

Il logos violento del poema di Romano Gasparotti



Riflessi pronunciati durante la terza edizione della Biennale Anterem di Poesia

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. È l'esito di un contare-raccontare. È 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.

È 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 "controritmo" 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".

È 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 controritmico, 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*⁸), 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"¹¹. Esso è uno dei possibili frutti del *pharmakon* (in senso forte) della filosofia in quanto comunicazione e trasmissione del pensare. È 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. Benjamin - un autore che certamente influenzò Celan - nel saggio del '21 intitolato *Zur Kritik der Gewalt*¹², 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.

È 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, irriconoscibile, 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 controluce con lo scritto dello stesso autore, del 1916, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*¹³.

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

È 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 .

- [Flavio Ermini](#)
- [Saggi brevi](#)

URL originale:

https://www.anteremedizioni.it/postilla_il_logos_violento_del_poema_di_romano_gasparotti