

Biennale Anterem di Poesia: 18 ottobre 2008 - IV appuntamento



In ogni incontro, la poesia viene a trovarsi al centro di un grande evento multimediale che coinvolge artisti, filosofi e musicisti



Sabato 18 ottobre 2008

ore 14.30 - 19.00, Biblioteca Civica, Spazio Nervi

LE RAGIONI DEL TESTO

Trasmettere poesia

[I poeti selezionati](#) dalla Giuria del Premio per la sezione "Opera edita - Provincia di Verona" leggono i loro testi

Interventi teorici di Flavio Ermini, [Romano Gasparotti](#), Rosa Pierno, [Tiziano Salari](#)

Spoglio dei voti espressi dalla Giuria dei Lettori e proclamazione del Supervincitore

[Galleria immagini](#) a cura di Alessandra Salardi Tommasoli - alesalardi@iol.it

Musiche originali di Francesco Bellomi

Il logos violento del poema



Romano Gasparotti

Interrogarsi sulle *ragioni del testo poetico* - come chiede la rivista *Anterem* nell'occasione della III Biennale della poesia 2008 - presuppone la domanda radicale su quale sia il *logos*, che *si comunica e si trasmette* nel poema.

Logos, per il pensiero europeo, significa, principalmente: manifestazione di pensiero, discorso sviluppato secondo certe regole, racconto, ragionamento, calcolo, relazione, proporzione, misura.

E il testo poetico certamente è manifestazione di pensiero e di linguaggio secondo certe regole. E' l'esito di un contare-raccontare. E' il frutto di un ben preciso calcolo. E, nel suo essere qualcosa di formato - ogni poesia ha una forma - i suoi elementi si relazionano reciprocamente e si dispongono

secondo certe proporzioni, che gli conferiscono la sua misura. Infine, ma non da ultimo, è l'effetto di un misurare.

Diciamo subito, allora, che, in modo eminente, nel poema, si confrontano - in una sorta di contraccampo, però- le ragioni del discorso, della relazione, del calcolo e della misura.

Schelling sosteneva che, in generale, l'opera d'arte scaturisce dall'unità indissolubile di *ars* e poesia, laddove l'*ars* è la *téchne*, ovvero quel produrre consapevole, che muove dall'intelletto e richiede visione, educazione ed abilità e consiste, come diceva Aristotele, nel calcolare e "nel ricercare con l'abilità e la *theoria* come possa prodursi qualcuna delle cose che possono sia esserci sia non esserci".

Ma la *téchne*, da sola non produce bella arte. C'è bisogno anche di ciò che Schelling chiama "poesia", la quale è legata all'evento, è un dono imprevedibile, che può provenire solo da un'entità sovrumana, da un dio o un demone: "Incapace di poetare è il poeta, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la sua mente non sia interamente rapita." (Platone, *Ione*, 533e).

Anche se da solo, tuttavia, anche questo dono divino non basta. Come scrive Aristotele nella *Poetica*, se l'*ergon* artistico è frutto di un "movimento da altro ad altro", in quanto tale richiede di necessità l'esercizio della *téchne*, la quale comporta quello sguardo capace di abbracciare un tutto, di cui parla anche Hölderlin.

Anche se, affinché l'illimitata *enérgeia* della divina follia possa raggiungere l'uomo ed installarsi per un attimo nella sua anima, possedendolo, si deve dare una *conditio* imprescindibile: lo spalancarsi di una *distanza* abissale e incolmabile.

E' ancora Hölderlin a sottolineare come i poeti e gli uomini eccellenti debbano "riconoscere distintamente e passionatamente la distanza tra loro e gli altri"

Eppure, per lo stesso Hölderlin, "Noi siamo un dialogo (*Seit ein Gespräch wir sind*)" e "udiamo l'uno dell'altro" e la poesia non è altro che questo colloquio tra l'uno e l'altro. Noi siamo sì in un dialogo, ma tra i dialoganti, tra 'io' e 'tu', tra i comunicanti, tra A e B, si spalanca una distanza infinita. Un'inviolabile distanza infinita, che la poesia non può che presupporre e custodire. Se non fosse così, la *theia manía* non irromperebbe mai nel mondo degli uomini e il "gran demone" di Eros, l'unica divinità rimasta accanto agli uomini da quando essi divennero mortali, si eclisserebbe lasciando i parlanti del tutto incapaci di fare qualsiasi esperienza¹.

Eros è, infatti, colui che ci spinge ad andare incontro al mistero dell'Altro, dell'assolutamente Altro.

Se allora la poesia è misura, essa misura l'incommensurabile. Se la poesia è rapporto, essa relaziona degli assolutamente differenti. Ma che significa questo? Non la banalità secondo la quale la poesia direbbe - in qualche modo - l'indicibile.

