ulisse è l'eroe dell'*hybris* e dell'*auto-dissoluzione* della *soggettività individuale*, nel suo rescindere i legami con la *soggettività plurale* e il *mondo*, a cui ha contrapposto il suo volere/sapere/potere, per signoreggiarli. In questo senso, sì, è una figura della modernità e delle smisurate bramosie di potere che con essa hanno preso origine. Ancora meglio, si può dire: Ulisse è stato una delle figure simbolo dello *scacco* della pretesa di dominio assoluto che la modernità e la contemporaneità hanno imposto e preteso di esercitare. Volendo qui intrecciare Kafka con Foucault, si può dire che Kafka non si è lasciato ingannare dal mito: non da Ulisse e non dalle Sirene; e nemmeno da Omero. Foucault, per parte sua, pur regalandoci illuminanti intuizioni, rimane in mezzo al guado, finendo — forse, malvolentieri — con il celebrare sia Omero che Ulisse; col che il mito non viene *desituato*, come, pure, sarebbe stato necessario. Il nodo qui cruciale, diversamente da quanto argomentato da Foucault, è questo: sulla linea della morte il linguaggio non è — e non può — assolutamente essere il *riflesso di se stesso*. Detto ancora meglio: su questa linea, il linguaggio non incontra lo *specchio*. Ma leggiamo e sentiamo direttamente Foucault:

Il linguaggio, sulla linea della morte, riflette se stesso: incontra qualcosa come uno specchio; e per fermare questa morte che lo fermerà, dispone di un solo potere: quello di far nascere in sé la propria immagine in un gioco di specchi il quale, a sua volta,

<sup>386</sup> Ecco come si conclude il Canto: "Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prore ire in giù, com'altrui piacque, infin che 'l mar fu sovra noi richiuso" (vv. 339-342).

non ha limiti<sup>387</sup>.

Nelle pagine che precedono abbiamo, più volte, argomentato un'urgenza contraria: sminu-  
zare tutti i riflessi e infrangere tutti i giochi di specchi. Lo ribadiamo per due ragioni ulteriori: il  
*linguaggio all'infinito* non può essere *l'infinito senza la morte* e nemmeno il *gioco di specchi*  
senza limiti dell'immagine di sé che rinasce in sé. E inoltre, dal nostro punto di vista, il lin-  
guaggio: (a) non può valere come *specchio sulla morte*; (b) non costruisce da questo spazio  
virtuale il *dove* della parola; (c) non trova in questo spazio e in questa parola la *fonte indefinita*  
della sua *immagine*; (d) non è attraverso questi passaggi che l'infinito si rappresenterebbe già  
*dietro* e già *oltre* se stesso<sup>388</sup>. L'infinito non è rappresentabile in immagini; vive fuori da ogni  
rappresentazione e le immagini sono sempre sbilanciate verso la rappresentazione: a volte,  
addirittura, ne sono risucchiate. Le immagini — come i simboli — recano con sé il rischio mor-  
tale di falsificare le mille anime e i mille orizzonti del linguaggio: lo rinchiudono/negano (se non  
rinnegano), anziché viverlo ed esperirlo in tutti i moti e in tutti i mondi interiori ed esteriori.  
Come dice Kafka, il tempo e l'anima hanno due orologi: uno interiore e l'altro esteriore, tra di  
loro in conflitto; eppure, eternamente avvinti proprio dall'abbraccio dell'infinito che vive dentro  
e fuori di loro. E per questa serie di ragioni che con il silenzio i poeti non hanno molto a che fare;  
mentre, invece, molto il silenzio ha a che fare con loro. Finché i poeti (e, in generale, la  
scrittura) allestiscono *strutture a specchio*, il silenzio, la vita e la morte restano ombre, fanta-  
smagorie e creature partorite da ontologie narrative e speculative. *Nei* poeti e *con* i poeti, il si-  
lenzio rimane castrato, quanto più esso subisce l'estorsione dei suoi linguaggi, ridotti a rappre-  
sentazione che fluttua attraverso duplicati evanescenti, sempre più riluttanti a concedersi alla  
vita. La poesia rinasce proprio in questo oceano, laddove accetta la verità e la libertà del silen-  
zio che si fa parola e azione dell'*inspiegato* che proprio nell'infinito cercano e insediano il loro  
proprio *cammino*. Fuori da questo interminabile cammino, "il linguaggio all'infinito" può sfocar-  
si in un'operazione mimetica che si limita ad essere immagine riflessa nel completo acceca-  
mento della rappresentazione. L'infinito, volendo essere ancora più espliciti e scarni, non ha bi-  
sogno di rappresentarsi: esiste da sempre e per sempre esisterà, fuori da ogni rappresentazio-  
ne. Pretendendo di rappresentarlo, in realtà, lo congeliamo: lo *redupliciamo* in concatenazioni  
seriali di immagini e rappresentazioni linguistiche derivate che sono già morte, prima di nasce-  
re. Nascono già morte, perché sono affogate, con Ulisse, nelle linee e nei flutti dei loro strata-  
gemmi autorappresentativi. L'astuzia della reduplicazione è vittima di se stessa e dei suoi in-  
ganni. Col subentrare del tempo della miseria, i poeti hanno definitivamente perso i *perché* del  
loro esistere: perciò, Hölderlin è impazzito. Una via di uscita ce l'hanno nuovamente indicata  
Emily Dickinson, Kafka, Paul Celan e Ingeborg Bachmann che del canone letterario e della on-  
tologia della letteratura sono stati fieri critici. V'è proprio qui, da parte di Foucault, un disco-  
stamento di non lieve peso dalla poetica di Kafka: non si tratta di *parlare* ininterrottamente  
(come la Shèhèrazade delle *Mille e una notte*), ma di *camminare* interminabilmente. Questo  
passaggio foucaultiano ci porta al cuore del discostamento che, forse, è anche un fraintendi-  
mento:

Come la bestia di Kafka, il linguaggio ascolta adesso dal fondo della sua tana questo  
rumore inevitabile e crescente. E per difendersi è necessario che ne segua i movimen-  
ti, che se ne faccia suo fedele nemico, che non lasci tra loro niente di più che la con-  
traddittoria sottigliezza di una cortina trasparente ed infrangibile. Bisogna parlare inin-  
terrottamente, altrettanto a lungo e altrettanto forte di questo rumore indefinito e as-  
sordante, — più e più forte affinché, mischiando la propria voce alla sua, si pervenga  
se non a farlo tacere, se non a dominarlo, almeno a modulare la sua inutilità in questo  
mormorio senza fine che si chiama letteratura. Da questo momento, non è più possibi-  
le un'opera il cui senso sarebbe quello di chiudersi in se stessa in modo che a parlare

<sup>387</sup> Foucault, *op. cit.*, p. 74.

<sup>388</sup> *Ibidem*. Su questa base analitica, appare conseguente la "conclusione" a cui perviene Foucault: "Mi domando se non si potrebbe costruire o per lo meno abbozzare alla lontana, un'ontologia della letteratura a partire da questi fenomeni di autorappresentazione del linguaggio; tali figure, che sono in apparenza dell'ordine dell'astuzia o del divertimento, nascondono, vale a dire tradiscono, il rapporto che il linguaggio intrattiene con la morte — con il suo limite al quale esso si rivolge e contro il quale è rivolto" (*Ibidem*, p. 76).

sia solo la sua gloria<sup>389</sup>.

Affrontiamo la questione da un prospettiva kafkiana. *Dal* fondo della tana, il linguaggio non può ascoltare e nemmeno osservare. *Nel* fondo della tana, il linguaggio, la mente e l'anima sono tremolanti: hanno fatto del nascondimento la loro estrema misura di salvezza; ma la loro vita è perennemente appesa ad un filo. La tana non è una casa sicura e nemmeno una misura di sicurezza stabile, perché può trasformarsi in un bersaglio facile, fungendo da pietra tombale, anziché come via per la salvezza. Non solo: la tana incapsula i suoi abitanti nell'auto-reclusione, con cui viene espressa la rinuncia allo *stare fuori*. E, infatti, la creatura kafkiana della tana, dopo aver costruito in essa un immenso labirinto, passa a presidiarla dall'esterno: quasi a sigillare il rifiuto dello *stare fuori* in un connubio inestricabile con la difficoltà dello *stare dentro*. La tana viene convertita in un presidio da godere dall'interno e da controllare dall'esterno; ma, dall'interno e dall'esterno, si è immancabilmente suoi prigionieri:

Ma non sono veramente libero; certo non mi nascondo più nelle gallerie, vado a caccia nel bosco aperto, sento nel corpo nuove forze, per le quali nella tana, in un certo senso, non c'è spazio, neppure nella piazzaforte, anche se fosse dieci volte più ampia. ... D'altra parte non sono fatto per la vita libera e non vi sono destinato, so bene che il mio tempo è misurato, che non devo cacciare qui eternamente, ma che, quando ne ho voglia o sono stanco della vita all'aperto, mi richiama, per così dire, qualcuno al cui invito non posso sottrarmi. ... Mi preoccupa troppo della tana. Mi allontanano in fretta dall'entrata, ma torno subito indietro. Mi cerco un buon nascondiglio e sorveglio l'entrata della mia casa — questa volta dall'esterno — per giorni e notti. Lo si potrà definire folle, ma mi dà una gioia indicibile e mi tranquillizza. È come se non stessi dinanzi alla mia casa, ma a me stesso, mentre dormo, e avessi la fortuna di dormire profondamente e allo stesso tempo di vegliare attentamente su di me<sup>390</sup>.

