

## Romano Gasparotti

### A PROPOSITO DEL LIBRO DI FLAVIO ERMINI, *IL SECONDO BENE*

Definirei innanzitutto *Il secondo bene* di Flavio Ermini un esemplare “libro dell’anima” (nell’accezione platonica del termine).

È, infatti, un libro del tutto incorporeo, nel senso che è un libro che vuole sottrarsi all’averne un corpo organico e unitario. Proprio perché, per Ermini, la scrittura – platonicamente come invisibile “scrittura nell’anima” e quindi archi-scrittura senza traccia – nasce prima del corpo e, una volta che si è incorporata, aspira a involarsi fuori dal corpo, fuori da ogni possibile corpo.

Leggo a questo proposito quanto Ermini scrive nel V capitolo:

“Il dire è il movimento di ciò che si alza [...], il nuovo urto dell’onda, il balzo del cuore. Il dire è un sollevamento [...].” (p. 56).

E allora se è vero che, come afferma ancora Ermini nel cap. XIII: “Colui che scrive trae il proprio potere di parlare da una relazione anticipata con la morte”, l’opera della scrittura non può mai acquietarsi in alcuna positiva e ipostatica sostanzialità o vivente organicità.

È per questo che, pur seguendo il suo proprio ferreo *Mechanismus* (per usare un termine kantiano), l’opera di Ermini respinge qualsiasi struttura funzionale predeterminata e perciò si presenta all’insegna di quella “finalità senza scopo”, che, per Kant (*Critica del giudizio*), è indice del possibile lampeggiare del bello (sia naturale che artistico).

Franco Rella, nella post-fazione, associa questa costruzione al labirinto, ma il labirinto, oltre a essere il prodotto di una calcolatissima progettualità architettonico-razionale, è una totalità compiutamente formata, la quale presenta una sua organica unitarietà, per quanto assai difficile da cogliersi per chi arrivi dal di fuori. E invece lo

scrivente – suggerisce Ermini – ci trattiene “accanto alla macchina del dire piuttosto che al suo prodotto [...]. Dimostrando quasi un’assenza di fede nell’architettura verbale compiuta”.

E dunque il ramificarsi rizomatico della scrittura di Ermini si irradia attraverso una miriade di canali e di *Holzwege*, che si dischiudono o continuano iniziati chissà quando e chissà dove e poi si interrompono e si disperdono l’uno accanto all’altro, in quella che potremmo chiamare una prossimità e familiarità senza relazione, come se fossero separati da invisibili diaframmi. Il che sembra riportare la scrittura di Ermini addirittura all’energia entropica del “corpo senz’organi” di Antonin Artaud.

Questo di Ermini, infatti, è un poli-testo, il quale, una volta messo all’opera, si mostra come ciò che non ha affatto finito di costruirsi e che è sempre pronto ad affrontare il processo delle sue infinite autometamorfosi.

È, dunque, un testo che irresistibilmente ed eroticamente attrae il pensiero, per quanto non si proponga affatto come scopo primario quello di comunicare qualcosa o di trasmettere un qualsivoglia messaggio. Di scrittura eminentemente poetante stiamo infatti parlando.

Per riprendere Benjamin, la scrittura di Ermini non mira esclusivamente alla “comunicazione del comunicabile”, ossia alla partecipazione-pubblicizzazione-trasmissione di significati e di messaggi attraverso i suoi segni. Anzi, le fitte ed esili trame di parole e discorsi, che costituiscono questo libro, nel non poter far altro che significare, com’è proprio della parola e del *logos*, nel contempo vibrano nello sforzo estremo di rivelare l’insignificanza che ogni parola significativa porta con sé – nel suo stesso essere portatrice di significato – e porta con sé come suo ineluttabile destino.

Quello di Ermini intende essere sino in fondo – come espressamente enunciato nel XVI capitolo – non l’ennesimo discorso *sul* limite, bensì un discorso *al* limite, un discorso *al* proprio limite. E allora, l’esercizio di parola e l’esperienza di scrittura che Ermini non comunica, ma offre e quasi sacrifica alla metamorfosi e alla dispersione, è un’esperienza radicale della morte dei significati attraverso e nella parola significativa.

Proprio in questo senso riesce a essere il saggio dell'esperienza-limite (per citare Blanchot) di una relazione anticipata con la morte, nell'arduo cammino della vita, di una vita che si sviluppa come percorso spazio/temporale e crono-logico come quello del discorso.

Il linguaggio, dice Aristotele, è capace di testimoniare l'accadere solo isolando e mettendo in fila a posteriori – quando l'evento è già accaduto – i singoli accadimenti l'uno dopo l'altro e l'uno fuori dell'altro, lungo la linea unidirezionale e irreversibile del tempo, la stessa linea su cui è costretto a procedere il faticoso e penoso cammino della vita dei mortali.