Se ciò che non può essere calcolato è il "senso vivente", è la pura vita, *das blosse Leben*, calcolarlo poeticamente non significa affatto darvi una misura. Come si potrebbe mai porre un limite all'incommensurabile?

Semmai il misurare poetico allude al gesto di un *toccare* l'infinito trascorrere del senso, in un "dire esatto", accordandolo secondo la giusta voce (*Stimme*), secondo un "giusto tono". Né più, né meno.

Ma questo esige, secondo J.L.Nancy - mi riferisco al saggio *Calcul du poete* - lo spezzare ciò che procede e si prolunga indeterminatamente. Spezzare la via del discorso. Comporta interrompere il prolungarsi della "successione ritmica", nel "controritmico" di un taglio. Di un taglio netto, preciso esatto. Insomma (come dice Nancy): "Il corso del senso deve essere interrotto affinché il senso abbia luogo"².

Nancy non lo cita esplicitamente, ma, nel dire quel che dice a proposito del “calcolo del poeta”, deve avere presente non solo Hölderlin, ma anche Paul Celan.

Che cosa scrive, infatti, Celan sin dalle primissime battute di *der Meridian*?

L'Arte, da parte sua, forma l'oggetto di una conversazione, “la quale(...)potrebbe essere continuata all'infinito, se non accadesse qualcosa”. Ma “qualcosa accade”³

Celan qui si dimostra, in fondo, schellinghiano. L'arte non può che affidarsi al *logos* come discorso, ragionamento, racconto. L'opera nasce immersa nei discorsi. E non può che presupporre la tendenza del discorso a prolungarsi all'infinito come conversazione tra un 'io' e un 'tu' o un 'voi'. Ma la sua *poesia* si dà quando “qualcosa” accade. Quando qualcosa *inter-viene*, nel senso letterale, “mentre dura la conversazione”, imponendosi “brutalmente”.

E' proprio in quest'attimo che scatta il calcolo del poeta, ovvero di qualcuno, di “uno” - di una non-persona - che, come scrive Celan, “ode e tende l'orecchio e guarda”, ma non sa di che si è parlato, per quanto egli “sente il parlante, lo 'vede parlare', ne ha percepito il linguaggio, la figura(*Gestalt*), e, allo stesso tempo(...)allo stesso tempo anche: il respiro(*Atem*), il che significa direzione e destino”⁴.

In tal senso, la poesia “può significare una svolta del respiro”⁵: *Atemwende* (che è anche il titolo di una raccolta di poesie di Celan stesso pubblicata nel 1967).

Ma ciò che improvvisamente e inopinatamente accade, interrompendo il discorso e spezzando la conversazione, è una parola che non è più parola, nel senso che è *phoné* di un “pauroso ammutolire”, il quale “toglie(...) il respiro e la capacità di parlare”.

Eppure proprio qui, in quest'attimo, dice Celan, “il volto di Medusa si atrofizza” e, “per un breve istante” “forse fanno cilecca anche gli automi” dell'Arte.

Da ciò la domanda che Celan pone:

Forse è a partire da questo punto che il poema è se stesso... e ora può percorrere, in questo modo anartistico ed emancipato dall'Arte, le proprie altre strade, dunque anche le strade dell'Arte -percorrerle più e più volte ancora?
Forse.⁶

Dunque la Poesia presuppone l'Arte, per poi trovare la sua direzione, il suo *meridiano*, il suo respiro, il suo destino, percorrendo di nuovo “le strade dell'Arte”.

Ma in mezzo, “tra”(*zwischen*) il punto di partenza e il punto di arrivo - che sono e non sono lo stesso - sta il calcolo del poeta, il quale coglie sinotticamente con lo sguardo, con “assoluta determinatezza” (Hölderlin) un tutto e, da non-persona, tende l'orecchio e vede il parlare nella sua *Gestalt* e ne percepisce, in controritmo, il respiro: un respiro che può essere anche affannoso o quasi impercettibile per carenza di fiato. Scrive, infatti, Celan: “il poema rivela ed è innegabile, una forte inclinazione ad ammutolire”⁷.

Eppure il suo calcolo esatto dell'*apeiron* incommensurabile interrompe violentemente un discorrere, la continuità dell'arte della conversazione, la quale proseguirebbe *ad indefinitum*, se non accadesse qualcosa. Ma qualcosa accade.

Ma che cosa propriamente accade?

Per Celan l'evento di ciò che accade, è già accaduto, è un già accaduto, di cui la poesia, ogni poesia, deve ogni volta riappropriarsi produttivamente (uso apposta un'espressione

heideggeriana), sempre di nuovo, *immer wieder*.

