

Paesaggi

Antonio Chiochi

LA CASA CHE NON C'È

POESIA COME CAMMINO

COPYRIGHT © BY ASSOCIAZIONE CULTURALE RELAZIONI
Mercogliano (Av)
1^a edizione aprile 1996

COPYRIGHT © BY ZIGZAGANDO
BIELLA
2^a edizione gennaio 2021



<https://www.zigzagando.altervista.org>

INDICE

CAP. I PER AMORE DELL'UMANO. IL SUICIDIO DELLA POESIA	pag. 5
CAP. II LE DISSONANZE DELL'OPERA. TRAGICO E MOTO UTOPICO	30
CAP. III CARA INGEBORG	61
CAP. IV LA LUCE FERITA DELLA POESIA	86

CAP. I PER AMORE DELL'UMANO. IL SUICIDIO DELLA POESIA

“Perché i poeti nel tempo della povertà?”: si chiede Hölderlin nell’elegia *“Pane e Vino”*. “Perché i poeti?”: ripete Heidegger¹. E, sulle orme di Hölderlin, Heidegger risponde: “... seguono le tracce degli Dèi fuggiti, restano su queste tracce e così rintracciano la direzione della svolta per i loro fratelli mortali”². Il poeta può ciò che a un Dio è concesso in minor dose. È ancora Hölderlin a ricordarcelo nell’inno incompiuto *“Mnemosine”*:

... Non tutto
è ai celesti possibile. Più presto giungono infatti
i mortali in fondo all’abisso.
Ma così avviene per essi la svolta.
Lungo è il tempo, ma si attua
il vero³.

La povertà del mondo è data dalla fuga degli Dèi, in virtù della quale gli uomini sono posti sul fondo dell’abisso, al cui cospetto gli Dèi sono meno potenti. Solo i mortali possono spingersi col massimo di velocità possibile fino al fondo dell’abisso. E, tra i mortali, solo i poeti lo possono prima e meglio. Al fondo dell’abisso sta la svolta: non semplicemente il ritrovamento delle tracce degli Dèi. Ma lungo è il cammino della discesa verso l’abisso e lungo è il tempo della svolta; ma, per lunghi che siano, in essi la svolta si attua.

Per un’epoca, aggiunge Heidegger⁴, la compresenza del-

¹ M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 247-297.

² *Ibidem*, p. 250.

³ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, p. 248.

⁴ *Ibidem*, p. 248.

l'abisso indica la mancanza improvvisa del fondamento: nell'abisso che non ha fondo e che non può essere fondato, gli uomini perdono le tracce del mondo. Come dire: gli Dèi fuggono, perché viene meno il loro fondamento, in quanto è subentrata l'"epoca della tecnica".

Nell'epoca della tecnica, gli Dèi non possono trovare soggiorno. Solo i mortali della *svolta* possono ora trovare una dimora per gli Dèi: una dimora che solo dal fondo dell'abisso è possibile riedificare. Per Heidegger, la svolta "potrà avere luogo solo se il mondo si capovolge da capo a fondo, cioè se si capovolge a partire dall'abisso. Nell'epoca della notte del mondo, l'abisso deve essere riconosciuto e subito fino in fondo. Ma perché ciò abbia luogo occorre che vi siano coloro che arrivano all'abisso"⁵. La notte del mondo, l'abisso: qui gli Dèi perdono il destino degli umani. Proprio nella perdita divina della destinalità sta la possibilità per gli umani di raggiungere la loro propria "essenza": essi, a differenza degli Dèi, possono più presto giungere fino al fondo dell'abisso⁶.

Nondimeno: "Esser poeta nel tempo della povertà significa: cantando, ispirarsi alla taccia degli Dèi fuggiti. Ecco perché nel tempo della notte del mondo il poeta canta il Sacro. Ecco perché, nel linguaggio di Hölderlin, la notte del mondo è la notte sacra"⁷.

Dove vanno i poeti, allora? Ancora Hölderlin e sempre nell'elegia "*Pane e Vino*":

Salda rimane una cosa: sia mezzogiorno, o si vada
verso la mezzanotte, sempre sussiste una misura a
tutti comune;
tuttavia a ognuno viene assegnato qualcosa di proprio;
ognuno procede e giunge fin dove può⁸.

⁵ *Ibidem*, p. 248.

⁶ *Ibidem*, p. 249.

⁷ *Ibidem*, p. 250.

⁸ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, p. 251.

Heidegger, nel commento, è ancora più preciso: "... ognuno va tanto più lontano se va soltanto là dove può andare sulla strada che gli è stata assegnata"⁹.

Ma, ora: quale il compito del poeta? quale la sua strada? La *poesia pensante*, che contribuisce a partorire il *pensare poetante*, è la risposta immediata agli interrogativi. Hölderlin, per Heidegger, ha tracciato giusto questa strada¹⁰. Lo stesso Hölderlin deve esserne, in buona misura, consapevole, se il 2 dicembre scrive a Boehlendorf: "La luce filosofica attorno alla mia finestra è ora la mia gioia; che io possa sempre ricordare come sono giunto fin qui"¹¹. La regione del pensare poetante è "rivelazione dell'essere"; il pensiero poetante assegna al poeta tale rivelazione, la quale rientra nella "struttura dell'essere stesso"; l'assegnazione avviene proprio "in base" a tale struttura¹².

A questo punto, Heidegger formula due domande:

- a) e se questa rivelazione è, nel contempo, "estremo oblio dell'essere"?
- b) e se questo oblio è "l'essenza nascosta della povertà del tempo della povertà?"; in tal caso: "Non sarebbe allora il momento adatto a un'evasione estetica nella poesia di Hölderlin"¹³.

Tra le risposte possibili, nel senso di "una sola cosa necessaria", Heidegger fornisce la seguente:

... pensando sobriamente ciò che è detto nella sua poesia, afferrarne l'inespresso. Questo è il cammino della storia dell'essere. Se ci incamminiamo per questo cammino, esso condurrà a un dialogo storico-ontologico col poetare. Per

⁹ *Ibidem*, p. 251.

¹⁰ *Ibidem*, p. 251. Una griglia di lettura di questo tipo è stata, qualche anno fa, applicata allo "Zibaldone" di G. Leopardi: cfr. A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980.

¹¹ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, p. 251.

¹² *Ibidem*, p. 251.

¹³ *Ibidem*, p. 251.

l'indagine storico-letteraria tutto questo equivale a una irreparabile violentazione di ciò che essa ritiene siano i fatti. Per la filosofia il dialogo è una mistificazione della difficoltà in fantasticheria. Ma il destino dell'essere, incurante di tutto ciò continua il suo cammino¹⁴.

Ecco: per Heidegger, solo su questo cammino è possibile incontrare *un* poeta; solo questo è *il* cammino *del* poeta¹⁵. Non basta essere "sospinti" nella "vicinanza" del pensiero, per essere poeta; ciò accade ancora "così sovente" e "fin troppo facilmente"¹⁶. Occorre non farsi "seppellire" sotto le "chiacchiere di una filosofia superficiale"¹⁷. Ma, allora: "Fin dove giunge il poeta, posto che egli vada fin dove può andare?"¹⁸.

Heidegger situa a questo estremo limite il passaggio da Hölderlin a Rilke.

Con Rilke, sostiene Heidegger, la povertà del tempo si arricchisce di una ulteriore costellazione negativa. Alla "morte di Dio" e alla "fuga degli Dèi" si aggiunge un'evidenza incontrovertibile:

... i mortali sono a mala pena in grado di conoscere il loro esser-mortali. Essi non sono ancora padroni della loro essenza. La morte si ritrae nell'enigmatico. Il mistero del dolore resta velato. Non si impara ad amare. Ma i mortali sono; e sono in quanto c'è la parola. Il canto si leva ancora sulla loro povera Terra. La parola del cantore conserva la traccia del Sacro"¹⁹.

Come dire: l'uomo di Rilke, diversamente dall'uomo di Hölderlin, non sa subito dell'abisso e della svolta che è possibile afferrare, inseguendo le tracce degli Dèi. Il *poeta* Rilke

¹⁴ *Ibidem*, pp. 251-252.

¹⁵ *Ibidem*, p. 252.

¹⁶ *Ibidem*, p. 252.

¹⁷ *Ibidem*, p. 252.

¹⁸ *Ibidem*, p. 252.

¹⁹ *Ibidem*, p. 252.

è differente dal *poeta* Hölderlin: pur cantando entrambi il Sacro, diverso è il loro canto.

Il canto di Rilke, a differenza di quello di Hölderlin, sta nel *mistero*, negli enigmi i cui rompicapi restano insolubili per i mortali. Il poeta, in Rilke, non vuole rimanere *preda* del mistero; oppure scioglierlo. Si nega, perciò, all'essenza del suo esser-mortale e non scava nell'abisso. La svolta sta qui nell'ancorare il verso al mistero: *il Canto canta il mistero*. Ne parla ancora, proprio perché non sa e non vuole risolverlo. Non si lascia, quindi, attanagliare dalla sua morsa e lo fa volteggiare in maniera eterea. Nei volteggi del Canto, il Sacro si conserva e una scintilla ancora rimane nella povertà del tempo della povertà.

Il Canto è questa scintilla. E il poeta ne è il padrone e il custode; ma anche il servitore più fedele. Egli canta per i mortali che non imparano ad amare. Perciò, canta l'amore e il suo apprendimento difficile; la sua esistenza impossibile che è anche la possibilità più alta che a sorte umana possa toccare.

Il Sacro, ma, ancora di più, il Canto che lo conserva, è tutto ciò che ancora resta dell'amore. Il Canto non è solo la scintilla che conserva; ma la lingua attraverso cui l'amore ancora parla; la feritoia attraverso cui l'amore ancora si mostra; l'occhio attraverso cui l'amore ancora guarda. Se il Canto canta il mistero, è soprattutto il *mistero dell'amore* che canta.

Emblematico uno dei "*Sonetti a Orfeo*":

Anche se il mondo si muta,
rapido, come forma di nuvola,
ogni cosa compiuta ricade
in grembo all'antica.
Ma sopra al mutar e ai cammini,
più dispiegato e più libero,
rimane il tuo canto,
o Dio sacro della cetra.

Ignoti ci sono i dolori,

e oscuro rimane l'amore;
che sia che ci sospinge alla morte
è nelle tenebre avvolto.

Solo il canto, qui sulla terra,
consacra e onora²⁰.

Diventa più chiaro che l'abisso hölderliniano *deve* mancare dal paesaggio poetico ed esistenziale di Rilke. Ben prima e ben oltre l'abisso, è intervenuta una *scissione*. La scissione uomo/ dolore, uomo/amore, uomo/destino, ecc. prevale sulla fuga degli Dèi; prevalendo, con ciò, sull'abisso. Non la vita dell'abisso e la svolta situata al suo fondo recuperano le forme scisse; ma il Canto.

È il Canto che consacra e onora le armonie disperse dallo scindersi delle forme; parlando, nel contempo, della scissione come niente altro sa e può. Il canto non si arrende alla scissione; non celebra le unità. Non si trova *nel* mondo; ma *di fronte* al mondo. Questa la sua suprema sventura; ma pure l'ultima fortuna che rimane. Hölderlin, invece, col suo Canto si situa al fondo dell'abisso, per un capovolgimento del fondo e, dunque, per la riconquista delle cime *del* mondo, *nel* mondo.

In Rilke, il Canto canta la privazione estrema: l'assenza dell'essenza del dolore, della morte e dell'amore. Come dice Heidegger, la regione in cui dolore, morte e amore si raccolgono è dileguamento²¹. Più esattamente: "c'è nascondimento perché la regione del loro raccoglimento è l'abisso dell'essere. Ma resta il canto che nomina la terra. Che cosa è questo canto? In qual modo è possibile a un mortale? Da dove proviene questo canto? Fin dove procede l'abisso?"²². Dileguazione, assenza dell'essenza, nascondimento della mortalità al mortale costituiscono, in Rilke, le regioni evane-

²⁰ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, pp. 252-253.

²¹ *Ibidem*, p. 253.

²² *Ibidem*, p. 253.

scenti, eppure ben consistenti dell'abisso. O meglio: delimitano la trasparenza inavvicinabile, inviolabile e invalicabile del *fondo* dell'abisso. Ma trasparenza non per il mortale e per l'occhio del mortale; bensì per il Canto e l'occhio del poeta. L'abisso non v'è: perciò, non può esservi *un fondo*. Ma ancora: il fondo è trasparente; perciò, non può esservi *svolta*. Queste le ragioni essenziali per le quali risulta difficile una interpretazione di insieme della summa poetica di Rilke (i "Sonetti a Orfeo" + le "Elegie duinesi"). Non solo e non tanto in virtù dell'ostacolo ontologico-poetico individuato da Heidegger: "Non siamo affatto preparati ad un'interpretazione d'insieme delle *Elegie* e dei *Sonetti*; e ciò perché la regione da cui essi ci parlano non è stata ancora pensata sufficientemente nella sua costituzione e nella sua unità metafisica stessa. Compiere questo sforzo di pensiero è difficile per due ragioni. In primo luogo, perché la poesia di Rilke segue, per rango e collocazione, quella di Hölderlin, lungo il cammino storico-ontologico. In secondo luogo, perché a mala pena conosciamo l'essenza della metafisica e siamo impreparati al dire dell'essere. L'interpretazione delle *Elegie* e dei *Sonetti* non solo ci trova impreparati, ma anche non qualificati, poiché il dialogo tra il poetare e il pensare non può che essere illuminato, raggiunto e pensato soltanto con grande lentezza. Chi potrebbe oggi presumere di essere così addentro all'essenza così della poesia come del pensiero da ritenersi in grado di portare all'estrema tensione l'essenza dell'una e dell'altra per farne scaturire l'interna armonia?"²³.

La scissione è il *doppio* dell'abisso; così come il poeta che canta è il *doppio* del mortale. Il carattere del doppio fa sì che ognuno dei due elementi sia introvabile all'altro e che tutti e due *insieme* dicano e sappiano dell'introvabilità. Prima ancora dell'ostacolo ermeneutico-ontologico, va individuata l'*insufficienza* esistenziale-ontologica della regione in cui il Canto è costretto a fermarsi: il Canto di Rilke è l'elegia delle privazioni dell'epoca. Volendo meglio concettualizzare:

²³ *Ibidem*, p. 254.

la scissione non può essere il luogo dell'abisso, il quale, proprio a causa della scissione, non è più il luogo della svolta. Il Canto non è (più) la regione della salvezza; bensì quella della conservazione di una salvezza ormai introvabile. Nel pericolo, non si dà più un punto di svolta, una via di uscita. Svolta e via di uscita sono assorbite dal pericolo. Il Canto diviene la forma estrema del rischio, perché arrischia il pericolo senza uscite. Il Canto si salva, perché sa che la salvezza è introvabile. Un comune mortale non arrischia ancora l'introvabilità, giacché cerca la salvezza nel trovabile e nel trovato.