Il mormorio eterno della letteratura, per riprendere la plastica espressione di Foucault, non potrà mai modulare l'inutilità di quel rumore indefinito e assordante che il linguaggio si dispone ad ascoltare dal fondo della tana. Non tanto perché quel rumore, proprio perché indefinibilmente lontano, non è ascoltabile; quanto per il motivo che è *l'eterno mormorio della letteratura* che qui rinserra il linguaggio in una tana, condannandolo all'auto-reclusione. Qui il mormorio della letteratura non è altro che il mormorio della tana. Non poteva e non può essere diversamente: la tana è la roccaforte che stringe e restringe il linguaggio, agitandolo e serrandolo in convulsioni e indecisioni senza fine. Sì, qui il tempo si contrae, ma, nella sua contrazione, imprigiona il linguaggio, con la conseguenza che lo spazio della parola è ridotto a spazio riflesso e comandato. Le condizioni della tana sono quelle della lotta *senza respiro* contro nemici interni ed esterni che lasciano scarso tempo e scarso spazio alla ricerca della pace interiore e della felicità:

Ci sono stati tempi felici in cui quasi mi dicevo che l'ostilità del mondo nei miei confronti forse era finita o si era placata o che la protezione della tana mi sollevava dalla lotta senza respiro che c'era stata fino a quel momento. La tana forse mi protegge più di quanto abbia pensato o osi pensare quando sono all'interno della tana. Giungevo a volte al punto di provare il desiderio infantile di non entrare più nella tana, di arrangiarmi fuori nelle vicinanze dell'entrata, di trascorrere la vita osservando l'entrata, per non smettere mai di constatare, trovando in questo la mia felicità, quanto la tana fosse in grado di proteggermi, una volta dentro. Ma dai sogni infantili ci si scuote presto. Posso valutare il pericolo che corro nella tana dalle esperienze che faccio qui, stando all'esterno? ... No, non osservo, come credevo, il mio sonno, piuttosto sono io quello che dorme, mentre chi manda in rovina veglia<sup>391</sup>.

La tana non rende felici né dentro di essa e né fuori: soltanto dei sogni infantili lo avevano potuto far credere. Dentro e fuori, si finisce preda di un sonno che non ha mai veglia. Un sonno che consegna in pasto a chi, nella veglia, tesse con pazienza la rovina dei dormienti vivi e dei

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

<sup>390</sup> F. Kafka, *La tana*, cit., p. 341.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 342.

vivi dormienti. Per quale motivo tutto ciò accade? Perché la tana è isolamento dal mondo e creazione di un universo egotico che esclude il resto dei viventi: dimora esclusiva ed esclusivista che ha messo al bando ogni ospitalità. Il postulato principale che governa la paura e tutti gli impulsi paranoici: "Tutti sono contro di me", viene rovesciato nel suo complementare: "Io contro tutti". L'azione di potere qui conta solo e sempre sulle proprie risorse singole: non prevede alleanze; tantomeno coalizioni. Mentre l'Io è sempre solitario, gli Altri o sono ritenuti sempre coalizzati, oppure si ritiene che possano facilmente coalizzarsi. L'Io è solitario, perché qui in lui è assente anche la più elementare fiducia negli Altri, estromessi dal *costruire* (la tana) e dall'*abitare* (la tana). L'abitare è riservato al singolo in perenne lotta con gli Altri e il mondo. Dalla perenne lotta per la vita e per la morte, questa singolarità atomizzata e confligente spera di trarre pace e felicità; in realtà, alimenta in perpetuo la sua struttura caratteriale paranoide che è la causa primaria della insicurezza dentro cui blinda la sua vita. Ne *Il silenzio delle Sirene*, avevamo visto l'intrecciarsi degli archetipi della sete di conoscenza e della fame di potere. Ne *La Tana*, siamo posti in faccia al rovescio della stessa medaglia: la *difesa attiva* contro ogni aggressore/competitore potenziale o immaginario. Questo rovescio del potere ha il "vantaggio" di essere azionato anche da chi un potere effettivo non l'ha ed è, quindi, costretto a simularlo. La difesa contro gli Altri, così, può cingersi la testa con la corona di un potere che è puro gesto fantasmatico. In pochi passaggi, con Kafka, ripercorriamo la storia millenaria del potere: dalle epoche mitiche alle attuali e tutto il contrario. Ma, in lui, la letteratura non è un mormorio o una reduplicazione del linguaggio: è fuori dal *canone* e dai *canoni*. Cioè, è letteratura che non si *nasconde*, neanche quando si cerca di imporglielo. Essa vive sempre *fuori* dalla tana. Gli avversari più pericolosi della letteratura sono proprio i costruttori di tane, perché la trasformano in linguaggio che non ha consistenza di verità. E, nel farlo, non smettono mai di adempiere alle loro funzioni riproduttive: rimpiazzano continuamente i vecchi con nuovi costruttori di tane. Non smettono mai di scavare, nel loro rigenerarsi. Come nel racconto, i vecchi costruttori sono presi dal panico, annusano già dentro la tana la prossimità della loro fine, per l'entrata in scena dei nuovi costruttori/conquistatori. Sanno bene, per diretta esperienza, che gli escavatori-costruttori di tane *non si fermano mai*<sup>392</sup>. Ma il cammino vero — il cammino che ci aspetta — sta *fuori* della tana. *Fuori* ci attende anche il linguaggio nel suo cammino nell'infinito. Il *linguaggio dell'infinito* è il cammino della poetica kafkiana<sup>393</sup>. Un cammino che non afferra mai l'infinito, ma lo esplora. Lo percorre nei suoi minimi dettagli, dai quali ne trae l'immensità. Ed è, forse, proprio questo l'infinito che ci sgomenta e fa sì che la lettura di Kafka ci afferri la gola e l'anima, in un misto di sgomento e stupore. Nell'orrore, nel grottesco e nell'inganno Kafka svela l'infinito: è come se lo *stanasse*. È, questo, il suo modo di chiederci di uscire dalle tane in cui ci siamo rinserrati. Seguendo le tracce di Kafka, ci mettiamo sulle tracce dell'infinito; mettendoci sulle tracce dell'infinito, siamo finalmente sui sentieri che conducono fuori dalle nostre tane, per abbandonarle definitivamente e fare dell'universo la nostra casa. Fuori dalla tana, riafferriamo e mutiamo la nostra *extra-umanità*, di cui ci parlano tutte le creature e le storie inventate da Kafka.