Che cosa è accaduto? Celan vi allude con una semplice data: il 20 gennaio, la quale corrisponde al 20 gennaio 1942, quando fu decisa la “soluzione finale”.

Badate. Qui non si sta dicendo affatto che dopo Auschwitz non si può più fare poesia. Questa sentenza aveva profondamente irritato Celan, il quale sostiene esattamente il contrario: il 20 gennaio è il segno estremo dell’evento dell’interruzione, di ogni violenta interruzione che spezza la continuità del discorso, a prescindere dalla quale non vi sarebbe alcuna poesia.

Come aveva scritto nel 1934, rivolto a tutti i “figli d’Europa”, E.Levinas (nell’articolo intitolato *Alcune riflessioni sulla filosofia dell’hitlerismo*), il nazismo non fu né un’inconsulta esplosione di follia, né una “contingente anomalia” della ragione europea, né un’accidentale deriva ideologica.”⁹

L’hitlerismo è, a pieno titolo, una filosofia, alla quale “ogni buona logica può condurre”¹⁰. E il “*Mal élémental*” scaturito dal nazismo fu una “possibilità che si iscrive nell’ontologia dell’essere che ha cura d’essere(...) secondo l’espressione heideggeriana”. Esso è uno dei possibili frutti del *pharmakon*(in senso forte) della filosofia in quanto comunicazione e trasmissione del pensare. E’ pienamente frutto dell’intrinseca natura duplice ed ambivalente del suo *logos*, allorché il suo discorso e la sua conversazione si fanno iper-comunicazione e iper-rappresentazione.

Per rispondere ad Adorno, Celan scrisse un apologo: la *Conversazione nella montagna*. Ma la risposta era contenuta già in *der Meridian*. L’ammutolire di ciò che improvvisamente e inopinatamente interrompe il fluire di ogni discorso e spezza la conversazione è un “pauroso ammutolire”. Il “qualcosa” che accade e interviene “mentre dura la conversazione” si impone “brutalmente”. Che cosa mai ci sta dicendo Celan?

Che il calcolo del poeta che spezza il corso del senso affinché del senso abbia luogo, è imprescindibile dalla violenza.

W.Benjamin¹² un autore che certamente influenzò Celan - nel saggio del '21 intitolato *Zur Kritik der Gewalt* , parla della violenza come di una diade, dalla natura unoduale. Vi è la violenza in quanto *pura e divina* e la *violenza impura e mitica*. Mentre la prima - quella pura e divina - lacera, sovverte, uccide e annienta in maniera incruenta, a favore della continuità della vita e per la salvezza della vita, la seconda, invece, - quella che determina le espressioni *umane, troppo* umane di violenza - è cruenta e si rivolge contro *das blosse Leben*, contro la pura vita, giacché, per essa, il vivente è solo un mezzo in vista della realizzazione dei propri fini, che sono fini strumentali, produttivi, comunicativi, iper-rappresentativi.

L’esclusione della violenza pura e divina comporterebbe la totale eclissi del sacro da un universo, il quale diventerebbe, per citare ancora Lévinas, un mondo irrimediabilmente “pagano”, ovvero un mondo totalmente ripiegato nella sua chiusa e astratta immanenza, e quindi del tutto inospitale, privo di trascendenza, privo di distanza. Privo di esposizione al Fuori di una assoluta estraneità.

E’ lo stesso Celan ad affermare che l’interruzione, la svolta del respiro, *die Atemwende*, può far sì che la poesia si apra e apra verso l’assoluta Estraneità, consentendo di “distinguere tra estraneità ed estraneità”.

Ma se vi sono due forme di estraneità - quella della relazione tra ente ed ente nel senso della differenza e la pura Estraneità dell’assolutamente Altro - non vi sono due forme di violenza. La violenza è *una*. Non vi sono affatto due forme opposte di violenza, quella divina e quella mitica, quella pura e quella impura. L’una non la negazione dell’altra o l’alternativa all’altra, nel senso logico del termine.

Impostare la “critica della violenza” in tali termini logico-oppositivi dell’alternativa e della negazione, significherebbe aver già predisposto le condizioni per l’assolutizzarsi della violenza impura e umana, nella totale chiusura e immunizzazione nei confronti dell’eventuale irrompere della violenza divina, a prescindere dalla quale non vi sarebbero né distanza, né

trascendenza, né assoluta estraneità. Ma la violenza pura e divina – che destituisce, interrompe e provoca l'autodistruzione di ogni ordine, di ogni *nomos*, di ogni ordine, di ogni logica, di ogni processualità, di ogni discorso, di ogni conversazione – di per sé è inconoscibile, irricognoscibile, indeterminabile, assolutamente imprevedibile nella sua eventualità.

La violenza mitica e impura è la violenza catturata e declinata secondo gli scopi, i codici, le logiche e le tecniche della parola logico-comunicativa, alla luce dei quali, come scriveva Benjamin, "il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo".