Ma, ora, l'introvabile e il trovabile trovato stanno raggruppati entrambi attorno al nascondimento: l'introvabile, anzi, si abbassa in picchiata sul non-nascondimento. Ecco il punto. Ciò che è introvabile può essere cantato? Oppure proprio il Canto ne segna l'estrema e irreversibile sparizione? Ancora con più precisione: *sapere* dell'introvabilità, oppure *stare* nell'introvabilità, senza saperlo?

Seguire Rilke fino a questi tornanti vertiginosi ci consente di salire un ulteriore gradino: dal pensare poetante di Hölderlin siamo condotti al *sapere poetante* dell'introvabile e sull'introvabile di Rilke. Non la poesia viene sedotta dalla tecnica; ma il pensiero del verso viene pietrificato dall'occhio di Medusa dell'impossibilità della sapienza. L'intera traiettoria della più alta poesia occidentale, dalla tragedia greca in avanti, tocca uno dei suoi apici e, insieme, una delle sue chiusure. Significativamente, accanto e dopo Rilke, tutte le avanguardie restringeranno il loro campo di azione ed espressione attorno alla questione della forma e dell'estetica come tecnica delle forme.

Sofferriamoci ancora su Rilke. In alcuni "versi improvvisati", scritti a Muzot nel giugno del 1924, Rilke apre un consistente varco per chi è disposto a seguirlo:

Come la natura abbandona gli esseri
al rischio della loro sorda brama, e nessuno
particolarmente protegge nei solchi e sui rami,
così anche noi siamo, nel fondamento primo del nostro

essere,
non particolarmente diletta. Siamo arrischiati. Soltanto
che noi,
più ancora che pianta e animale
con questo rischio andiamo, lo vogliamo; talvolta anche
siamo più arrischiati (non per nostro vantaggio)
della vita stessa; per un soffio

più arrischiati ... Ci forgia, al di fuori della protezione.
Un esser-sicuro, là dove agisce la gravitazione
delle forze pure; ciò che infine ci custodisce
è il nostro esser-senza-protezione, e che noi
ci siamo rivoltati nell'Aperto, avendo visto la minaccia,

onde, nel più ampio Cerchio, in qualche luogo
dove la Legge ci tocca, gli rispondiamo di sì²⁴.

Dobbiamo far ripartire lo scandaglio, delineando la mappa dell'abbandono. Gli esseri abbandonati *dalla* natura *al* rischio della loro sorda brama. Al che subentra l'eclissarsi della protezione. La natura: ovvero il velo protettivo, nei solchi e nei rami. La sorda brama: ovvero il rischio che rompe la protezione. Ma, allora, il rischio si situa sempre fuori dalla protezione della natura. Soltanto oltre tale protezione si rischia veramente. L'abbandono dell'esordio si introflette: sono ora gli esseri mortali che abbandonano la natura, a favore del rischio. Dall'essere arrischiato all'essere arrischiante: si afferra qui quella verità secondo cui unicamente al di fuori della natura e delle forme della protezione la vita degli esseri umani ricomincia; oltre le piante e gli animali. L'esposizione umana al rischio è la vita degli umani. Però, nel fondamento primo e non particolarmente diletto, l'essere è meno arrischiante della vita, pur andando incontro al rischio. È l'arrischiato fondamento che, mettendosi in cammino, squarcia la protezione ed è da questa abbandonato.

Il fondamento, per fondare, deve volere il rischio; la na-

²⁴ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, p. 255.

tura, per essere natura, deve abbandonare. La fondazione costruttiva è l'andare del rischio che si costruisce e poggia su un fondamento sicuro. Il rischio sta sempre tra fondamento e fondazione. La fondazione è più arrischiante della vita, perché la getta: nel duplice senso che la *pone* e le *sfugge*, facendosela sfuggire. La proietta fuori dalla protezione, pur non facendole mancare il suo appoggio sicuro. Gli esseri umani sono più arrischianti della vita non per il loro vantaggio, ma per la sicurezza del fondamento. Avvantaggiare il fondamento del rischio: ecco il soffio per il quale gli umani sono più arrischianti della vita: arrischianti, per il vantaggio del rischio. Il rischio è l'anima che, essendo senza protezione, custodisce. L'esser-senza-protezione spinge verso il centro gravitazionale delle forze pure; costituisce, perciò, il vero esser-sicuro. La casa è all'Aperto; e, perciò, non è una tana e nemmeno un solco. È la non-protezione del rischio che edifica la casa e la fa spostare. Casa nell'aperto del rischio è risposta alla minaccia. Il rischio arrischiante degli umani risponde di sé all'Aperto: esprime i suoi sì nei confronti dell'Aperto, all'aperto.

Ma ritorniamo ad Heidegger, il quale definisce l'imprevisto di questi versi rilkiani "un atto di autoriflessione poetica", in quanto nel loro momento storico fanno sì che il poetare concerna anche il pensare²⁵. Ciò è, indubbiamente, vero. Soprattutto, se la chiave di lettura, dal terreno naturalistico-ontologico — come avviene ancora in Heidegger²⁶ —, viene curvata, fino in fondo e senza remissioni, verso il piano poetico auto-riflessivo (appunto). Dalla curvatura consegue una risultanza cruciale: dall'ermeneutica ontologica di Heidegger trascorriamo alla poetica auto-riflessiva di Rilke. Stando ad essa, è nel rischio che è possibile cogliere l'umano fondamento; non nella natura, come ancora in Heidegger²⁷. Qui affiora non la staticità ontica del fondamento;

²⁵ *Ibidem*, p. 255.

²⁶ *Ibidem*, pp. 256-259.

²⁷ *Ibidem*, p. 256.

bensì il movimento arrischiante che fonda l'essere degli umani e lo differenzia da tutte quante le altre creature viventi. Non può più dirsi, come afferma Heidegger, che il fondamento dei primi e delle seconde è in "ambidue i casi nel Medesimo. È la Natura come "intera Natura""²⁸. Piuttosto, con Rilke, la Natura può essere designata come "fondamento primo dell'essere nostro", in cui noi già compariamo come arrischiati e da cui si origina il nostro divenire arrischiante. Per Heidegger, natura come fondamento primo vale come fondamento dell'ente, il quale è l'essere. La progressione è, dunque: essere fondante/ente fondato²⁹. Il rapporto, in Heidegger, è il medesimo per l'uomo, la pianta e l'animale e consiste nel fatto che l'essere abbandona al rischio l'ente. L'essere rimette al rischio l'ente: "Questo rimettere che getta nella sorte, è l'autentico arrischiare. L'essere dell'ente è qui nel rapporto con l'ente che consiste nel progettamento dell'ente. Ogni ente è arrischiato. L'essere è il puro e semplice rischio. Esso arrischia noi. Arrischia i viventi"³⁰.

Andando oltre, è possibile offrire una diversa lettura da quella heideggeriana.

È vero: l'ente è abbandonato al rischio. Però, l'essere fondante per piante e animali (da un lato) e umani (dall'altro) non è il medesimo. Non perché ci troviamo al cospetto di enti tra di loro differenti. Più esattamente, per il motivo che il fondamento, nei due casi, è diverso: la natura, nel primo caso; l'essere degli umani viventi, nel secondo. Essere della natura ed essere degli umani viventi non coincidono: pur provenendo da essa, gli umani si specificano per distanziarsi (nel bene e nel male) dalla natura, con la quale (nel bene e nel male) entrano in conflitto. L'ente naturalistico abbandonato dalla natura non può pervenire all'essere arrischiante degli umani che vivono *col* rischio. Tra i mortali

²⁸ *Ibidem*, p. 256.

²⁹ *Ibidem*, p. 257.

³⁰ *Ibidem*, p. 257.

e per i mortali, l'essere dell'ente non vale come progetto dell'ente, ma come progetto del rischio arrischiante. Solo qui l'essere opera la remissione dell'ente dalla sorte; solo qui la remissione diventa l'autentico arrischiare. Per questo e qui, l'essere arrischia noi: gli umani; e noi arrischiamo l'essere, anche nel senso di dilapidarlo e romperlo. Sul punto, Heidegger rimane esplicitamente ancorato alla concezione della natura di Leibniz³¹.

In Rilke, la natura non è assunta come il rischio; bensì *consegna* al rischio della sorda brama. La sordità della brama degli umani è già la *loro* natura; non già la "natura della natura". Il rischio è inteso a partire dall'abbandono degli esseri da parte della Natura. Se caduta metafisica v'è da registrare in Rilke è intorno al concetto di abbandono e non di natura. La poesia di Rilke costruisce il rischio proprio all'iniziare dell'abbandono saputo e subito. Ecco: se l'abbandono è *subito*, il rischio è *voluto*. Gli umani non si limitano a stare con il rischio; bensì lo vogliono. La volontà *del* rischio si mostra nella veste di volontà *come rischio* che, diversamente da quanto argomentato da Heidegger, non costituisce una delle due determinanti dell'"essenza della volontà", accanto alla "volontà di potenza"³². Gli uomini arrischiano l'abbandono e dalla sua soglia procedono, per trovare in un aldilà il rischio vero. Nel suo vantare il rischio e l'arrischiato, la poesia riparte dall'abbandono: ritorna all'abbandono, per parlarci del rischio; schizza via dall'abbandono, per regalarci l'essenza e le radici del rischio. Essa diviene il Canto dell'essenza del rischio. Non v'è, per Rilke, modo più sublime di onorare e consacrare il Sacro.

Non v'era altro modo, per non far discendere dalla "morte di Dio" e dalla "fuga degli Dèi" la morte e la fuga degli umani. Superato drasticamente dalla sua essenza, un mortale non muore, perché l'essenza del rischio gli offre la possibilità del riafferamento, attraverso il Canto della poesia.

³¹ *Ibidem*, pp. 256-257.

³² *Ibidem*, p. 257.

Nel mistero enigmatico e irresolubile del dolore, dell'amore, della vita e della morte, il Canto della poesia riafferra e salva il rischio. Poesia è canto del rischio; luce e tenebra dell'arrischiante.

Ma qui proprio poesia e canto sono il rischio supremo; la fatica indicibile e lo sforzo del limite, continuamente rispinti sulle linee di confine di ogni umana e universale cosa. Il Canto è la tensione vitale che la poesia estrae dal rischio. La poesia è tensione. Non di certezze squadrate o mete temporali ci parla. Si può dire che, in Rilke, la poesia sia il Centro del rischio: il Centro da cui l'elevatezza parte e a cui fa ritorno. *Poesia come Centro*: ecco che qui è offerta al rischio la possibilità più solida del permanere. Privo di poesia, il Centro si volgarizza: il rischio si fa Centro volgare.

Ma se la poesia è il Centro, che cosa è il Centro? Rilke lo chiarisce nella sua poesia "*Gravitazione*":

Centro, come da tutto
ti ritiri, anche dai volanti
ti riconquisti; Centro, tu, il più forte.
In piedi: come una bevanda l'arsura,
così la gravitazione lo traversa.
Tuttavia, dal dormiente cade
come la gravida nube,
copiosa la pioggia della gravità³³.

Ma dove sta il Centro, se da tutto si ritira? Se, perfino, dai volanti si riconquista?

Dentro. Sempre più dentro. Il Centro è il *dentro del dentro*. Un punto o un'area circoscrivibili? No. Ma uno status vivente, primordiale e arcano, su cui si reggono e verso cui si ritraggono tutti gli stadi emotivi e si stratificano tutte le geometrie. Il centro di ogni cosa non sta nell'intimità della cosa stessa, ma in un *altrove* più lontano e, al tempo stesso, interiore. Ogni movimento è linea di tangenza su una ellisse

³³ Cit. da Heidegger, *op. cit.*, p. 259.

che non ha al suo interno il suo impossibile centro.

Dove sta il Centro, se tutto ciò che non ha forme di vita umana precipita la sua copiosa pioggia addosso alle cose e alle case degli umani?

Fuori. Sempre più fuori. Centro è anche il *fuori del fuori*. Movimento di universi che premono gli uni sugli altri; che lambiscono e rimandano incessantemente a un fuori, un Aperto. Il Centro non rimanda newtonianamente alla semplice forza gravitazionale terrestre; come coglie perfettamente Heidegger. Senonché la spiegazione ontologica dell'ente appare anche qui spiazzata³⁴. Il Centro si affaccia come Universo degli Universi; come Universalità mai compiuta; come Esterno Universale. Non già come "Centro dell'ente nel suo insieme". L'ente nel suo insieme non può racchiudere in sé le qualità di Esterno Universale, in quanto compiutezza delle compiutezze.

In Rilke, la forma del Centro sta proprio nell'avere al centro il "dentro del dentro" e il "fuori del fuori". Stanno qui le geometrie discontinue del Canto e la sinuosità dei suoi rivoli emotivi. Perciò, qui il Centro. Perciò, il Centro è il più forte.

A tale altezza, è possibile evocare un successivo passaggio, forzando, molto probabilmente, lo stesso spirito della poesia rilkeana: *il Centro è l'Aperto*. Niente più e meglio dell'Aperto risponde ai requisiti di "dentro del dentro" e "fuori del fuori" consustanziali al Centro.

Pervenuti a questo crinale, ci si trova dinanzi a un transito obbligato: la mirabile e vertiginosa versificazione dell'*Ottava Elegia*.

Negli umani e negli animali gli occhi vedono diversamente: quelli degli umani sono posti come trappole ad accerchiare la libera uscita dello sguardo, perché si rigirano e torcono su sé stessi; quelli dell'animale guardano l'Aperto. Ma

³⁴ La forza di gravità a cui qui si allude non è la "gravitazione" fisica di cui si parla abitualmente; bensì "il Centro dell'ente nel suo insieme" (*ibidem*, p. 260).

sentiamo Rilke:

La creatura qualsiasi gli occhi suoi, vede
l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son
come rigirati, posti tutt'intorno ad essa,
trappole ad accerchiare la sua libera uscita.
Quello che c'è fuori, lo sappiamo soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero bambino
già lo si rivolge, lo si costringe a guardare indietro e
vedere
figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo
nel volto delle bestie. Libero da morte.
Questa la vediamo noi soli; il libero animale
ha sempre il suo tramonto dietro a sé.
E dinanzi ha Iddio; e quando va, va
in eterno come vanno le fonti.
(vv. 1-13)³⁵

Dietro le spalle di un umano c'è il già stato: vita al tramonto, ma non il tramonto degli umani. Gli occhi di ogni umano, roteando sul loro asse per cogliere nell'antieriorità del cammino e permanendo nell'avanti di quest'ultimo, richiamano in vita il percorso già consumato. La vita tramontata non contiene più il tramonto degli umani, perché i loro occhi giocano con la morte. Volgendosi all'indietro, si intrattengono con la morte: il tramonto di ogni attimo è forzatamente trasformato in un'aura nascente ed evanescente.