Ma questa linea – pensa e scrive Ermini – in realtà e al di là delle apparenze e delle costruzioni della *ratio* astratta inesorabilmente e irresistibilmente si curva su se stessa, assumendo l'andamento di una via *palintropos*, per usare una parola tratta da un frammento di Eraclito, ossia una via in cui il procedere innanzi è contemporaneamente insieme un ritornare indietro, verso l'abisso della propria immemorabile origine.

Siamo così giunti al motivo dominante di questo libro: il compito terreno dei mortali è quello di “tornare al più presto là da dove si è venuti”, per usare le parole di Sofocle e cioè essere restituiti all'*apeiron*, a quell'abisso illimitato, da cui ogni determinata esistenza finita si è all'inizio distaccata, dopo aver pagato sino in fondo il fio per l'ingiustizia commessa, come recita il fr. 1 di Anassimandro.

Ma Sofocle e Anassimandro sono solo i primissimi di una lunga serie di autori con i quali Ermini si confronta. Vi si riconosce certamente l'esperienza romantica di Leopardi, ma anche il pessimismo filosofico di Schopenhauer che in *Parerga e paralipomena* scrive che la morte è il risultato e lo scopo della vita in quanto tale. Ma vi si ritrova, in filigrana, lo stesso lezione di Freud, il quale in *Al di là del principio di piacere* scrive: “Se possiamo considerare come un fatto assolutamente certo e senza eccezioni, che ogni essere vivente muore (cioè ritorna allo stato inorganico) per motivi interni, allora possiamo dire che la *meta di tutto ciò che è vivo è la morte*”.

Ma oltre a tali reminiscenze, che contribuiscono a ritmare il libro di Ermini dal punto di vista del suo spessore speculativo – questo è un libro di prosa poetica, ma è anche un libro filosoficamente assai rilevante –, mi sembra di avvertire in questo saggio di Ermini più ancora che nei precedenti, una spiccata coloritura di carattere neoplatonico. Mi spiego.

La morte non viene identificata da Ermini semplicemente al nulla inteso quale non essere – sta proprio qui il motivo della denominazione di “secondo bene” attribuita alla morte stessa – e quindi la morte, per Ermini, non implica semplicemente l’annullarsi di ciò che era, ovvero il diventar niente da parte di ciò che prima era essente.

È la vita stessa che, per Ermini, è all’insegna del non essere, in quanto essa è il più o meno lungo processo del negarsi di quell’essente che è il vivente. Leggiamo: “Fuori della casa natale i sentieri sono oscuri” – scrive Ermini nel capitolo IV – e “ogni via è smarrita”.

Ebbene, l’oscurità del non essere compete alla vita stessa, che Ermini, sin dall’Avvertenza iniziale e poi di nuovo nell’ultima pagina, definisce esplicitamente “un tutto che è un nulla” (p. 11).

E allora la morte, quale secondo bene, non è affatto il nulla, non si riduce a non essere, bensì allude a quella *caligo*, a quella *tenebrositas*, di cui parla per esempio Scoto Eriugena, la quale non è affatto mera privazione di luce, ma semmai è *excessus luminis*, il quale sembra assomigliare impropriamente alla tenebra solo perché è sovraluminosità talmente eccessiva da accecare.

La morte, perciò, per Ermini, non è negazione della vita – perché la negazione della vita sta nella vita stessa, coincide con la vita stessa, che è negatività – ma semmai è negazione della negazione (nel senso non hegeliano, ma neoplatonico, neoplatonico-cristiano dell’espressione).

Negazione della negazione che non nega logicamente – se così fosse saremmo ancora nell’ambito di un primo bene – bensì letteralmente *absolve*, ossia scioglie definitivamente da tutto ciò che può essere sia affermato che negato come vita,

essere, luce, ombra, verità, tutte parole della vita queste, tutti termini e limiti della vita mortale stessa in quanto tale.

Ma il libro di Ermini è solo apparentemente – ovvero sul piano puramente letterale – una meditazione sul destino dell’esistenza umana.

La vita di cui parla Ermini è la vita dell’opera d’arte, potremmo anche azzardare: è la vita come opera d’arte colta in particolare nell’orizzonte di quella che è l’esperienza poetica del pensare, che tanto sta a cuore all’autore.

Ritengo che il termine “scrivere”, che Ermini usa sia da intendersi estensivamente – non limitandolo cioè al compito dello scrittore tout court – al modo di quel frammento di Eraclito, il fr. 59DK – che alcuni interpreti come Kirk, traducono con “la via degli scrittori è diritta e ricurva” e altri, come Colli, con “la via dei pittori è dritta e sinuosa”.

Pittori o scrittori?