Il saggio benjaminiano del '21 va letto, infatti, in controtendenza con lo scritto dello stesso autore, del 1916, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini* .

La storia e le relazioni all'interno delle comunità umane sono dominate da quella cattiva *astrazione* della forza – il cui effetto è appunto ciò che Benjamin chiama violenza "mitica e impura" – la quale va di pari passo con l'imporsi e la tendenza ad ipostatizzarsi ed assolutizzarsi della dimensione logico-semiotico-comunicativa della lingua. Il compimento di tale tendenza, come ha messo in luce Nancy, è il totale annientamento di ogni componente simbolico-rivelativa del linguaggio nel trionfo globale dell'iper-rappresentazione, cui, per Celan, rinvia la data del 20 gennaio.

E allora non è vero che dopo Auschwitz non è più possibile scrivere poesie.

Il pericolo insito nel farsi impura e troppo umana da parte della violenza si annuncia all'occidente già con l'apertura universale del senso incontrovertibile dell' *epistémè* (come sostiene lo stesso Severino), la quale – come potenza anticipante tesa a rendere prevedibile l'imprevedibile – sta a fondamento dei calcoli tanto della *ratio* tecno-logica, quanto dei moderni saperi scientifico-settoriali. Con ciò l'imprevedibilità dell'evento – il fatto che sempre qualcosa accade spezzando la continuità di ciò che procede – viene preventivamente annullato dal progetto tecno-scientifico che lo pre-assoggetta e lo pre-uniforma ad un determinato orizzonte dato di significato. In questo modo, come scrisse Derrida, viene meno la possibilità di ogni "ospitalità incondizionale". Nel senso che l'eventualità dell'evento viene preaddomesticata, "naturalizzata", normalizzata nel procedere del discorso e nel fluire della conversazione. Si fa astrattamente arte (nell'accezione di Celan).

Al cospetto dell'evento, però, c'è, però, calcolo e calcolo. Vi è la dimensione dominante logico-tecno-scientifica del calcolo, che conduce all'iper-rappresentazione e all'imperversare dell'umana violenza solo ed esclusivamente distruttrice. Ma vi è anche il calcolo del poeta. Il quale non si astiene dalla violenza *tout court*, non può astenersene. Il poeta semmai asseconda quella violenza di cui parlò Nietzsche, in *Umano, troppo umano*, quando si riferisce ai filosofi come a quegli uomini "non saggi" e imprudenti, i quali sono "educatori" nella misura in cui arrecano violentemente una *ferita* agli individui e alle stesse comunità, in modo che "proprio in questo punto ferito e diventato debole, viene per così dire *inoculato* qualcosa di nuovo(...); la sua forza deve essere, però, in complesso abbastanza grande da accogliere nel sangue e assimilare questo *che* di nuovo."¹⁴

Le azioni poetico-artistiche, come mostra con particolare evidenza il secondo '900 (dopo gli orrori della guerra), nel loro produrre lacerazioni, tagli e interruzioni, che hanno profondamente a che fare, con la *vita* degli individui e delle comunità – sono azioni violente.

Eppure, nel caso del poeta, dell'artista, tali azioni che "producono ferite o utilizzano le ferite che il destino produce" consentono che "qualcosa di buono e di nobile può anche essere inoculato nei punti feriti", in modo che "tutta la sua natura lo accoglierà in sé e farà sentire più tardi, nei suoi frutti, la nobilitazione."¹⁵

E' a partire da questo punto che, dice Celan, "il poema è se stesso"?

Ciò che è indubitabile è che il poema – il quale "tenta di percepire la figura nella direzione"¹⁶ – è se stesso in quanto si colloca e ci colloca, dice Celan, "dentro l'incontro – dentro il mistero dell'incontro"¹⁷. Nel suo tendere all'Altro, all'assolutamente Estraneo. "Lo va cercando". "E vi si

dedica”, in modo tale che “ogni oggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l’Altro, è figura di quest’Altro.”¹⁸

Dopo Auschwitz, nel calcolo del poeta - la cui azione lacera e ferisce - l’immane e impura violenza del 20 gennaio si riscatta nell’evento, che spalanca le porte alla forza del demone di Eros, che ci chiama e ci accompagna dentro “il mistero dell’incontro”.

E così la lingua si purifica. E in questo “miracolo” sta la più profonda ragione del poema.