Gli umani, guardando indietro, scorgono la morte dietro sé stessi e la perdono davanti: la morte, come il tramonto, subentra di striscio, ma non appartiene più loro. Volgendosi dietro, ella spalleggia il suo indietro, nel cui chiuso si trincerava. L'Aperto diventa una chimera impossibile. Non si dà davanti: si gioca nel chiuso della morte, anziché partire dalla stratificazione ora impossibile del tramonto di un umano.

³⁵ Si cita dalla traduzione delle *Elegie Duinesi* di Enrico e Igea De Portu (con "Introduzione" di Alberto Destro), Torino, Einaudi, 1978; l'Ottava è alle pp. 49-53.

Ma qui siamo già in un aldilà di Rilke: dopo il tramonto, anche indietro v'è l'Aperto. Aperto: prima e dopo questo tramonto, ancora nel chiuso. Nemmeno lo sguardo che si volge riesce a stratificare il tramonto. Dentro *questo* sguardo e *questo* tramonto ancora e soltanto figurazioni: solo distillazioni adulterate di rimembranze attorcigliate attorno a un tempo svilito e svuotato.

Avere realmente il proprio tramonto alle spalle significa avere contemporaneamente il Chiuso e l'Aperto *alle spalle* e l'Aperto e il Chiuso *davanti*. Sempre nel Dentro e sempre nel Fuori: dentro il *didentro* del dentro e il *difuori* del fuori. A partire dalla privazione del tempo si era sviluppata la *povertà* della poesia che ora, per consacrare il Sacro, non riesce a far altro che onorare e conservare se stessa. È una chiusura del cerchio: è la poesia, più che un umano, che perde l'Aperto, per conservare un'apertura proprio agli umani. Su quest'altare la poesia si immola, suicidandosi per amore degli umani. Essa è celebrazione sublime della perdita di se stessa. Non ha più occhi per guardare altro, se non se stessa. La sua parola diviene irrevocabile. E nell'irrevocabilità non può che tacere. Il canto replica all'infinito il canto. Nella fissità della replicazione, il mistero cade nell'oblio definitivo. La sua impenetrabilità canonizza il Sacro.

Non si tratta, per la poesia, di ritornare nel mondo; o, peggio, esserne uno strumento di interpretazione o trasformazione. Il ginepraio delle domande e delle risposte è ora un altro.

Dove c'è mondo ancora? Dove c'è poesia ancora?

Che cosa è mondo oggi? Che cosa è poesia oggi?

Dove è la casa del mondo, oggi?

Dove è la casa della poesia, oggi?

Il mondo ha, ancora, una casa? E la poesia?

Volendo iniziare a raccogliere il filo sparso degli interrogativi, si può provvisoriamente stringere il discorso attorno a tre domande:

a) dove è l'*abitazione* del mondo e della poesia?

b) *cosa* è abitazione nell'attualità del tempo;

c) *dove* abita il pensiero?

Heidegger, già in "Essere e tempo"³⁶, concettualizza lo spazio non in termini puramente cartesiani come *extensio*: il dentro di un ente racchiuso in se stesso ed esteso nei limiti di un ente che lo contiene³⁷. La spazialità non viene intesa come semplice presenza, l'esser dentro le cose del mondo; bensì come determinazione dell'Esserci. Già qui lo spazio non è concepito come recipiente del mondo, delle cose e dell' esserci. Non è un punto/luogo della *semplice presenza*. La spazialità è totalità aperta di spazi aperti: di punti e di luoghi; di *qui* e di *là*. Ma è pure totalità aperta di *tempo-ora* e *tempo-diverso*. L'essere della spazialità richiama l'essere della temporalità, a cui è inestricabilmente avvinto e da cui, nel contempo, è radicalmente scisso. Superando le aporie benjaminiane³⁸, si può categorizzare la pluralità dei tempi oltre il *tempo-ora*; oltre la redenzione messianica salvifica. La pluralità dei tempi si aggancia alla *spazialità dell'altrove*, ai punti/luogo di uno spazio disseminato, mai compatto e racchiudente. Fa proprio qui irruzione il campo di tensione etica/utopia/poesia, di cui argomenteremo diffusamente nel prossimo capitolo. Entro questo campo di tensione, l'essere è concepibile e raffigurabile come una nave ancorata allo spazio e al tempo: spazio e tempo divengono le sue anime e ancore mobili.

È l'intreccio di autonomia e mobilità che determina l'*allontanamento* dell'essere nel tempo e nello spazio: l'essere del tempo nella spazialità e dello spazio nella temporalità. Qui si incunea una differenza non soltanto rispetto a Benja-

³⁶ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 133.

³⁷ Si deve a R. Ruschi un'acuta ispezione dell'evoluzione del concetto di spazio nella riflessione heideggeriana: "Pensare lo spazio" di Heidegger, "Fenomenologia e scienze dell'uomo", n. 1, 1985.

³⁸ Per la sin troppo nota riflessione di W. Benjamin sul nesso Tempo/Storia, si rimanda esemplificativamente alle celebri *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 75-86.

min, ma anche nei confronti di Heidegger³⁹: lo spazio non è più pensato come mondo. Qui si ridislocano lo spazio del Linguaggio e lo spazio della Storia che non sono mondo; né costituiscono, riduttivamente, spazi del mondo. Il mondo, se abbraccia le strutture esistenziali dell'esserci, non può racchiudere le strutture segniche, simboliche, cognitive e avvenimentali che parlano del mondo nella qualità di *altro* dal mondo. Le strutture segniche, simboliche, cognitive e avvenimentali come altro dal mondo, dunque. L'abitare sfugge qui al dimorare del mondo e nel mondo.

Il mondo non è la dimora del Linguaggio. E i linguaggi? Come abitano? E come soggiornare in essi? Questo groviglio di nodi è approssimato da Heidegger nei "Saggi del '51"⁴⁰. Tra i "linguaggi", privilegiato è il Poetare, "perché poeticamente abita l'uomo"⁴¹. L'autentico abitare è il poetare. Di nuovo, un vertiginoso salto indietro verso Hölderlin: "poeticamente abita l'uomo" (appunto). E se un umano vuole abitare? Ritorniamo ancora Hölderlin:

(...)
Se uno vuole abitare,
Che sia sulle scale
E ciò che tu hai
È tirare il respiro.
Infatti se uno lo ha
Levato alto nel giorno,
Lo ritrova nel sonno.
Poiché dove gli occhi coperti
E legati sono i piedi,
Là tu lo troverai.
(L'AQUILA)⁴²

³⁹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., pp. 89, 136. Cfr., sul punto, R. Ruschi, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰ M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (trad. di G. Vattimo), Milano, Mursia, 1980; cfr. R. Ruschi, *op. cit.*, pp. 54-57.

⁴¹ M. Heidegger, *op. ult. cit.*, p. 126.

⁴² F. Hölderlin, *Poesie* (trad. e introduzione di G. Vigolo), Torino,

Abitare è qui salire e discendere. L'unico possesso è tirare il respiro. Il respiro è tirato alto; ma così alto, durante il giorno, al punto da ritrovarlo nel sonno, dove gli occhi sono coperti e legati restano i piedi. Ritrovare il respiro è ritrovare la dimora: vale a dire, *restare* sulle scale. Le scale sono la casa del poeta. Gli umani abitano poeticamente, perché sulle scale riafferrano il respiro, anche quando hanno i piedi legati e gli occhi chiusi. Sulle scale anche il sonno è abitare, poiché solo sulle scale sta la poesia e vivono i poeti. Sulle scale, nel sonno e nel respiro che possiedono il sonno, tutto resta e non vien perduto. Ciò che è partito ritorna. La fiumana del ricordo sfocia. L'amore "affissa assidui occhi". Tutto resta per il poeta. E unicamente il poeta lo fa rimanere.

Hölderlin:

(...)

Ma ciò che resta fondano i poeti.

(RICORDO)⁴³.

Nell'abitare poeticamente si erigono le fondazioni. E solo i poeti possono fondare: non soltanto per non perdere o smarrire il filo che si è già dipanato, ma anche per farlo riaffacciare alle soglie del mondo, per un ennesimo giro. Spazio e tempo cessano, del tutto, di essere dimensioni realistiche, più o meno fisicizzabili e misurabili, per divenire strutture emotive fuori della norma. Sottratte allo scandaglio normale, divengono ondegianti e sfuggenti. Solo la poesia le afferra. Ma particolarmente alla presa della poesia spazio e tempo si negano. Quanto più la poesia fa luce in spazio e tempo, tanto più essi vengono scoperti estranei, lontani, ineffabili per le "unità di misura" del poeta. Il verso raccoglie

Einaudi, 1982, pp. 176-177.

⁴³ *Ibidem*, p. 168.

schizzi dispersi. A volte, se gli riesce il tentativo, assembla scheletriche armature, incerti contorni e confusi confini.

Dopo aver parlato, il poeta si pente di aver parlato. A cose fatte, avrebbe mille volte preferito tacere. Il silenzio diviene una luciferina via di mezzo tra il premio e la tortura. Ancora più torturante è ricercare di nuovo la parola, ritrovare il fulmine sereno del verso, in mezzo a rovine e macerie; a bagliori che paiono definitivamente spegnersi; a destini inarrestabilmente declinanti. Il ritiro parrebbe la soluzione agognata. Ma lì, sulle scale, ritirarsi non è più dato come possibilità. Abitare è la condanna. E abitare poeticamente è lo spazio emotivo; è il reticolo esistenziale che rende veramente impossibile il vivere. La dimora della poesia, ricercando la propria casa, cancella la dimora del mondo. Spazi infiniti in un tempo senza tempo: ecco l'apertura che si apre e offre allo sguardo del poeta che dentro vi si perde, incapace di arrestarsi; ma pure incapace di penetrarne davvero e fino in fondo la soglia.

Il verso quanto più si fa profondo ed essenziale, tanto più sancisce questo distacco irrecuperabile tra l'estrema potenza e profondità del suo sguardo e la gracilità e la precarietà del suo esistere concreto. Del verso, è questa tortura la cosa che più resta: la cosa che *fonda veramente*. L'itinerario hölderliniano si prolunga e rovescia. Il ritiro dal mondo verso il fondo dell'abisso non arriva ancora al cuore delle privazioni. Delle privazioni, anzi, rischia di divenire l'espressione somma.

La poesia, con Hölderlin, attinge molti dei suoi motivi più eccelsi. Con lui, la poesia arrischia il suo cammino *oltre* Hölderlin. Arrischia la corsa su quel filo esile di quella nebulosa che è divenuta la vita, dopo aver arrischiato se stessa e la vita nel precipizio, nel vortice nero in cui tutte le passioni più sacre sembravano andare definitivamente a seppellirsi. Gli Dèi perduti non potranno più tornare. Il poeta non sa più capacitarsene. Il verso si accartocchia su se stesso, fino a impallottolarsi in una minuscola scheggia di stordimento e pazzia. Il poeta non riconosce più la poesia. E il verso sa sempre meno del verso. L'auto-estranazione descrive la

sua orbita trionfale.

Che cosa è la poesia? Chi è il poeta?

Queste interrogativi rischiano di perdere senso. Ancor prima delle risposte, introvabili sono i soggetti che possono legittimamente formulare le domande.

E allora?

Non per questo, la poesia si estingue e la razza dei poeti scompare dalla terra. *Come* tornare a far poesia nel *come* ritornare a vivere: ecco i termini della sfida. Il *chi* e il *cosa* appaiono per quel che sono: ancora pallide ombre. L'amore stesso non è riferibile al *cosa*. Così come gli amanti non sono più impastabili in un soffio di carne unica, rimanendo circoscritti al *chi*, all'amato o all'amata. Questo nucleo essenziale, non con questa sporgenza, lo ritroviamo proprio in Hölderlin, vagante in un caleidoscopio di tensioni e di umori. In tale caleidoscopio è possibile operare delle selezioni, fino ad arrivare al veramente essenziale. Ci si accorgerà che di essenziale c'è veramente ben poco. Qualche atomo di carne ben nutrita e molecole penzolanti di sentimenti, passioni e paure.

V'è uno stratificato manto pigmentoso di seconde e terze nature appiccate alla pelle dell'ordinario e del quotidiano. Liberarsene, dismettendole come fa il serpente con la pelle vecchia, è speranza vana. Ridurle ai minimi termini è uno sforzo possibile. Seconda e terza natura fanno, ormai, parte della natura prima: sotto la pelle e sulla pelle tutte, invariabilmente, si affastellano. L'essenzialità va sempre più confondendosi, in questo mondo: quasi indiscernibile e lei stessa ignara a lei stessa. Ma è a quest'incrocio che la ricerca delle sorgenti che sfociano e delle mete degne dell'avventura umana ritorna a trovare le sue occasioni. È esattamente all'incrocio che riparte e riprende lena la risalita verso il veramente essenziale. Ciò che resta da fondare veramente: ecco l'essenziale. L'unica cosa che è ora fondabile: ecco il veramente essenziale. Tutto ciò non è più circoscrivibile alla natura prima. L'essenziale si trova ora rintanato nel connubio inestirpabile tra natura prima e nature artificiali. È in questo connubio che l'essenziale si è corrotto, smemorato e

smarrito. La sua nascita richiede, per questo, un nuovo parto che, come ogni inizio autentico, non può che essere autenticamente e veramente essenziale. Ma in ogni nascita è *l'invisibile che rinasce*.

Come ben sa Rilke:

Terra, non è questo quel che tu vuoi, *invisibile*
risorgere in noi? – Non è questo il sogno tuo,
d'essere una volta invisibile? – Terra! invisibile!
Che è mai, se non trasmutamento quello che si
pressante ci commetti?