La parola greca in questione è il genitivo plurale *graphéon*, che deriva dal verbo *grapho*, la cui radice etimologica indogermanica è riconducibile a *\*gherph*, in cui originariamente risuonano i significati dell’incidere e dell’imprimere. E l’incidere, l’imprimere, il graffiare competono tanto alla decorazione e quindi alla pittura, quanto alla scrittura, ma in generale a ogni lasciare artisticamente in opera una traccia.

Questo lasciare in opera una traccia, poi, tende a vibrare col respiro della parola, per quanto – registra Ermini – si tratta di un respiro che si consegna alla parola non essendo già da subito parola formata, perché nasce come quasi impercettibile “sussurro”.

Il dire verso cui ogni scrittura vuole rifluire è ciò che i greci chiamavano *phanai*, che, come spiega già Aristotele nella *Metafisica*, non è già *apophansis*, ossia discorso manifestativo di stati di cose, bensì sta in quell’originaria dizione e mostrazione, che non funziona già come segno-di, ossia unità di significante e significato tale da rinviare a un determinato referente, ma semmai è *symbolon* in senso forte e originario.

È l'originario farsi immagine, laddove l'immagine in questione (come ha messo in luce un autore come Ludwig Klages) originariamente è invisibile, kata-fisica, al di qua del sensibile.

Letto in questa chiave, il libro di Ermini diventa una rigorosissima meditazione sull'origine e sul destino dell'opera d'arte, un esercizio di meditazione sull'origine dell'opera d'arte, che non ricalca affatto, però, le interpretazioni dell'arte proprie delle estetiche correnti.

Anzi, potremmo addirittura dire che – proprio nella misura in cui l'opera d'arte viene a essere identificata da Ermini alla vita dedita e dedicata al secondo bene – quella di Ermini NON È, in senso radicale, un'estetica, è tutt'altro che un'estetica dell'opera d'arte. Ma è, semmai, una riflessione post-hegeliana sulla morte nell'arte e sulla morte dell'arte. Ossia sulla morte come momento decisivo e costitutivo della vita di ogni opera d'arte in quanto tale.

Vediamo di tratteggiare rapidamente, in conclusione, gli aspetti salienti di tale concezione quali emergono da questo libro.

Innanzitutto, testimonia Ermini, quanto appare dell'opera d'arte non è mai il suo vero inizio. È l'inizio iniziante sì, ma non l'*arché* in quanto tale.

A p. 83 – cap. VII – Ermini scrive: “Il vivente che scrive non ritiene che la frase inizi dove si posa la prima parola. La frase anzi comincia per lui molto prima. Ed è molto meno pura di quanto si possa immaginare. Con questo atteggiamento egli concorre a spezzare il fragile equilibrio di unità del fare inventivo”.

E lo scrivente, cioè il *poietès*, ogni artista ci trattiene “accanto alla macchina del dire piuttosto che al suo prodotto [...]. Dimostrando quasi un'assenza di fede nell'architettura verbale compiuta”.

Ero partito proprio da qui, nella mia breve riflessione sul libro di Ermini.

E allora, sempre all'insegna di quella finalità senza scopo già richiamata, l'arte all'opera non si identifica mai esclusivamente con l'opera operata che si è installata stabilmente sulla scena dell'apparire, vale a dire con il prodotto, con il mero risultato, ma sta nello slancio vitale del suo farsi: uno slancio vitale il cui finalismo è tutto

irresistibilmente orientato verso la morte, non già verso il cristallizzarsi e l' indefinito perpetuarsi della vita apparente. Con la conseguenza che ogni prodotto dell' arte, che pure permane, è solo ciò che ricade, è solo un resto. È come la muta che, quand' è il momento della metamorfosi, il serpente lascia lì giacere a terra, ma non è l' esserci dell' animale – bensì, in quanto tale, solo, alla lettera, un *escrementum*.

Il *proprium* del prodotto stesso, dell' arte all' opera – il suo secondo ma autentico e vero bene – sta nel suo morire, ovvero nel destituirsi di ogni determinata significazione, nell' ostinato riflusso della sua ineluttabile e inestirpabile vocazione all' attiva *insignificanza*.

Perciò, l' inizio dell' opera operata sta sempre prima del determinato e apparente inizio iniziante, mentre l' abisso sempre spalancato dell' *apeiron* attende inesorabilmente qualsiasi iniziante... In mezzo – TRA – vi è l' errare dei volti continuamente disegnati e cancellati di mondi in perenne metamorfosi.

A tale proposito, mi piace concludere con una proposizione di Ermini nel cap. X dedicato alla *Cognizione del silenzio*: “In questo senso siamo autorizzati a parlare qui di ricerca della verità. Trovare nomi nuovi per consentire all' inespresso di risuonare e in pari tempo di essere custodito come inviolabile segreto, irriducibile alla rappresentazione”.

Flavio Ermini, *Il secondo bene. Saggio sul compito terreno dei mortali*, Moretti&Vitali, Bergamo 2012