Romano Gasparotti insegna *Ontologia fondamentale* presso la Facoltà di Filosofia dell’Università “Vita e Salute”- S.Raffaele di Milano e *Fenomenologia dell’Immagine* presso l’Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano. Collaboratore di molte riviste di carattere filosofico ed estetico, è (con M.Donà) il curatore dell’opera postuma ed inedita di Andrea Emo e ha pubblicato numerosi libri sulla filosofia antica, sulla filosofia della politica e su argomenti di carattere estetico-artistico, tra cui *Le forme del fare* (con M.Cacciari e M.Donà), Liguori, Napoli 1987, *Movimento e sostanza. Saggio sulla teologia platonico-aristotelica*, Guerini, Milano 1995, *I miti della globalizzazione*, Dedalo, Bari 2003, *Filosofia dell’Eros. L’uomo, l’animale erotico*, Bollati Boringhieri, Torino 2007. Il suo ultimo libro è *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Cronopio, Napoli 2007.

Sul tema della *filosofia dell’eros* è autore e protagonista di *Imeros. “quando Amor mi spira, noto”* recital teatrale di letture, immagini e musiche originali .

¹ Su queste tematiche rinviamo a R.Gasparotti, *Filosofia dell’Eros. L’uomo, l’animale erotico*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

² J.L.Nancy, *Luoghi divini - Calcolo del poeta*, trad.it. il Poligrafo, Padova 1999, p. 75

³ P.Celan, *La verità della poesia. “Il meridiano” e altre prose*, trad.it. Einaudi, Torino 1993, p. 3

⁴ Ivi, p. 4

⁵ Ivi, p. 13

⁶ Ivi

⁷ Ivi, p. 15

⁸ E.Levinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell’hitlerismo*, trad.it. a cura di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 1996, cit. p. 21.

⁹ Ivi, cit. p.23

¹⁰ Ivi, p. 21

¹¹ Ivi, p. 21(il corsivo è nel testo)

¹² Cfr. W.Benjamin, *Per la critica della violenza*, in “*Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad.it. , a

cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 5- 28

[13](#) Anche questo saggio è tradotto nell'edizione italiana di *Angelus Novus. Op.cit.* , pp. 51-67

[14](#) F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I, in "Opere di Friedrich Nietzsche, vol. IV, a cura di G.Colli e M.Montinari, Adelphi, Milano 1971, p. 161

[15](#) *Ivi*, p. 162

[16](#) P.Celan, *Op.cit.* p. 11

[17](#) *Ivi*, p. 15

[18](#) *Ivi*

Ragioni del testo e destino



Tiziano Salari

1

In un bel libro di Milan Kundera, *I testamenti traditi*, si parla, tra l'altro, delle traversie in cui incorrono i testi dopo la morte degli autori, e si sofferma in modo particolare sull'opera di Kafka, sia sui modi alterati in cui è stata tradotta o pubblicata (in modo particolare in Francia), a partire dal primo tradimento, quello di Max Brod di pubblicare e far leggere al mondo ogni riga scritta dall'amico." Non riesco a capacitarmi che ci si stupisca tanto della (supposta) decisione di Kafka di distruggere l'intera sua opera. Come se una simile decisione fosse a priori assurda. Come se un autore non avesse sufficienti ragioni per portarsi dietro la propria opera nel suo ultimo viaggio" E questo sia perché i libri possano non piacere più al suo autore, o non possa più piacergli il mondo ai quali essi sono stati largiti. Alla fine un autore, potrebbe essere disgustato dalla stessa *vanitas vanitatum* dell'arte o delle incomprensioni che ha subito e non vuole che esse vengano perpetrate anche dopo la sua morte. A una attenta disanima sia della lettera a Max Brod che viene ritenuta il testamento di Kafka., sia di altre dichiarazioni di Kafka, Kundera afferma che Kafka non partecipava a nessuna delle categorie sopra elencate, che riteneva valida una parte della sua opera (di cui correggeva ancora, sul letto del sanatorio, poco prima della morte, gli ultimi racconti), e gli scritti che voleva sopprimere erano sostanzialmente gli scritti intimi, lettere e diari, e i racconti e i romanzi che non era riuscito a ultimare. America? Il processo ? Il Castello?

2

Scrive Kundera: "Penso all'epilogo del Processo: i due uomini che sono andati a prendere K. sono chini su di lui e lo stanno pugnalandolo ' Con gli occhi che si offuscano K. vide ancora, vicini al suo viso, guancia contro guancia, i due uomini che osservavano l'esito. 'Come un cane!, disse, era come se la vergogna dovesse sopravvivergli" L'ultimo sostantivo del Processo è la vergogna, l'ultima immagine è quella di due volti estranei, vicini quasi al punto di toccarlo, che osservano K. nel momento più intimo, quello dell'agonia.". E concludendo: "È questa trasformazione di in uomo da soggetto in oggetto ad essere sentita come una vergogna". La morte ha trasformato Kafka e le sue opere (fino alle lettere più intime, quelle a Felice e al padre, il padre che non lesse mai la celebre lettera a lui diretta) in oggetto, manipolabile a piacere da critici, traduttori, editori. E, sempre secondo Kundera, Brod non ha scusanti." Ha tradito il suo amico. Ha agito contro la sua volontà, contro il senso e lo spirito della sua volontà, contro la sua indole schiva che egli ben

conosceva"Ma chi avrebbe potuto resistere a non veder pubblicate opere come America, Il processo, Il castello, e quindi non ringrazia Brod della sua disobbedienza all'amico morto?