Terra, tu cara, accetto. Oh, credi, non ci sarebbe più
bisogno

delle tue primavere per guadagnarci a te, *una*,
ah, una sola è fin troppo per il sangue.

Da lungi e senza nome io mi dichiaro a te.

Tu eri sempre nel giusto, e la tua santa pensata
è la confidenza con la morte.

(NONA ELEGIA, vv. 67-76)

Il ritorno alla terra è ritorno all'invisibilità. Nella resurrezione dell'invisibile, attraverso la metamorfosi della Terra, è possibile cogliere il veramente essenziale all'incrocio di tutte le nature, afferrando la natura vera, quella ancora mancante. Da qui comincia la traversata nell'invisibile. Come dice Heidegger: "Nell'invisibile dello spazio interiore del mondo ..."⁴⁴. L'invisibilità è, dunque, passaggio dell'interiorità, spazio interno del mondo. L'invisibilità è trasmutazione nello spazio interno del mondo; è bisogno umano che vuole essere ricondotto alla Terra; è la primavera: la primavera degli umani che la vogliono, l'accettano e sanno guadagnarla.

Ma una sola, di primavera, costa già troppa fatica e sangue. Una sola vita e una sola resurrezione sono già fardello pesante per il mortale, per il suo esangue cammino. Perciò, chi si dichiara alla Terra è *senza nome*. La Terra è nel giusto; e solo la Terra. Sua è l'infinità delle primavere e suo è il

⁴⁴ M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 295.

suo rinnovo. Sua è la confidenza con la morte, poiché solo sua è la complicità con l'inverno e la vita. Ma, per il poeta, essere senza nome è risultare invisibile ai mortali. La dichiarazione di fede alla Terra operata dal poeta riguadagna i sentieri dei mortali alle scale, al vero abitare.

Qui il dramma. Come i mortali possono abitare poeticamente? Come far vivere la loro mortalità sulle scale? E ancora. Può mai darsi tale metamorfosi, quando per lo stesso poeta risulta titanicamente vano l'abitare? Il poeta è senza nome. La poesia *diventa* senza nome. L'appello del poeta alla Terra si rimette alla generosità delle sue primavere; ma è destinato a non essere accolto: la Terra non è più Terra. Non è più la Terra amata, conosciuta e idolatrata dal poeta. Essa non può più ascoltare il poeta. La voce del poeta rimane senza ascolto. Più che parlare *del* silenzio, impatta *contro* il silenzio. Dall'alto della più alta cima di una sterminata vallata, il grido del poeta rimane senza eco.

Le montagne e le pianure non ascoltano il poeta e non gli restituiscono più nemmeno il suono della sua voce. Il poeta non parla più per nessuno, ormai. Nemmeno per se stesso.

La poesia si è smarrita e ora deve ritrovarsi. Fondare ciò che resta è, prima di tutto, fondare se stessa, risorgendo oltre il suo splendore antico. Per ritrovare il resto, deve ritrovare, innanzitutto, se stessa; affinare le sue virtù di parto e ascolto. Ci sono sparsi in giro molti segni che evocano questo ritrovamento, duramente refrattario alla capsula della costruzione.

Parlare qui della poesia, a queste altezze, non è più — come ancora in Elliot⁴⁵ — parlare della poesia che personalmente si predilige; bensì della *poesia che ancora non c'è*. Vale a dire: parlare della poesia che *deve* esserci ora e che appare incerta come una gestante al suo primo parto.

Sovra ogni altra cosa, la "poesia che ancora non c'è" si pone come distacco estremo dalle tecniche operazionali e

⁴⁵ T. S. Elliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica*, Milano, Bompiani, 1974, p. 134.

relazionali, le quali trasformano il lettore e il poeta in due diversi tipi di operatori tra di loro dipendenti, facendo del critico il padrone assoluto della poesia e dell'opera d'arte in generale. Se per Heidegger il vero e autentico, se non unico, lettore di poesia è il filosofo, per le estetiche del post-modernismo l'unico lettore/produttore legittimo di arte è la figura del tecnico/ermeneuta, critico multidisciplinare e "multimediale". Le nature seconde e terze dell'arte soppiantano la natura prima.

La poesia si è smarrita, fino al punto di perdere tragicamente la sua stessa eco; anche per il motivo che la sua natura prima è stata divorata dal cancro interiore delle nature artificiali. E ora non può più trovare quello che è stato definitivamente perduto. Quanto più si accosta al suo spazio primigenio contaminato, tanto più si avvicina a brandelli cancerosi irrimediabili e, perfino, irriconoscibili.

Se vuole continuare ad essere, la poesia deve apprestare una nuova fondazione di sé, capace di recuperare e conferire vitalità a ciò che, altrimenti, rimarrà come residuo inanimato. Quello che si è perduto, non bastava più; perciò, è andato perduto. Tuttavia, è da ciò che non basta più che occorre di nuovo ripartire. Renderlo di nuovo bastevole, vuole dire inserirlo in un pulsare che ha trasfigurato completamente l'ordito e l'ordine di tutti i palpiti, facendo cedere le geometrie appaganti delle vecchie e ristrette congruenze.

Ciò che si è irrimediabilmente perduto delle vecchie geometrie poetiche è il *guardare totale* della poesia che, nondimeno, continua ad ambire d'essere l'unico occhio della vita e del mondo degli umani. Anche per questo, dopo Hölderlin e Rilke, la poesia è sovente rimasta senza voce e senza occhio.

Nella perdita irrimediabile della natura prima della poesia sta oggi l'occasione e la premessa della poesia. Di questa natura prima si pone ora la necessità di una fondazione *ex novo*. Rifondazione della natura prima della poesia è, nel contempo, emancipazione disincantata dalle sue nature seconde e terze; affrancamento dalle tecniche (dalle tecniche critico-estetiche, in primo luogo). Sottrarre la poesia alla

dominanza della tecnica non può assolutamente rovesciarsi nel ripristino dell'imperio della poesia sulle tecniche. Il verso, più autenticamente, deve sottrarsi ai tentacoli del potere della tecnica e del potere in generale, sì che conservi e rinnovi intatte e accresciute la sua autonomia e le sue capacità creatrici. Allora, alla domanda: "Che cosa è la poesia?"⁴⁶, se ne deve affiancare un'altra: "Che cosa è l'opera?". E da qui ricominciare e continuare il cammino.

⁴⁶ Intorno a questa domanda, cfr. L. Anceschi, *Che cosa è la poesia?*, Bologna, Zanichelli, 1986.

CAP. II LE DISSONANZE DELL'OPERA. TRAGICO E MOTO UTOPICO

Il sì e il no alla vita e alla morte sono indicativi del difficile e complesso rapporto tra ogni essere umano e le sue opere. Osserva Canetti: "La cosa più difficile è trovare un buco attraverso il quale tu possa scivolare via dalla tua stessa opera. Tu vorresti essere in un mondo libero e senza regole, che non sia stato violentato da te. Ogni ordine è una tortura, ma l'ordine che stabiliamo noi stessi lo è più di tutto. Tu sai che *tutto può* quadrare, ma non ti lasci distruggere la tua costruzione. Potresti tentare di minarla, ma allora tu stesso vi saresti dentro. Invece vuoi essere fuori, libero. Nelle vesti di un altro tu potresti scriverci un attacco terribile. Ma tu non vuoi distruggerla. Vuoi solo trasformati"¹.

Lo spasimo disperante, collocato alla sommità dell'inquietudine, sta nella ricerca di una via d'uscita verso la libertà, sottraendosi all'ordine sistematico e torturante dell'opera, dalla quale scivolare via attraverso una fessura. Questo stesso buco è opera, parte della tua opera che si prolunga anche contro se stessa e contro di te. La tua opera consiste nel volere un mondo libero e senza regole. Operi costantemente per la libertà e contro la regola. Eppure quanto più procede il tuo operare, tanto più rimani impigliato nel tuo ordine, quello che tu stabilisci violentando il mondo. Nella violenza fatta al mondo sta la tua affermazione. Ti affermi con un atto di violenza contro il mondo. Ma il mondo, ben presto, si vendica. Il suo ordine tende a fagocitare l'ordine interno e la libertà della tua opera. Sei costretto a difendere la tua opera. Una volta di più devi difenderti dal mondo e da tutti quelli che attaccano o potrebbero attaccare la tua opera. Sei costretto, una volta di più, a difendere la tua opera.

¹ E. Canetti, *La provincia dell'uomo*, Milano, Adelphi, 1987, p. 240.

Tu stesso non puoi attaccare la tua opera, perché non puoi distruggerti con le tue mani. Sei in un vicolo cieco: la tortura del tuo ordine si somma e si mischia con la tortura di tutti gli ordini. Tu non vuoi distruggere la tua opera, dice Canetti; ma solo trasformarti.

Ma, a questo punto, come puoi trasformarti grazie alla tua opera? Qual è il distacco che qui emerge tra te e la tua opera? L'opera, a sua volta, quale trasformazione deve patire o gioire?

Il *buco* è l'opera vera: la via delle trasformazioni dell'opera, visto che il sentiero suo ammette sia la prospezione che la retrospezione. Tracciata una strada, non si potrà fissare mai il senso o i sensi in cui sarà, di volta in volta, transitata. Non solo l'ordine, ma anche la libertà è tortura. Non solo l'opera, ma anche tu sei tortura. La regola della tortura e la libertà della tortura sono le dure sporgenze contro cui ora ti imbatti. La tua opera sfioracchia il peso della tortura; ne fuoriesce; ma la ritrova fuori. E fuori quello che di tuo trovi non era stato ancora tuo. È un altro te, sei un altro tu: entrambi compressi prima nell'ordine torturante del tuo operare.

Attraverso il buco tu ti distacchi dalla tua opera. Dopo esserne stato il genitore, ne vuoi essere il figlio. Come un pargoletto, vai alla ricerca di un mondo che ti ha generato e tu non sai ancora come e perché. Coltivi ancora l'ambizione e l'anelito supremo di generare mondi che siano altro dal mondo che trovi costantemente già bell'e pronto e che ti avvolge col suo carico di emozioni e coercizioni sentimentali. Sì, non vuoi distruggere la tua opera. Ma allargarla, allargando te nelle trasformazioni che dall'ampliamento derivano. La tua opera è anche il buco attraverso cui scivoli via da te, andando in giro per il mondo. Ma non sei propriamente tu a fare questo giro; bensì la tua opera. Tu sei, intanto, rimasto impigliato in qualche scoglio. La tua opera si distacca sempre più da te.

Ma tu sei più indietro? Oppure sei semplicemente in un altro luogo? Un altro luogo, tra te e la tua opera, che sta più avanti?

In realtà, l'avanti e il dietro sono uno il rovescio dell'altro.

L'opera stessa ti ha rovesciato e tu, per il suo tramite, hai rovesciato il mondo, rimanendo senza opera. Questo vuole semplicemente dire che hai bisogno di un'altra opera, che non puoi fare a meno delle tue opere. Quelle che hai già compiuto non ti bastano. Hai incessantemente bisogno di crearne altre. Il fatto è che hai continuamente bisogno di stare nel mondo, per accedere al mondo e ad altri mondi; di rispingerti dentro le tue viscere, per accedere ad altri te. Un'opera è libera rispetto a te. Mano a mano che la costruisci, essa si emancipa da te, rompendo tutti i legami che la trattengono nelle tue orbite. Essa parla di te nel mondo e al mondo; ma parla anche di sé, negandoti. Ne sei lo schiavo, dopo esserne stato il padrone assoluto. Non ti liberi mai dalle tue opere. Esse parlano di te come tu non riusciresti a fare mai, quanto più si distaccano da te. È d'altro che parlano.

Dentro le tue opere tu sei come smarrito, confuso. Difficile per te ritrovarti in esse. Arduo per gli altri individuarti. Eppure è nella tua opera che tu a lungo hai soggiornato, come in nessuna altra cosa mai. Come solo nell'amata è possibile soggiornare di più. Ma proprio l'amata — e proprio per questo — è quella che più facilmente si scorda di te e si allontana dalle nidificazioni che tu hai sparso con lei alle radici più intime di ambedue. Taglia te alle sue radici, tagliando il legame che legava entrambi al mondo. Reclama la sua libertà: da te, dal mondo e da se stessa. Ella stessa rimane da sola con le sue opere, con la tortura del proprio ordine e della propria libertà.

Dentro l'amata tu sei come smarrito, confuso e nascosto, proprio mettendovi radice. La tentazione del distacco è la tentazione che in ogni istante l'amore gioca. Anche quando gli amanti non lo fanno. E non lo fanno quasi mai. Rimangono sospesi a mezz'aria, in bilico sul dubbio e attratti da certezze antiche, franate e disfatte, ma pur sempre "sicure". Un'opera è un'amante in miniatura. Celebra costantemente il rito dell'inizio e della fine di un amore. Attualizza il rito del distacco e, per questa via, quello del ricominciamento dell'amore in un altro punto del tempo e con un altro amante.

Gli amanti fanno sempre più fatica a ritrovarsi e a ricono-

scersi in tutti questi passaggi. Preferiscono, spesso, tornare indietro, ricominciare daccapo. Sperano, così, di rinviare all'infinito il momento decisivo degli appuntamenti cruciali, quelli che impegnano e responsabilizzano l'intera esistenza, foss'anche per un solo fuggevole attimo. Oppure, quantomeno, essi sperano di giungere sufficientemente preparati e maturi a questi appuntamenti. C'è sempre qualcuno che si prepara veramente, per riuscire finalmente un giorno a valicare la barriera corallina dentro cui è rimasto troppo a lungo impigliato o rispetto cui ha semplicemente mosso in ritirata un tempo.

Ogni opera è anche un corallo che si aggiunge alla già nutrita barriera che si ha di fronte. Al tempo stesso, richiede di alzare la posta in gioco e incute il più sacro dei terrori. Sospinge imperiosamente ad andare avanti e ricaccia furiosamente indietro. Ogni opera, come ogni amante, è troppo innamorata di sé. Teme l'opera successiva e le opere ulteriori. Ne teme la bellezza possibile, al cui cospetto la propria potrebbe sfigurare o scomparire. Non vorrebbe niente altro dopo di sé; esattamente come un'amante e specialmente come l'amante che abbandona. Ma pure è stata proprio lei a condurre il gioco fino a quel punto. Il fatto è che nessuno è innamorata di lei come lei e, in pari tempo, nessuna e insoddisfatta di lei come lei. Solo un'altra opera — e un'altra amante — può risolvere il dissidio. Tu devi accogliere anche questa sfida. Per te e nel tuo difficile rapporto con la tua opera, questo significa imparare a non avere paura di sopraffarti.