(aprile-settembre 2017)

---

<sup>392</sup> Il costruttore e proprietario della tana - atterrito, ma ormai vecchio - di fronte al sopravanzare di possenti rumori di scavo che circondano la sua dimora sotterranea, non può che rassegnarsi e rilevare che il costruttore rivale "non si era mai fermato" (*ibidem*, p. 358). Sta per essere detronizzato, come altri prima e dopo di lui.

<sup>393</sup> Questo cammino, tra le sue innumerevoli tappe, staziona anche per il *linguaggio all'infinito* di Foucault. Ma prende il largo da tutti i porti in cui getta l'ancora. Foucault ha affrontato da un'altra angolazione - in un certo senso complementare - questo tipo di problematica ne *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, cit., pp. 111-134; saggio originariamente comparso in "Critique", giugno 1966, tre anni dopo la pubblicazione de *Il linguaggio all'infinito*.

## INDICE

### CAP. I

#### LA POESIA E L'OLTRE DELL'ALTRO

#### NEI PRESSI DI PAUL CELAN E INGEBORG BACHMANN

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

### CAP. II

#### SOLITUDINE DEL TEMPO ED ESTASI DELLA VOCE

#### DALL'ARBITRIO ORIGINARIO A EMILY DICKINSON E OLTRE

1. Extratempo ed extraspazio	59
2. L'arbitrio originario	63
3. Il prima, il dopo e l'extra	65
4. Babele prima e dopo	67
5. Solitudine e <i>rêverie</i>	69
6. Poetica della solitudine: Emily Dickinson	72
7. Poetica del tempo: Emily Dickinson	80
8. Poetica dell'estasi: Emily Dickinson	84
9. Poetica della vita e della morte: Emily Dickinson	93
10. Per una po-etica del linguaggio: frammenti a partire da Emily Dickinson	102
10.1 Critica dell'ontologia poetica	102
10.2 Po-etica, linguaggio e logos: intorno e oltre il paradosso platonico	105
10.3 L'innocenza, lo stare, l'amare e le perversioni delle virtù	108
10.4 Soggetto morale, desiderio del mancante e potere delle parole	112
10.5 Estrovisione, bontà e permanere dell'amore	114
10.6 Per uscire dai paradossi: avventarsi contro il linguaggio	118
10.7 L'acqua che scorre nei fiumi dell'anima	123

### CAP. III

#### DISTANZA E PATHOS

#### ETICHE E POETICHE NEGLI ARCIPELAGHI DELLA FORZA

1. Passione di libertà: tracce spinoziane	127
2. Le (dis)avventure del sé narrante: traiettorie	141
3. Scritture e letture: dalle controtestualità alla disperazione kafkiana	160
4. I sismografi e il faro di Kafka	171
5. La scacchiera della legge e il cerchio che non si chiude: Kafka e noi	186
6. Legge senza parola e storia senza <i>pathos</i> : in cammino con Kafka	205
7. La poetica dell'interminabile cammino: Kafka in noi	225



Pubblicato settembre 2017