3

Un altro testamento tradito fu quello di Virgilio, che aveva chiesto di dare alle fiamme la sua Eneide, perché la considerava non soltanto un poema incompiuto, ma fallito. Fu Augusto che tradì il suo testamento. Anzi, l'Eneide divenne il libro politico per eccellenza, il libro che giustificava la fondazione dell'Impero. In La morte di Virgilio Hermann Broch parla di questo dramma parlandoci dell'ultima notte di vita del poeta latino e dell'angoscia del fallimento per la differenza tra l'opera compiuta e quella che avrebbe voluto compiere. Come per Kafka, forse temeva che la vergogna di essersi piegato a un potente gli sarebbe sopravvissuta. Ma nel frattempo sente che nella morte può essere nascosta la soluzione del mistero del linguaggio, di quella parola nella quale si è consumata la sua vita di poeta. [...] la parola si librava al di sopra di tutto, si librava al di sopra del nulla, al di là dell'esprimibile e dell'inesprimibile; ed egli, travolto e avvolto al tempo stesso avvolto dal fragore della parola, si librava con lei; tuttavia, quanto più quel fragore l'avvolgeva, quanto più egli penetrava nel suono fluttuante che lo penetrava, tanto più irraggiungibile e tanto più grande, tanto più grave e tanto più evanescente si fece la parola, un mare sospeso, un fuoco sospeso, con la pesantezza del mare, con la leggerezza del mare, e tuttavia sempre parola: egli non poteva ricordarla, non doveva ricordarla; essa era per lui incomprensibilmente ineffabile, perché era al di là del linguaggio."

4

Al di là del linguaggio! Esiste dunque una verità più alta, non articolabile in parole, una verità che si tocca in momenti privilegiati della vita, o, appunto, nella prossimità con la morte. Ci sono verità accecanti, che ti piombano addosso come una scure interiore che ti dilania l'anima: è la rivelazione lenta, ma graduale, che travolge Edipo. È lui lo scandalo additato dall'oracolo di Delfi, è lui il mostro da cui Tebe si deve liberare se vuole risorgere purificata dalla pestilenza che la sta spopolando. Ci sono istanti privilegiati in cui, in un lampo di superiore chiarezza, la vita si spalanca davanti agli occhi nella sua interezza, come nelle estasi degli attacchi epilettici del Principe Myškin, nell'Idiota di Dostoevskij, che può diventare un abito o una scelta filosofica nel vedere la propria vita come un tutto, nell'anticipazione della morte. Non ci possono essere altre premesse per una vita autentica, non consumata nella dispersione o nella chiacchiera. È la soluzione prospettata in Essere e tempo di Heidegger. Vederci come un tutto concluso nella nostra irrimediabile finitezza, dall'angolazione della fine. È a partire da quel momento che acquistano importanza i testamenti. In uno dei suoi saggi Filosofare è imparare a morire, Montaigne dice che bisogna presupporre in ogni momento della vita di avere la possibilità della morte vicina, anche uscendo di casa per fare una semplice passeggiata. E che quindi dobbiamo essere sempre a posto con noi stessi e con gli altri, di non trascurare di avere mai qualcosa in sospeso. Forse è una cosa impossibile che ciò avvenga. Come possiamo considerarci da subito come oggetti? Che riusciremo a portare a termine il libro che abbiamo nel cassetto? Che moriremo facendo in modo che la vergogna non ci sopravviva?

5

La morte di K. nel Processo mi fa venire in mente un'altra terribile morte di un romanzo del Novecento, del Console, in Sotto il vulcano di Malcom Lowry. Tutti ricordiamo la vicenda del Console alcolizzato, nel Messico violento, alla vigilia della seconda guerra mondiale, sotto "la vetta impennacchiata di neve smeraldina" del Popocatepel, il vulcano tutto "inzuppato di luce". Anche il Console, dopo essere stato abbandonato dalla moglie, muore al margine di una strada, temendo che la sua vergogna gli sopravviva. K, prima che i suoi carnefici affondino il coltello nel suo cuore, si guarda intorno. "I suoi sguardi caddero sull'ultimo piano della casa che si alzava sul limite della cava di pietre. Come una luce che si accende d'un tratto, si spalancò una finestra, ed un uomo, che a quella altezza e a quella distanza appariva esile e debole, si piegò in avanti allargando le braccia. Chi era? Un amico? Un uomo di cuore? Uno che provava compassione? Uno che voleva portare aiuto? Era uno solo? Erano tutti? Era ancora possibile venire in aiuto di K.? Si poteva fare ancora qualche obiezione che prima era stata dimenticata?"Ma sono domande inutili e viene ucciso. "Come un cane", mormorò, e gli parve che la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta". Allo stesso modo pensa il Console, che forse avrebbe dovuto avere più fiducia nel soccorso del mondo e nell'amore.