È rischiando di sopraffarti che impari ad avere cura di te. Nella cura di te un'altra opera e il bisogno di un'altra opera, un altro amore e il bisogno di un altro amore si costituiscono come possibilità radicalmente nuova e diversa. Nell'opera e nell'amore tu sei, ritorni e cresci. E non sai cosa sei veramente e verso cosa ritorni e cresci. Puoi, perciò, meglio riconoscere il tuo patire e gioire la vita, il tuo correre verso la morte. Niente può sbrindellarti per troppa felicità; niente può annichilirti per troppo dolore. Troppa felicità e troppo dolore fuoriescono dalla tua misura, dall'impronta digitale

del tuo destino. In questi frangenti, sei in intimo contatto con dolore e felicità. Ora non li pensi più nella loro rozzezza ed elementarità. Nessun sentimento, per quanto intenso e angosciante, può ora farti clandestino a te e al mondo. Ora non puoi più permetterti di barare. La vita e il mondo sono infinitamente più grandi e seri di te. E pure tremendamente più semplici. Tu stesso sei vita in maniera semplice e grande. Contorcerti in inutili balletti non serve più.

Le tue opere ti hanno tirato fuori dalla tua tana. In nessun luogo puoi più nasconderti. Se lo fai, ora sai che stai barando. Se bari, stai facendo vincere le tue forze distruttive. E se nasconderti non è più possibile, come estremo rimedio ed estrema astuzia della menzogna, non ti rimane che dimenticarti di te stesso. Il buco attraverso cui scivoli via, allora, diventa progressivamente la voragine della dimenticanza. Si comincia col dimenticarsi di sé, per finire col dimenticarsi di tutto, stendendosi nel sudario addomesticato degli automatismi della quotidianità più servile.

Si disloca qui la suprema necessità della metamorfosi; di contro v'è il pensiero filosofico evacuante: "Ciò che mi ripugna nei filosofi e il processo di *evacuazione* del loro pensiero. Quanto più frequentemente e abilmente usano i loro termini fondamentali, tanto meno rimane del mondo intorno a loro. Sono come barbari in un nobile palazzo pieno di opere meravigliose. Se ne stanno là in maniche di camicia e gettano tutto dalla finestra, metodici e irremovibili; poltrone, quadri, pialli, animali o bambini, finché non rimane altro che le stanze vuote. Talvolta, alla fine, vengono scaraventate via anche le porte e le finestre. Rimane la casa nuda. Si immaginano che queste devastazioni abbiano portato un miglioramento"².

Il pensiero che evacua il mondo è il pensiero che si sostituisce al mondo. Intorno al pensiero rimane soltanto il pensiero. Intorno a ogni cosa il mondo viene cassato a colpi di spugna, oppure assorbito in una costruzione concettuale e

² *Ibidem*, p. 173.

virata. È come ridurre un corpo carnoso, denso di nervature, muscoli scattanti e umori liquidi imprecisabili, a uno scheletro e successivamente dissezionarlo osso per osso, fino a ridurre le ossa stesse ad una poltiglia. Ridotte in poltiglia, risultano l'abitazione dell'uomo e l'abitazione del mondo. Dappertutto rimane la "casa nuda". Ma la casa nuda è l'abitazione che non c'è più. Quella che ha irrimediabilmente perduto i suoi abitatori e quella che è stata devastata dai suoi abitatori. Gli stessi abitatori, da nudi scheletri che erano divenuti, sono progressivamente andati trasformandosi in poltiglia. Le stanze vuote perdono porte e finestre. Porte e finestre perdono per sempre la casa. Le stanze svuotate non costituiscono semplicemente un appartamento evacuato.

Una linea, una cascata e un respiro di evacuazione si agitano pestiferi e onnivori come un morbo. L'evacuazione ambisce a divenire la casa degli uomini e del mondo, non soltanto del pensiero. Il tremendo dell'evacuazione sta nel falsificare il *terribile* e il *sublime* della vita. Sta nel trasporli, così mistificati, in un laboratorio emotivo vitreo e in una tassonomia cerebrale gelida. Nella provetta della simulazione e dell'artificialità tutto pare addomesticabile. Tutto ciò che di malvagio e di buono v'è nella vita e nel mondo viene devitalizzato. Lo scopo confessato è quello di pervenire a una situazione in cui vita e mondo non abbiano più ad aver paura della vita e del mondo. E gli uomini non abbiano più ad aver paura di se stessi e gli uni degli altri. L'evacuazione, col sublime, rimuove anche la paura. Il tremendo dell'evacuazione è che smette di essere *pensiero terribile*, *pensiero pieno di paure*. La paura non può travestirsi in magnificenza; virtù che rimuove il terribile, la particolarità del male e del tormento, lo specifico gioire e godere che così visceralmente segnano il destino umano. La paura domina il terribile. Non resta che conservare la paura, impedendo che sia la dominatrice incontrastata e assoluta del terribile della vita. La paura della vita non può depravarsi e deprivarsi nella cancellazione della vita, sostituita da un'immagine sfocata, idilliaca o catastrofica qui importa poco. Avere paura di se

stessi e degli altri non può convertirsi nell'eliminazione di se stessi e degli altri. Non si può fare a meno di cercare se stessi e gli altri: con paura, ma anche con benevolenza. Ciò accade nelle zone in cui ognuno vince la paura di mostrarsi per quello che è; prima di tutto, davanti allo sguardo dei propri occhi.

Vincere la paura non significa rimuoverla o sconfiggerla. Al contrario, il presupposto di fondo è che la paura è un sentimento inestirpabile e indomabile. Ma è sondabile, attraversabile. La vita è anche fare esperienza ininterrotta della paura. In larga parte, tale esperienza fonda la vita e la muta. Senza l'esperienza della paura, la vita sarebbe orrendamente mutilata. Non si tratta di convivere con la paura, come con un peso morto, del quale alleggerirsi gradualmente. Non si tratta di sopportarla, come si sopporta una croce, concependo la vita come il rientro del martirio dalla porta secondaria del sacrificio.

La paura va rovesciata come si rovescia un guanto e, quindi, calzata. Non è soltanto una minaccia; è anche una speranza. Non porta soltanto *oltre* l'umanità conosciuta. Conduce anche *dentro* l'umanità conosciuta, dentro le sue cavità inaccessibili e verso le speranze più pure, innocenti e inconfessabili. Nella malvagità e nel terribile più si coglie l'impronta dell'umanità. Ed è nella malvagità che l'umanità più si cela.

Grandiosità e meschinità sembrano equipararsi e corrispondere. Di contro pare ergersi il grande assente: il bene, l'umanità buona, l'uomo buono. L'uomo cattivo diventa una figura univoca, polare e opposta all'uomo buono, altra figura univoca e speculare. L'uomo cattivo diviene un'affermazione esistenziale che schiaccia ed estirpa il bene: *una figura contro*, dunque. E, dunque, l'uomo buono non sarebbe altro che *una figura per*.

In realtà, queste figurazioni non sono altro che delle controfigure: nel pericolo e nelle difficoltà vengono chiamate a rimpiazzare gli attori veri. Per demistificare questo manichismo evacuante, utile ritorna ancora una volta Canetti: "Tutti i pensatori terribili che partono dalla malvagità dell'uomo

possiedono un'immensa forza di persuasione. Suonano esperti, coraggiosi e veritieri. Guardano la realtà negli occhi e non temono di chiamarla per nome. Che non sia mai l'intera realtà lo si capisce solo più tardi; che ancora più coraggioso sarebbe vedere, in questa stessa realtà, senza falsificarla né abbellirla, il nucleo di un'altra, possibile in circostanze mutate, questo se lo confessa solo chi conosce ancora meglio la malvagità, chi l'ha in sé, la cerca in sé, la trova in sé: un poeta"³.

Un poeta cerca il male in sé. Cammina e sta nella malvagità. Il coraggio in più sta qui. Un poeta non si ferma alla malvagità dell'umanità, ma scende nell'abisso del male: il suo male.

Tuttavia, neppure questa è l'intera realtà. E nemmeno costituisce l'intera realtà della malvagità. Neanche al poeta è dato d'insabbiarsi nelle paludi della coppia binaria male/bene, in cui ogni elemento è isolato allo stato puro contro l'altro.

La poesia riporta in superficie i cristalli del male del poeta. Il poeta non è altro che incarnazione in atomi sparsi del male e del bene dell'umanità. Parlando dell'umanità, il poeta riconosce in essa i suoi propri mali. Egli è una costola cancerosa dei mali dell'umanità. La poesia è lo specchio in cui l'umanità, senza veli e senza belletti, può scorgere e penetrare la propria malvagità.

Il poeta è un atomo di sofferenza e la poesia incarna la malvagità allo stato cristallino: il poeta è un navigatore del male; la poesia, l'opera del male. Navigatore e opera stanno cercando il bene. Lo scandalo sta qui.

Riposto lo smunto armamentario della belligeranza, entrano in gioco le ragioni dell'alleanza nel cuore stesso del conflitto. Da qui uno scandalo ancora più grande: la ricerca delle ragioni del male nel bene e delle radici del bene nel male. Qui, al suo estremo grado di apertura, la realtà si compie. Il coraggio in più che caratterizza il poeta consta

³ *Ibidem*, p. 291.

propriamente nel fatto che egli, nella ricerca dell'alterità, non smarrisce la solidarietà. Egli sa che male e bene sono dentro di sé e che l'uno è dentro l'altro e dentro la vita. Egli parla sempre bene e male di sé e dell'umanità, del mondo e della vita. Quanto più personale va facendosi il suo discorso, tanto più al fondo delle natalità comuni si spinge. Più gratta la scorza dell'invivibilità presente della condizione umana, più la sua vivibilità si ribella e cerca uno scampo. Più annega nel fondale olezzante delle offese e delle crudeltà, più si avvicina alle sorgenti arcane e luminose della vita. Più resta in superficie sulle acque su cui tutto pare risplendere e rilucere in eternità, più il suo disagio e la sua inquietudine crescono: insoddisfatto di una bellezza ridotta a geometria sterile e soffocante.

Ma gli umani, con le loro opere, cosa vogliono?

Avviciniamo queste feritoie dell'essere, passando per la tragica riflessione di C. Michelstaedter: "Ma l'uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: *il possesso di se stesso*: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a se stesso in ogni presente*"⁴.

Ogni umano manca a se stesso e vuole riacquistarsi, acquistando il tempo, attraverso le opere. Nel presente ciò è impossibile, poiché presente è mancanza. Fuggire se stessi e dirigersi verso il futuro, ha il senso di trovare nel futuro ciò che nel presente deve essere assente. Il possesso di sé, allora, è possesso del tempo; e del tempo futuro segnatamente. Le opere sono, appunto, l'impronta direzionale con cui noi muoviamo verso il futuro e ci ribelliamo al tempo presente.

Ma quando il futuro sopraggiunge, la condanna ad essere senza possesso di sé riprende il suo corso. Il futuro che si fa presente reintroduce la mancanza. Il presente che si fa futuro è l'incremento scalare di questa mancanza. Come uscire da questo sortilegio? Come rompere le barriere di questo

⁴ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1982, p. 41.

"essere passivo" dell'agire che, in Michelstaedter, costituiscono il punto limite intrascendibile, l'orizzonte cieco dell'esistenza?

Un umano manca a se stesso, esattamente perché deve ritrovarsi. In ogni punto/tempo che si perde, si perde esattamente perché è da lì che deve iniziare a ritrovarsi e ricominciare daccapo. Lì, esattamente in quel punto/tempo, ogni perdita di sé deve prolungarsi nella ricerca di sé. Ci si può ritrovare, esattamente principiando a frugare il là e il dove in cui ci siamo smarriti. Ogni perdita diventa, nel pericolo, un acquisto. Nel rischio che risale e rimonta la perdita sta il gioco che dipana la vita.

Non può mai ritrovarsi chi non sa che si è perduto e che deve perdersi. Chi non regredisce ai luoghi della perdita, non può mai dischiudersi alla natalità dell'acquisto. La perdita del possesso di sé è il terreno d'origine in cui tempo ed esistenza si ribellano al dispotismo dell'io e delle sue egotiche costruzioni e decostruzioni culturali e simboliche. Chi vuole possedere sé, vuole possedere esistenza e tempo e, scottato da questo potere impossibile, riscrive lo statuto della condizione umana in termini di "agire dell'essere passivo". Ma in ciò che non si sa e non si possiede stanno le radici ultime della verità e del cammino dell'esistenza nel cammino del tempo. Chi non si possiede, non si possiede, poiché solo così può camminare nel tempo e nell'esistenza. Allora, il presente non è soltanto la gabbia che ci incarcera e ci rende impotenti, ma pure la fenditura attraverso cui scorre il tempo della nostra esistenza: in essa ritroviamo tutto il carico del passato e il futuro alloggia come potenzialità.

Le nostre opere custodiscono e curano il tempo dell'esistenza e si muovono non soltanto verso il futuro, ma anche, a ritroso, verso il passato. Inoltre, dimorano nel presente. Dal presente non solo fuggiamo o evadiamo. Il presente, più intensamente ancora, lo abitiamo. Le nostre opere sono anche case con cui abitiamo il tempo. Case che mettono solide radici e che si muovono col corso del tempo, nel corso del tempo viaggiando e mutando. "Possiede" veramente se stesso, chi rinuncia a possedersi una volta per tutte, rima-

nendo in eterno aperto e disponendosi alle aperture. Questo possesso è cura. È intimità con la propria anima e il proprio essere. Intimità che non cessa mai di aprire un colloquio tra l'essere dell'esistenza e l'essere del tempo.

Si appropria di sé solo chi si apre e non cessa di aprirsi. Chi stronca e sana tutte le chiusure. Chi per una verità non rinuncia alle verità. Chi per le verità vere non rinuncia alla ricerca della vita.

Ciò che sfugge ci fa viaggiare e vivere. Ciò che non si lascia possedere come privata proprietà è il nostro alimento: è l'apprendimento intorno al tempo e all'esistenza o, meglio ancora, l'apertura del tempo dell'esistenza all'apprendimento. Ecco un che di completamente diverso dal saldo e forte possesso di sé, della cui mancanza si lamenta il potere impossibile sul tempo e l'esistenza.

Questo apprendimento è autodeterminazione dell'esistenza nell'autodeterminazione del tempo. Autodeterminarsi, dunque; non già possedersi e possedere. Avere rispetto dell'essere del tempo, dunque; non già dominarlo.

Le nostre opere ci insediano tra essere e tempo; e precisamente nell'insanabile differenza di essere e tempo. Questa differenza è attraversabile eticamente e poeticamente. *Vivendo* eticamente e poeticamente, l'abbraccio di etica e poesia ci restituisce come nostra prima grande conquista il respiro della differenza incolmabile di essere e tempo. Il movimento perenne di questo respiro ci mantiene in vita e dà un senso alla nostra vita.

Siamo gettati nell'incommensurabile differenza di essere e tempo e l'etica e la poesia costituiscono le sonde con cui ne facciamo esperienza. Il pensiero è rimando continuo all'esistenza; l'esistenza, a sua volta, è rinvio incessante al tempo. È l'essere che dà esistenza al pensiero e ai suoi spazi; come già assume Kierkegaard nella sua critica al pensiero sistemico-astratto di Hegel⁵.

⁵ S. Kierkegaard, *Briciole di filosofia e postilla non scientifica*, Bologna, Zanichelli, 1962, pp. 140 ss.

È il tempo che dà temporalità all'essere, all'esistenza e allo spazio. Temporalità dell'essere ed esistenzialità del tempo: ecco i poli indecifrabili dell'angoscia del vivere. Essere, vivere, crescere, morire, cambiare: tutto pare un'immane e frustrante non-senso. Kierkegaard è stato colui che di questa angoscia ha fatto l'esperienza più disperante: "Ficco il dito in terra per capire dall'odore in che parte mi trovo; ficco il dito nella vita, ma non odora per niente. Dove sono? che cosa vuol dire il mondo? che cosa vuol dire questa parola. Chi mi ha attirato qui e poi mi ha lasciato? perché non mi hanno domandato niente invece di mettermi senz'altro in fila come se fossi stato comprato da un mercante di anime?"⁶.

Qui l'esistenza cola a picco in un contromovimento metafisico e si configura come radicale allontanamento dalla metafisica. Questo contromovimento si smarrisce nella finitezza dell'interiorità e del mondo. Nella finità senza trascendimenti, tutto ritorna minaccioso e inspiegabile, disperato e senza senso: avvolto nelle sue stesse pieghe e con le sue stesse pieghe imprigiona tutto ciò che è prossimo e si approssima. L'interiorità si dispera e rimane senza orizzonti aperti. Si chiude e rinchiude; anziché dischiudersi, accingersi a un varco, a una fessura che mantengano desto e operante un trascendimento. Tra dentro e fuori una scissione totale. Fuori: i mercanti di anime; dentro: il veleno dell'introspezione.

La libertà soffre e la responsabilità è mutilata: la prima diventa una condanna e la seconda una pena infinita. Incomprensibilità e irrazionalità del mondo solo fino a un certo punto sono il saldo ancoraggio della mia libertà; da un certo punto in avanti si convertono in una catena al piede della mia libertà. La mia libertà si muove, sì, tra la materia e gli oggetti del caos; ma io ho anche la responsabilità di portare la luce nella mia libertà, di recarle onore e giustizia. Ho la responsabilità di conferirle una misura, di attribuirle un contrassegno, affinché io riconosca me stesso nella mia libertà

⁶ S. Kierkegaard, *La ricerca*, Milano, Comunità, 1963, p. 111.

e tutto il resto nella sua libertà. Libertà e responsabilità fondano il movimento della mia tormentata autodeterminazione, tra la sovranità della mia interiorità e le tensioni delle mie trascendenze. Io sono sempre unità di interiorità e trascendenza; unità di conflitto e unità di solidarietà.

Ciò che è oscuro dentro si chiarisce nel suo movimento verso il fuori. Ciò che è indecifrabile all'esterno si chiarisce nel suo movimento verso il dentro. La mia libertà è lo spazio di mezzo tra interiorità e trascendenza. Un trascendimento, a questo punto, può prendere origine nella mia stessa interiorità: nel senso che io vi sprofondo dentro, scoprendone le zone sorgive che mi sbalzano fuori, verso orbite sideralmente lontane. Una interiorizzazione, a questo punto, può inverarsi nella più estrema e pura delle trascendenze: nel senso che io scopro fuori di me, in universi infinitamente lontani, alcune delle origini vitali e nascoste del mio tempo e della mia esistenza.

Niente più delle "*Elegie duinesi*" di Rilke ha cominciato a solcare questo spazio di mezzo. Il dire etico/poetico, nello slancio tra interiorità e trascendenza, non cerca semplicemente i nomi. Ricerca gli atti di nascita, le zone emotive e gli approdi sovrastati da un cono d'ombra. Ribolle nei luoghi puri, non ancora contaminati dal cascame delle sovrastrutture. Non per restituirceli in forma di narrazione, ma per farli ritornare emotivamente, esistenzialmente e temporalmente: per farli camminare con i loro propri passi. Essi sono indicibili e nessuna parola può sostituirli. Possono vivere soltanto da se stessi.

Il fare del poeta e il dire del verso, il respirare dell'etica e i suoi sigilli di giustizia non costituiscono lo svelamento impossessante di questi luoghi. Rappresentano, piuttosto, un riandare verso di loro e, al tempo stesso, un loro ritornare a noi. Le "*Elegie*" di Rilke si situano nella zona mediana tra il nostro riandare verso quei luoghi e il loro ritornare a noi.

In questa zona mediana, ognuno inizia, discoprendosi lacerato. Frantumato: così come la realtà storica ha frantumato la condizione umana. Nelle "*Elegie*" ognuno comincia, scoprendosi orfano e mutilato. Non più (o mai più) "essere

puro", "essere compatto"; ma essere contaminato e dimidiato che ha smarrito le sue origini e più niente sa delle sue mete. Il suo ritmo vitale gli pare spezzato. Come spezzato gli pare il respiro del tempo. Non può vivere e non riesce a morire. Non può amare e non riesce a soffrire. L'esistenza diventa un deserto immenso tra vita e morte, felicità e dolore: un enorme spazio vuoto di impossibile riempimento.

Tutto sembra cancellato da forze oscure, di cui si afferra solo l'impalpabile vuoto, la superficie vacante. Il tempo, in questo disperato inizio, ha smarrito il tempo; e la vita ha perduto la vita. La vita non c'è; e non c'è la morte. La felicità non c'è; e non c'è il dolore. Vi è una vita che sembra morte e una morte che sembra vita; una felicità che sembra dolore e un dolore che sembra felicità.

Esistere, morire, amare, soffrire sembrano ridursi a un esile filo di terreno friabile sospeso nel vuoto. Niente, al di fuori della ripetizione e dell'indifferenza, pare esistere nel tempo; niente, al di fuori di un senso vuoto di senso. Quasi che ogni cosa avesse rinunciato a se stessa, essiccata dall'invasione e dall'assedio di tutte le altre cosce, egualmente replicanti, eppure diverse. Il ricordo medesimo fa fatica a ricordare e quel che ricorda è talmente insignificante e smorto che, ben presto, nasce l'abitudine a non rammemorare. Non ricordare: questo diventa il ricordo.

Di questo senso di disperazione e di vuoto le "*Elegie*" costituiscono una delle più estreme esperienze. Esse ricuciono la retrospezione alla prospezione, per aprire entrambe alle fatiche del cammino. L'apertura è alle realtà che urtano dall'esterno e a quelle che premono dall'interno. Le scansioni temporali ed esistenziali si intrecciano. Il tempo non è più l'orologio dello spazio e lo spazio non è più la dimora del tempo.

Le concettualizzazioni semplici e sicure di una volta, le dialettiche più o meno evolute si sono perdute in questo labirinto. Tutto pare smarrirsi e niente si riesce a conquistare. Fede, ragione e sentimenti crollano. Si sfaldano tutti gli appigli. Tutti i punti di riferimento cedono. Come vivere ancora? E cosa è diventata la vita? E con chi vivere? Chi invoca-

re? Da chi farsi aiutare? Ma chi vorrà, mai, dare aiuto? E chi vorrà, mai, fare assegnamento su di noi?

Proprio qui riemerge la nostalgia per tutto quello accaduto in epoche arcane del tempo e del nostro vissuto e che sembra non poter più fare ritorno⁷. Solo dall'intrico della nostalgia la vita riaffiora. La vita di un ieri che sta cercando un suo oggi e i suoi domani; di un domani che sta cercando il suo oggi. Dalla strada di ieri e di oggi, dalla fedeltà viziata di un'abitudine riprende la tessitura del filo dei giorni:

Vedi, io vivo. Di che? Né infanzia, né futuro
vengon meno ... Innumerabile esistere mi
scaturisce in cuore.
(NONA ELEGIA, vv. 77-79)

Di che vivere, se non di innumerabile esistere? Un innumerabile esistere, entro cui infanzia e futuro non vengono mai meno. Di che possiamo avvalerci, se non di un innumerabile esistere? Come dare noi, allora, affidamento a noi stessi e al mondo? Noi: padroni di casa del mondo interpretato, da rivedere ogni giorno. Il mondo interpretato: un'abitudine che si trovò bene con noi e rimase, non se ne andò.

Affidarsi è vivere innumerabilmente; sgretolare il vizio dell'interpretazione, il suo circolo chiuso sovrapposto alla vita. Circolo che si trova bene con noi, poiché ci riduce a interpreti viziosi. Espulsi dal mondo, lo recuperiamo soltanto riflettendo su di esso. Perduto l'attimo che scorre, la sorgente che ci origina e la meta che ci fabbrica, li recuperiamo e riacquistiamo, interpretandoli; quando, ormai, sono trascorsi, sfumati alle nostre spalle, avvolti in una coltre enigmatica.

Non si è più abitanti di questa terra, di cui non cogliamo e accogliamo il respiro vitale. L'interpretazione ci restituisce una familiarità con essa; ma è scarto che subentra a un ir-

⁷ R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978; segnatamente la I elegia, vv. 9-17.

rimediale scacco. È essa stessa prolungamento dello scacco, se ci fossilizza in una trasparenza viziosa e indigente. Non siamo più di questa terra e questa terra non è più nostra. Le nature seconde e terza tentano di occultare questo divorzio e questa sfortuna: su ciò costruiscono le proprie fortune. Ci adattano e piegano a un completo snaturamento dei nostri impulsi più profondi. Ci costruiscono addosso vite artificiali e irrespirabili, come una convenzione che tenta di farci interiorizzare in eterno la perdita della terra e dei luoghi che abitiamo. Ci abitua a questo divorzio, facendolo divenire un'abitudine inestirpabile.

L'interpretazione, se disoculta e si estranea da questo divorzio, diventa essa pure mossa aggiogatrice. Se, invece, vi rimane dentro e la ispeziona può ancora reintrodurre i luoghi, le ragioni e le possibilità della salvezza. Il divorzio con la natura e lo snaturamento della nostra vita e del tempo si trovano bene con le convenzioni quotidiane: con loro, replicano la scissione tra infanzia e futuro, interiorità e trascendenza. Ogni scarto è, in questa situazione, solo zavorra pesante e non anche occasione, *chance*. L'artificialità spoliatrice delle interpretazioni e delle convenzioni investe su questo divorzio originario, replicando l'impossibilità stessa del vivere e del morire; restando perpetuamente fedele a se stessa. Cosa, infatti, vi è di più "fedele" della convenzione che si replica? E cosa più della replica riproduce su scala crescente la convenzione? La reiterazione è il "vizio assurdo" della fedeltà: lo stravolgimento della fedeltà. Questa fedeltà viziata allontana dal mondo vero e dalla vita vera, avviandoli verso una crocefissione senza resurrezione.

Mondo e vita vengono trasformati in uno scarto replicato viziosamente e innumerabilmente. Vanno comprimendosi sempre più in basso ed estendendosi spettralmente sempre più in là. Non sono mai anche qui, nel presente. O sono sotto o sono aldilà. Rimangono prigionieri in un'infanzia lontana, in un futuro memorabile che, insieme, non vengono mai meno e non sopraggiungono mai. Non tornano e non nascono; non rinascono e non vivono; non riescono a morire e non scorrono.

Tra infanzia e futuro il tempo e lo spazio si sono smarriti, come abrogati dall'invisibile mano crudele delle replicazioni quotidiane che macinano gli umani e tutti i sentimenti. Il presente si è fatto un ingranaggio catastale che rinnova le sue sterili ritmie: un nido asettico, in cui gli esseri umani depositano uova di ghiaccio.

La terra non solo resta orfana dei suoi Dèi, ma non riesce più a parlare nemmeno agli umani. Resta muta e, per gli umani, diventa invisibile. Si protegge e si dispone al riscatto possibile, per reintrodurre le possibilità abrogate della rinascita.

Non resta che attendere che nello spazio dello spettacolo delle replicazioni quotidiane si compia il cerchio della piena evoluzione. Aspettare è vedere questo evolvere pieno. E c'è sempre da vedere, farsi tutt'occhi. C'è sempre da concedere spazio e tempo a ogni cosa, affinché entri liberamente in scena e percorra tutto intero il suo ciclo vitale. Qui è possibile cogliere, in flagranza, la stessa scena delle corrispondenze che si sviluppano tra le maschere della replicazione, nel loro affinarsi e nel loro compiersi integrale. Quando e dove la vita si fa scena senza residui, non resta che uscir fuori, per fermare fuori dalla vita mascherata di tutti i giorni ciò che veramente vive e che si era veramente disgiunto, non facendosi più vedere.

Salvando la vita, salviamo noi; salvando noi, salviamo lei. È da questa vita che rinasce la vita. Qui le maschere combaciano tutte perfettamente. Tutti i volti, allora, possono essere scorti. Tutte le maschere cadono da sole: è uno sguardo attento, è il fluire dei problemi veri della vita che le strappano, oppure le perforano. In un luogo compiuto in cui la non-vita si fa perfettibile quotidiano, le maschere crollano e si ritorna a vivere veramente. Qui origine e meta ritornano a respirare la stessa aria e a spaziare nello stesso orizzonte. Da qui si riarticolano e disgiungono di nuovo. In un luogo in cui la vita, ormai, non è più vita, la vita ritorna e noi stessi ritorniamo in intimità con la nostra interiorità e il nostro destino.