Ma tutto ciò è inutile rispetto all'inesorabile fine. "Ad un tratto egli urlò e fu come se quell'urlo rimbalzasse lanciato da un albero all'altro, come se la sua eco ritornasse, poi, come se gli stessi alberi si avvicinasero, lo stringessero da presso, serrati gli uni agli altri, chinandosi su di lui, pietosi... Qualcuno gli scagliò dietro un cane morto, nel burrone"

6

Se la vergogna ci sopravvive, dunque si muore come un cane. O insieme ai cani. E c'è anche la possibilità di morire ed essere in vita. Nietzsche., ridotto a puro oggetto inerte negli ultimi dieci anni di vita, l'autore dello Zarathustra, mentre cresceva la sua fama nel mondo, aveva perso ogni possibilità di controllo sulla sua opera. Solo recentemente i suoi frammenti postumi sono stati ricostituiti con un certo ordine critico. Ma per tanti anni è circolata un'opera a suo nome, La volontà di potenza, che lui certo aveva progettato, ma che, nel modo in cui fu composta, fu manipolata da altri, in modo particolare dalla sorella Elizabeth. Lo stesso discorso può essere fatto per l'enorme lascito del poeta Friedrich Hölderlin, che ha vissuto quasi trent'anni in uno stato di dolce follia, e che ha lasciato gran parte delle sue poesie più grandi in uno stato aperto a correzioni e trasformazioni. Un altro caso è quello dello Zibaldone di Leopardi, l'enorme scartafaccio di appunti letterari e filosofici, che fu pubblicato soltanto sessant'anni dopo la sua morte e che ha rinnovato gli studi leopardiani in tutta la loro rilevanza poetica e filosofica.. Probabilmente gran parte di queste opere devono al Novecento, alla nuova sensibilità filologica e critica anche per l'incompiuto, o per il non finito, per il frammento lasciato al margine dell'opera compiuta, il fatto di essere diventati fonti di studio dei loro autori. E forse la parte più preziosa della loro eredità spirituale.

7

Dunque la morte ci trasforma in oggetti, ma anche un testo, quello pubblicato con tutti gli avalli autoriali ed editoriali, diventa un oggetto, sia agli occhi dello stesso autore, sia dei lettori. Ecco, questo sono io! L'autore può vedersi come un tutto limitato, con compiacimento o con insoddisfazione, ma in ogni caso ha la possibilità di misurare il rapporto che intercorre tra quelle che erano le sue intenzioni e il risultato. O forse l'autore non è sempre in grado di farlo e si affida ai critici. Di tutta questa problematica, e cioè di un testo come viene valutato, a seconda dei tempi, delle novità, degli umori dei lettori e dei critici, la trattazione più acuta è quella che si può leggere nell'operetta morale di Leopardi dal titolo Il Parini ovvero della gloria. Sono insegnamenti che, nella finzione, il vecchio poeta Parini dà a un giovane letterato di belle speranze. Singolare che la gloria letteraria venga posposta alla possibilità di qualche azione eroica, impossibile ai tempi di Leopardi così come ai nostri. Il Parini di Leopardi fa l'esempio di Alfieri e di altri che "inclinati straordinariamente alle grandi azioni; alle quali ripugnando i tempi, e forse anche impediti dalla fortuna propria, si volsero a scrivere cose grandi" Ma ciò che resta ai moderni è, appunto, solo la possibilità della gloria letteraria, ed è sulle difficoltà di questa che si concentra il discorso."Potrei qui nel principio distendermi lungamente sopra le emulazioni, le invidie, le censure acerbe, le calunnie, le parzialità, le pratiche e i maneggi occulti e palesi contro la tua reputazione, e gli altri infiniti ostacoli che la malignità degli uomini ti opporrà nel cammino che hai incominciato" Col rischio dunque di essere trascurato in vita e di essere dimenticato in morte, anche applicandosi a fondo alla ricerca della bellezza e della verità. Insomma il Parini di Leopardi elenca tutte le difficoltà di poter giustamente valutare un'opera nuova, anche posto caso che sia bellissima"Ora tornando in via, dico che gli scritti più vicini alla perfezione, hanno questa proprietà, che ordinariamente alla seconda lettura piacciono più che alla prima. Il contrario avviene in molti libri composti con arte e intelligenza non più che mediocre", che non reggono mai a una seconda lettura, ma che si fanno leggere avidamente alla prima. Oggi potremmo dire e pensare ai best seller, che quasi mai reggono a una seconda lettura, posto che siano leggibili alla prima, il che forse raramente avviene.