Aldilà della vita che si guasta ogni giorno, ciò che con più

forza riaffiora è il suo aldiquà e le sue linee di camminamento più trasecolanti e pure. E noi siamo qui fin dall'inizio e lo scopriamo solo alla fine di un ciclo dell'esistenza:

stavamo lì in uno spazio di mezzo tra mondo e balocchi
in un posto che fin dall'origine
era creato per un evento puro.
(QUARTA ELEGIA, vv. 73-75)

L'abbraccio di etica e poesia è lo spazio di mezzo tra infanzia e futuro, in cui tutto è creta per eventi puri, formatisi nell'inesauribile lotta che attraversa i miasmi e le macerie dell'esistenza e del tempo. Accostamento ed entrata nel mondo vivo e nella vera vita sono inestricabilmente attraversamento e congedo dal mondo delle maschere e dalla vita in maschera. L'attesa è anche qui preparazione, lotta, speranza: annuncio dell'alba dalla soglia di un fosco tramonto.

Il mondo e le stagioni della vita si danno perpetuo appuntamento. Noi stessi procediamo attraverso appuntamenti: fissati, preparati o mancati. Chi rimane senza appuntamenti, oppure omette di fissarli è condannato a una somma sfortuna: dietro l'angolo lo aspettano la tortura dell'appagamento e la pena della disperazione.

Lo spazio di mezzo è il posto degli appuntamenti. Ma il posto degli appuntamenti è anche il luogo dei riconoscimenti. Ognuno si riconosce, incontrando. E incontrando si fa riconoscere. Servono linguaggi atti a incontrare; servono sentimenti e moti nuovi. Incontrando, ognuno esce dal proprio limite: si libera. Ogni riconoscimento di sé è liberazione da sé: ecco il filo di rasoio su cui cammina la libertà. Questo il difficile transito che riconduce la responsabilità alla libertà. Nei mondi delle replicazioni dello spettacolo, gli incontri e gli appuntamenti sono abrogati, attraverso una decretazione oggettuale che trascina l'emozionale nel mare morto dell'uniforme.

In questo dominio di coincidenze ed equivalenze, le abili simmetrie del *plusvalore etico* passano, senz'altro, all'attac-

co: pianificano morti e omicidi. E lo fanno con maestria, in silenzio, con procedure capziose, con mosse invisibili, ma efficaci, lentamente e inarrestabilmente, senza far uso di armi di offesa palesi. I delitti delle convenzioni morali sono i più pericolosi ed efferati, i più perversi e diffusi. Nondimeno, assai difficilmente i singoli e le collettività ne hanno e ne assumono coscienza. Il carattere omicida della moralità quotidiana si territorializza nel preconsciouso individuale e collettivo e si maschera come genetica della "difesa" e della "pace", tanto nell'interiorità quanto nell'esteriorità.

Il difforme e l'altero, ancor prima di essere visti e toccati, vengono condannati senza appello. Non tanto il "diverso" — poiché la valutazione sulla diversità richiede già un razionale e coerente "giudizio di valore" — finisce qui come bersaglio di questo tiro incrociato; quanto l'alterità che sentiamo come minaccia esterna e l'altro che ci è prossimo come presenza arcana, misteriosa e straniera. Qui la condanna ha la specifica funzione di anticipare e, in un certo modo, aggirare e neutralizzare il "giudizio di valore", per modo che nel "foro interiore" non si dia nemmeno la più remota possibilità del "contraddittorio".

Moralità universalistica e scambi universalistici presiedono alle prassi emozionali e legiferanti della moralità quotidiana, estirpando la possibilità del "contenzioso emotivo". Il pre-giudizio diviene il giudizio; o, meglio: il giudizio è inizialmente e finalisticamente inappellabile. Un procedimento di tal fatta entra in contatto e urto con le ragioni dello spirito e delle disposizioni emotive e sentimentali. Più precisamente: il farsi del pre-giudizio immediatamente giudizio performativo inappellabile si esplica proprio come manipolazione dello spirito, dei sentimenti e delle passioni nel precipizio della cattività.

Per avere ragione del pensiero, la moralità quotidiana deve manipolare il pensiero; per aver ragione dello spirito, deve manipolare lo spirito. I primi e più abbruttiti schiavi della moralità quotidiana sono, pertanto, i suoi creatori, i suoi pianificatori, i suoi gestori e i suoi custodi. La servitù alla moralità quotidiana mette in mostra le condizioni di

schiavitù entro cui si dibatte la loro esperienza del tempo e dell'esistenza. Essi sono, nello stesso attimo, tiranni e schiavi . Possono affrancarsi dalla loro propria schiavitù solo se muovono contro la tirannia che esercitano contro se stessi e gli altri.

La tirannia esercitata in nome della moralità quotidiana e delle convenzioni sociali è il sintomo della più grande malattia morale e di un lacerante disagio esistenziale: chi è afferrato da questi tormenti appende la sua vita a una spada e, con questa, assale e violenta tutto ciò che lo circonda: la sua vita e la vita degli altri. Ecatombi e massacri vengono perpetrati in silenzio, in assoluta indifferenza. Secondo le regole della moralità quotidiana, questi massacri sono la "normalità": non costituiscono materia di scandalo. Quando questa "tranquilla" *routine* viene traforata da eccessi di ferocia, la moralità quotidiana interviene, nascondendo e rimuovendo il tutto, con depositi di massicce menzogne emotive. È, così, che moltissime persone, come ci ricorda Ingeborg Bachmann, "non muoiono ma vengono assassinate". Il fatto è che: "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"⁸.

La forma più raffinata di questo genere di omicidi è di una semplicità stupefacente: lasciar sola una persona, facendole gravare addosso tutto il peso della sua propria vita, del suo isolamento e della sua disperazione. L'indifferenza, in questo caso, è come una trivella che scava e devasta nel

⁸ I. Bachmann, *Il caso Franza*, Milano, Adelphi, 1988, p. 12. Il tema è ripetutamente affrontato dalla Bachmann nelle interviste raccolte nel volume *In cerca di frasi vere*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

profondo, fino a farlo deflagrare o completamente inaridire. Una volta precipitati in questa voragine, si è abbandonati a se stessi. A questo terminale, l'alternativa più probabile si gioca tra due possibilità terribili: o diventiamo assassini o siamo assassinati. E assassini anche di noi stessi; e assassinati anche da noi stessi. Replichiamo la cecità e la sordità delle convenzioni quotidiane; ci lasciamo morire e scariamo violenza sorda dentro e fuori di noi.

Qui, tragicamente, possiamo morire anche per "eccesso di interiorità"; ed è sempre la sovrabbondanza interiore che la moralità quotidiana uccide. La tragicità della nostra condizione, a questo punto, si pone capziosamente in comunicazione con il carattere tragico della moralità quotidiana. Solo che qui la tragicità della nostra condizione è irreparabilmente distante dalla tragedia, così come sentita, patita, espressa e rappresentata dai Greci.

L'eccesso di interiorità della tragedia greca mira all'estremo della purezza; anche se, proprio all'estremo di ciò che è puro, fa fatica a distinguere la purezza⁹. La via della purezza e della "retta verità" sono presenti "soltanto nel sentimento e non per la conoscenza"; per essere conoscibili, non possono che scindersi "nell'eccesso di interiorità, dove gli opposti si scambiano"¹⁰. Al centro di questa dialettica vivente "vi è la lotta e la morte de singolo, quel momento in cui l'organico depone la sua egoità, il suo esistere particolare, che era diventato un estremo, l'aorgico depone la sua universalità, non come all'inizio di una mescolanza ideale, bensì in una battaglia estrema e reale"¹¹. Il personaggio tragico, dunque, è qui "il tentativo di risolvere i problemi del destino"; il che ha una necessaria e terribile conseguenza: "colui che apparentemente risolve il destino nel modo più completo, si presenta anche nel modo più appariscente come vittima, soprattutto nella sua transitorietà e nel progredire

⁹ F. Hölderlin, *Sul tragico*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 76-77.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹¹ *Ibidem*, p. 80.

dire dei suoi tentativi"¹². Laddove l'enigma del destino appare compiutamente risolto, là subentra la necessità della fine¹³.

Come Empedocle: l'uomo vivente nella retta verità "sente che quanto più realmente esprime l'interiorità tanto più sicuramente perisce"¹⁴. Può salvarsi, distaccandosi di nuovo dalla "massa", a cui ha mostrato la tremenda bellezza e il terribile sgomento dell'unificazione di arte e natura, finito e infinito, amore e trasecolamento, oggettuale e soggettuale. Ma, così, rischia egli stesso di perdere quest'esperienza unificante e di confinarsi in uno degli opposti: l'interiorità può essere qui un esilio; oppure si è direttamente esiliati dalla "massa". Il tragico dei personaggi tragici e degli uomini e delle donne che cercano di vivere nella retta verità (del retto orizzonte) è proprio questo: nell'autolimitazione del proprio destino, proprio laddove esso pare supremamente compiersi (quale lacerante paradosso!), non fanno che prolungare, nel buon esilio della propria interiorità, i tentacoli della moralità quotidiana a loro esclusivo danno. Per salvarsi, sono costretti a ritrarsi dalle sofferenze unificanti e dal tormento; ma in questo riparo costruiscono il loro tramonto e la loro autodissoluzione.

L'eccesso di interiorità si muta in carcerazione dell'interiorità. E incarcerare l'interiorità è proprio l'obiettivo strategico delle convenzioni morali e sociali. Il tragico di chi cerca di vivere nella retta verità sta nel destino di vittima che incombe sul suo capo e da cui, tragicamente, non riesce a prendere commiato: per vivere nella purezza, si espone al rischio di lavorare alla propria fine. Quanto più procede verso questa fine, tanto più la "massa" lo isola, recinta e dimentica.

Prendono qui luogo due movimenti intimamente collegati: di nuovo, un umano o uccide o si uccide. L'essenza più

¹² *Ibidem*, p. 83.

¹³ *Ibidem*, p. 84.

¹⁴ *Ibidem*, p. 87, nota.

vera e tormentata del tragico sta nel suo essere mancante della passione della costruzione: nella sua incapacità e impossibilità di distaccarsi dalla propria fine, rielaborandola. La morte è qui solo e unicamente fine; non mai passaggio, non mai inizio. È la passione della costruzione, è l'apertura disincantata al mondo e alla vita che possono rielaborare la morte che compare non più soltanto come porto, stazione terminale dell'esistenza; ma anche come parto, inizio nuovo del mondo e della vita. Parto e inizio che procedono alla ricerca di unificazioni più intime, più intimamente ancora solcando e attraversando le opposizioni.

L'interiorità, allora, non è più soltanto esilio; ma anche libertà; il mondo, allora, non è più soltanto limite, ma anche responsabilità. I luoghi di tutte le unificazioni sono anche i luoghi di tutte le scissioni. Di ciò occorre fare suprema esperienza col sentimento. È, soprattutto, qui che afferma la sua sovranità l'esperienza del sentimento, in luogo dell'esperienza razionale della conoscenza. Non che i sentimenti non "conoscano" e non possano "conoscere". Tutt'altro. Ma essi non confinano mai il conoscibile nel conosciuto e non riducono mai un opposto all'altro; come, invece, può capitare e capita alla razionalità del calcolo, alle logiche incumbenti del discorso razionale e al manicheismo delle convenzioni morali. Nell'esperienza del sentimento, la morte del singolo non è soltanto trauma irreparabile, ma anche trasformazione: i sentimenti sono il terreno elettivo della metamorfosi. Il carattere più tragico delle tragedie sta nel loro essere deprivate del momento e del movimento della rigenerazione e della metamorfosi. Nella tragedia, i mutamenti fissano irreparabilmente l'incedere della disfatta, il suo approssimarsi letale e fatale. Staticità e prevedibilità sono gli assi intorno cui essa ruota: quanto più ribollono le passioni e si acutizzano i tormenti, tanto più il tono e l'azione della tragedia cadenzano i movimenti della fredda e implacabile necessità. Tutto è articolata e congegnata preparazione, affinché l'esito finale della morte si compia, in maniera implacabile: in esso ogni inizio trova la dimora ultima e intrascendibile. Ma, dice Hölderlin: la dissoluzione deve essere sentita mediante l'unifi-

cazione, piuttosto che l'unificazione attraverso la dissoluzione¹⁵. Ecco che, dunque, il movimento della metamorfosi (unificazione/dissoluzione/unificazione) viene ripristinato nella sua verità e passionalità. Ecco che, dunque, il movimento devastante della tragedia (dissoluzione/unificazione/dissoluzione) può essere liberato dai nuclei autodistruttivi che lo dissolvono, sospingendolo verso una forma di accecante calcolismo delle passioni.

Le tragedie di Sofocle rivestono per noi (come già per Hölderlin) un interesse decisivo, proprio perché in esse il movimento della metamorfosi non soccombe per intero di fronte al movimento dell'autodissoluzione tragica: una sovrumana compostezza non smette mai di colpire la nostra anima, proiettandola verso la misura del trascendente, ben oltre la tragicità che ripiega e soffre, incatenata e incatenandosi. Il movimento della metamorfosi, così come Antigone di fronte al rimprovero di Creonte, non smette mai di cercare "altro costume", altro pensare, altro vivere; non si lascia aggio-gare al costume, al pensare e al vivere già dati. Ma dell'ordine del già dato occorre tener radicalmente conto: non soltanto perché "forse i morti hanno altro costume" (Antigone); ma perché, forse, soprattutto i vivi hanno bisogno di "altro costume".

La trasgressione non basta; occorre la metamorfosi. L'onore dei morti non basta; occorre la cura dei vivi. La trasgressione e la decomposizione non possono mai essere fini a se stesse: sono sempre ingresso in qualche cosa di vivo, radicalmente nuovo e profondamente vivente. L'autodistruzione principia esattamente nel momento in cui questa ulteriorità di passaggio, questo ingresso nel nuovo vengono tranciati e occultati; oppure mascherati.

In una lettera a Ebel del 10/1/1797, Hölderlin esprime con grande limpidezza questa dialettica: "E per ciò che concerne la situazione generale, io ho una consolazione, che cioè ogni fermentazione e dissoluzione deve necessaria-

¹⁵ *Ibidem*, p. 89.

mente condurre o all'annientamento o a una nuova organizzazione. Ma l'annientamento non esiste, quindi la giovinezza del mondo deve rispuntare dalla nostra decomposizione"¹⁶.

A patto, però, che esperiamo la nostra fine come morte che prepara e rende possibile una rinascita, in una più grande unificazione abitata da più laceranti dissoluzioni. Emblematici sono i bellissimi versi dell'"*Empedocle*":

Con la morte ritorna all'elemento
Dove per una nuova giovinezza
Come in un bagno si ristori. Agli uomini
La grande gioia è data, che in se stessi
Trovar la forza di ringiovanire.
E dalla morte purificatrice
Che hanno scelta essi stessi a giusto tempo,
Risorgono come Achille dallo Stige
Invincibili...
...i popoli¹⁷.