8

"Ma il nostro fato - conclude il Parini leopardiano, dove che egli ci tragga, è da seguire con animo forte e grande; la qual cosa è richiesta massime alla tua virtù, e di quelli che ti somigliano". E questa conclusione, credo, sia un ammaestramento anche per noi, per il lavoro solitario di ricerca, quando ci troviamo di fronte a un testo, a un work in progress che accentra tutta la nostra attenzione, sul quale convogliamo tutta la nostra sensibilità linguistica ed esistenziale, e ci chiediamo: per chi stiamo lavorando? per chi stiamo cercando?. Ci viene in soccorso Blanchot,

quando dice che “Scrivere è entrare nell’affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell’assenza di tempo, dove regna l’eterno ricominciamento”. È la stessa cosa, detta in linguaggio moderno, del seguire il proprio destino con animo forte e grande, nella certezza che avvertiamo di toccare, con lo scrivere, qualche verità essenziale che ci riguarda. Blanchot parla di solitudine essenziale, di cadere afferrati e conquistati da una fascinazione che ci mette in contatto con una presenza neutra, impersonale, un “Sì” indeterminato, “all’immenso Qualcuno senza volto” Non è forse questo un altro nome con cui definire il destino da seguire con animo forte e grande?

9

Per chi scriveva Kafka quando nei suoi Diari si lamenta di non avere abbastanza tempo per scrivere, o quando vi si accingeva, che avrebbe preferito vivere in un luogo sotto terra, per non essere disturbato da un minimo rumore? Per chi scriveva Proust nella camera imbottita dalle pareti di sughero? “ Proust e Kafka hanno scritto negli stessi anni. Hanno scritto entrambi di notte, prigionieri della notte. Entrambi ebrei, anche se socialmente molto diversi Sono morti a due anni di distanza l’uno dall’altro, entrambi presi alla gola, l’uno dall’asma l’altro dalla tubercolosi che lo aveva assalito alla trachea [...] Hanno avuto, l’uno e l’altro, lo stesso rapporto assoluto con la scrittura di cui e per la quale sono vissuti e in certo senso sono morti”(Franco Rella) Si dirà: destino, certo, che seguono in forme più o meno assolute tutti coloro che si dedicano alla scrittura, anche se non tutti sono Kafka o Proust, ma ciascuno è legato alla sua piccola o grande ansia di verità. E per tenervi fede occorre essere in grado di sostenere quella che Blanchot chiama la “solitudine essenziale”. “La solitudine, che viene allo scrittore dall’opera si rivela in questo: scrivere è ora l’interminabile, l’incessante” Nel saggio Rilke e l’esigenza della morte, parla della necessità di Rilke, di scrivere da un luogo che fosse equiparato alla morte. Questo luogo è difficile da raggiungere, e soprattutto in esso, è difficile sostare senza impazienza. Impaziente fu Michelstaedter, che si tolse la vita a 23 anni, in quanto aveva ritenuto che guardare in faccia alla morte fosse l’unico modo serio di corrispondere alla visione tragica del mondo, alla verità enunciata dai tragici greci e dalla poesia moderna di Leopardi e di Ibsen e dalla musica di Beethoven. Secondo il Rilke, commentato da Blanchot” l’impazienza è anche uno sbaglio contro la sofferenza: rifiutando di soffrire lo spaventevole, sfuggendo all’insopportabile, ci si sottrae al momento in cui tutto si capovolge e il pericolo più grande diventa la sicurezza essenziale” In una celebre poesia di Hölderlin si dice che “là dove cresce il pericolo, cresce anche ciò che salva” Il detto è stato commentato più volte da Heidegger in rapporto alla tecnica che domina sempre più i rapporti umani a livello planetario e all’abbandono degli dei, fino al totale venir meno di ogni rapporto col sacro, che i poeti (in modo particolare lo stesso Hölderlin) sono chiamati a tenere in vita. Forse questo è uno dei modi di enunciare il compito del poeta (se vogliamo della scrittura, se vogliamo della solitudine essenziale) e cioè quello di esporsi agli urti dell’essere, della nuda vita, e cercare di articolare nel linguaggio la sua verità in quel punto in cui diventa tangente con la verità di tutti.

- [anno 2008: Dire la vita 1](#)
- [Ranieri Teti](#)

URL originale: https://www.anteremedizioni.it/biennale_edizioni_2008_sabato_18_ottobre_2008