La metamorfosi, direbbe Hölderlin, è il testo delle dissonanze: spartito in cui l'architettura dell'insieme non interdice ritmie e spazialità tonali che si distaccano dal motivo musicale centrale e, per questo, lo arricchiscono e coronano nella sua identità e nella sua unità complessiva. Vita e morte, arte e natura, finito e infinito sono in rapporto di dissonanza reciproca: unità e unificazione non sono mai armonia pacificata e allineamento monocorde.

Il suono della vita e della morte, di finito e infinito, di arte e natura procede attraverso dissonanze: il campo aperto dell'unificazione delle dissonanze costituisce il senso più profondo del fluire del tempo e dell'esistenza. Nell'eterno e sempre vario suono delle dissonanze risiede la forza del ringiovanimento e della purificazione. Nelle dissonanze, oltre il

¹⁶ Cit. da R. Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, "Saggio introduttivo" a F. Hölderlin, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Cit. da R. Bodei, *op. cit.*, pp. 26-27.

limite spaziale ed emotivo del tragico, purezza estrema ed estrema empietà, libertà estrema ed estrema servitù, pur non cessando di mescolarsi intimamente, ritornano ad essere distinguibili. Lo sguardo e il cuore della retta verità ritornano a distinguerle, facendo ricorso all'energia riposta e ringiovanente dei sentimenti. Il sentimento del tempo si mostra in tutte le sue cicatrici e con tutte le sue fresche e sanguinanti ferite; ma anche con la sua inafferrabile propulsione di purezza creatrice, consapevole dei precipizi su cui resta da camminare.

Ma in che misura e modo la soluzione hölderliniana del problema del tragico può essere ancora la nostra soluzione? Cosa resta del tragico in questo spazio/tempo della storia?

Non possiamo che partire da un'evidenza inquietante: l'ineluttabilità dell'esito catastrofico della fine non si presenta più come ferrea necessità del fato; piuttosto, la minaccia della morte e della dissoluzione diviene un fantasma. L'esistenza e il tempo sono costantemente minacciati da fantasmi. Su questi fantasmi l'assialità delle convenzioni morali fa particolarmente presa.

Questo uno dei motivi di fondo che fa emergere la crisi della condizione contemporanea come crisi della comunicazione e crisi del linguaggio; già a partire dalla consapevolezza dello Hofmannsthal de "*La lettera di Lord Chandos*"¹⁸.

Comunicazione e linguaggio incarnano il *già fatto* dei "commerci" della storia e delle convenzioni morali: merci preconfezionate e consumate come spossessamento ed estenuazione del sentimento e dell'intelligenza. Linguaggio e comunicazione come merce specificamente prodotta dalla moralità quotidiana indicano un allontanamento irreparabile e bruciante dai centri propulsivi e dalle sorgenti dell'esistenza e del tempo.

L'impoverimento dell'esistenza del tempo e del tempo

¹⁸ Una traduzione (di L. Traverso) dell'opera si trova in H. Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991.

dell'esistenza ha questa porta di ingresso principale. Far incontrare qui, in questo spazio vuoto e impoverito, etica e poesia è come disegnare le linee di un paradigma dell'impossibilità. Il quadro risulta meno drammatico ove si interponga, a questo snodo, l'azione di un terzo elemento raccordante e, insieme, dissonante. Un elemento che sappia abbinare alla passione della costruzione lo scatto della decisione; alla forza del sentimento, l'esperienza che apre ai fondali del mondo e della vita. L'abbraccio di etica e poesia deve essere intercomunicato dall'utopia, la quale costituisce il "terzo elemento" di cui eravamo alla ricerca.

L'utopia veste qui i panni della forma più nobile della metamorfosi ed è espressione più duratura della dignità umana. Essa qui rimane non-luogo, poiché l'indicibile e l'illimitato non costituiscono le topologie del conoscibile. L'esperienza dell'inesprimibile non è genericamente il non-luogo; ma precisamente un sentimento, come l'infinito bruniano e leopardiano. I luoghi del sentimento e dell'indicibile sono i luoghi dell'etica, della poesia e dell'utopia. Nella loro veste di merci, comunicazione e linguaggio scindono la relazione tra etica e poesia e, mancando l'intercomunicazione dell'utopia, non riescono a dire più nulla di veramente vivo. L'etica è stravolta nelle forme vili e servili della moralità quotidiana; la poesia è stravolta e distorta in estetica del vuoto. Ed è a questo crocevia che si finisce col non credere più in niente: non all'amore, non all'avventura, non all'ignoto, non all'amicizia. Sarebbe, ormai, troppo tardi per vivere ancora, innamorarsi ancora, comunicare ancora. Sarebbe irrimediabilmente finita l'era dei miracoli, poiché è sopravvenuta (ed è intrascendibile) l'epoca della miseria.

Chi ancora vuol vivere e non si rassegna alla morte inane; chi vuole ancora innamorarsi e amare e non cede ancora all'indifferenza e al cupo furore sarebbe niente altro che la prova testimoniale dell'assurdo. Chi non accetta le follie del ripiegamento e della scarnificazione della vita sarebbe un folle, perché ora la vita sarebbe proprio il compiersi di queste scarnificazioni e questo ripiegamento.

Le convenzioni morali convertono in fantasmi proprio le

istanze utopiche che ribollono nella vita, come la tensione a innamorarsi e ad amare e comunicare. Vivere ora, persino nella più semplice disposizione sentimentale, diventa un moto utopico. Etica e poesia possono ritrovare la vita, cantarla e rispettarla, transitando per il sottosuolo e le vette dell'utopia. Nelle lande della sventura, ricomincia l'avventura umana. Il sentimento dell'utopia ci intimizza col dolore e col torto che si mostrano come impedimento del retto e del bello.

Non più dalla condizione di *vittima*, come ancora nella tragedia, guardiamo la realtà delle cose e lo scorrere dei sentimenti; bensì da quella della *sventura*. Chi, fino in fondo, si riconosce nella posizione di sventurato, escluso e altero in confronto alle banalità quotidiane riacquista il sapore delle verità del mondo e della vita. Il sentimento dell'utopia aggira e squarcia gli idoli di cartapesta del "teatro morale" quotidiano e si conquista i sigilli di giustizia dell'etica e il canto trasparente e immortale della poesia. Tutto ritorna a pulsare e la vita scorre calda e fluente fin sopra le superfici, con le sue verità e i suoi misteri. Il sentimento dell'utopia, incontrandosi con l'etica e la poesia, muove dall'infelicità e dalla miseria della condizione umana; ma, sbrindellate le menzogne che fanno dolorare l'esistenza, riconduce l'infelicità all'abbraccio con la felicità e la miseria all'abbraccio con l'abbondanza.

Il sentimento dell'utopia è sentimento dell'amore. E l'amore, come spiega Diotima a Socrate, è figlio di povertà e abbondanza e, dunque, sta sempre nello spazio di mezzo tra mortalità e immortalità (*Simposio*, XXI-XXIX). Nello spazio di mezzo stanno il bene, il giusto e l'amore: tra Dèi e miseri mortali. Ma tra Dèi e mortalità, lo spazio è continuamente rimosso e smosso.

Noi siamo insopprimibilmente tentati di rifuggire le zone d'ombra, poiché le colleghiamo direttamente e univocamente alla morte, alla perdizione e all'aggiogamento. Dovremo, invece, lasciare nella nostra anima libero il passaggio alle ombre, per entrare in contatto con quello che dietro di loro si cela, ci angustia o ci può allietare.

Un uomo e una donna sono più che uomo e più che donna; non per questo possono diventare Dèi. Nello spazio di mezzo, ogni uomo e ogni donna è *più che un Dio*; gli Dèi non possono conoscere l'amore; un uomo e una donna sì. La bellezza sublime e immortale non la racchiude un Dio; ma un uomo e una donna che stanno in mezzo tra miseria e abbondanza, finito e infinito. Tutti i luoghi sono qui i luoghi della bellezza e dell'amore.

Ciò che nemmeno un Dio può, tanto più non è concesso all'Angelo. L'Angelo dell'Innocenza e della Purezza della Vita niente sa del Mondo e della Semplicità. Deve correre in suo soccorso il misero mortale. L'Angelo rilkiano non è mai stato fanciullo, né vecchio. È sempre stato così come è. Non ha infanzia, né futuro. Non invecchia, ma nemmeno ringiovanisce. Nella sua perfezione rarefatta, non conosce la semplicità e le cose mortali.

Non è la salvezza degli umani, né forma salvifica. Non è Angelo della Vendetta, né Angelo della Liberazione. Nella sua infinità, pare quasi un abitatore umano dei Cieli: un leggiadro ricalco simmetrico della finitezza dei mortali. Non può correre in aiuto dei mortali; né ascoltare le loro lamen-tazioni o il loro odio. Con le sue ali, cavalca un raggelante spazio siderale.

L'Angelo rilkiano è l'infinita potenza dei Celesti che mai può trovare dimora nel mondo dei mortali. È un semidio altero che tutto può e niente riesce a fare, perché la sua potenza infinita è estrema (se non sublime) finitezza: essa è tanto assoluta da sconfinare nell'impotenza assoluta, ancora più zavorrante della finità dei mortali.

Chi tutto può, in realtà, non può mai niente. Non conosce la fatica del nascere e del morire, del soffrire e del disperarsi. Per l'Angelo rilkiano, la possibilità di ritorno sulla terra è definitivamente perduta. Solo in un'infanzia del tempo, ormai trapassata e perduta, Umano e Divino possono incrociarsi. Angeli e Umani: tutti egualmente maschere:

Si aprì: la scena era addio.
Facile a capirsi. Il noto giardino,

oscillava davvero: allora, prima entra il ballerino.
Quello no. Basta. Anche se fa così bene
è travestito, e quando si riveste è un borghesuccio,
che per entrare in casa passa per la cucina.
Queste maschere piene a mezzo non le voglio.
Meglio la marionetta. Quella è piena. Io voglio
sopportare quell'involucro di pelle e il filo e il suo
volto d'apparenza. Qui. Le sto di fronte.
Anche se si spengono i lumi, anche se
mi si dice "si chiude" –, anche se dal palcoscenico
mi arriva il vuoto col soffio grigio dell'aria,
anche se non c'è più nessuno dei miei taciturni antenati
a seder lì, con me, nessuna donna e nemmeno
il ragazzo dall'occhio bruno, fisso,
io resto lo stesso.

(...)

non ho ragione? E voi, non ho ragione
voi che mi amaste per quel po' d'inizio
d'amore che vi davo, e sempre me ne distoglievo
perché lo spazio che amavo nel vostro volto, da che l'amavo,
mi si volgeva in spazio di mondo
e in quello voi non c'eravate più ... Non ho ragione se
ho voglia

d'aspettare dinanzi al palcoscenico delle marionette?

Ma che dico

aspettare, no, farmi tutt'occhi, tanto
che là per corrispondermi, un Angelo
ha da entrare come burattinaio a tirar su i pupazzi.
Angelo e marionetta: allora finalmente c'è spettacolo.
Allora ecco s'aduna, quel che sempre
esistendo, disgiungiamo – Allor, solo allora
dalle nostre stagioni si compie il cerchio
della piena evoluzione.

(QUARTA ELEGIA, vv. 20-36, 47-61)

Nella piena evoluzione del cerchio tutto si compie: le marionette si trovano di fronte ai loro burattinai; i mortali, di fronte ai loro Angeli. Tutti replicanti e tutti impotenti: vittime del gioco che li ha intrappolati. Perfette corrispondenze qui si danno tra maschere compiute e sfibrate.

Occorre fermare il gioco. Arrestare in un luogo fuori della vita ciò che ancora vive. *Nella* vita ciò che vive si disgiunge dal vivere; *fuori* dalla vita ciò che vive può essere riafferrato e ritornare a vivere. Ma questo *fuori* è, istantaneamente, anche il *dentro* più intenso e profondo del vivere: il dentro che dolera; che è posto in cattività; che si ribella. È nell'intermittenza del transito tra *questo* dentro e *questo* fuori che *origine* e *meta* si riabbracciano. Questo abbraccio apre una feritoia miracolosa; da essa la vita ritorna e riprende a palpitare. *Aldilà* della vita ciò che, con più forza, riaffiora è il suo *aldiquà*.

Questi infiniti e articolati luoghi: ecco il moto utopico. Ecco perché l'utopia è non-luogo per eccellenza; indicazione dell'infinità dei luoghi del possibile. Camminare in mezzo a questa infinità: ecco il contrassegno dell'utopia. Sta qui il timbro della bellezza dell'amore e della dignità umana, con tutto il carico delle loro sofferenze e delle loro limitazioni mortali.

CAP. III CARA INGEBORG

La problematica del Sé femminile, depurata dall'interferenza maschile, costituisce il contesto sofferto di tutta l'opera di Ingeborg Bachmann. In queste pieghe affonda il suo sguardo l'io narrante femminile del bellissimo romanzo lungo "*Malina*": "Fin dal principio stavo *al di sotto* di lui, e devo essermi resa conto presto che lui doveva diventarmi fatale, che il posto di Malina era già occupato da Malina prima che lui entrasse nella mia vita. Mi è stato risparmiato soltanto, o io me lo sono risparmiato, di incontrarmi con lui troppo presto"¹. Sino al punto che qui la donna sente che: "... sono soltanto io che ho qualcosa da chiarire con lui, e innanzitutto devo e posso chiarire me stessa solo davanti a lui. Lui non ha niente da chiarire, no, lui no"². Quasi un rovescio preciso della situazione esistente tra la donna e Malina sono le sue telefonate con Ivan. Smozzicate e consumate come mozziconi di sigaretta: dal respiro alternato e con la nicotina che sempre più afferra la gola, inacidendola e stringendola. Telefonate: per non dirsi e non dire. Ma solo per avere la prova, in un qualche modo, di essere ancora vivi, di stare vivendo.

La donna non sente il bisogno di chiarirsi davanti a Ivan. Ivan non fa mai domande. Ivan risponde sempre, per rinviare sempre la risposta e la decisione. Ivan è una faccia antica della donna; una faccia smarrita e ora finalmente ritrovata. Una sorta di specchio che rassicura la donna della propria esistenza e che le riverbera in faccia il suo viso, altrimenti eclissato. Le telefonate stesse sono uno specchio: la donna in Ivan vede la donna; Ivan nella donna vede Ivan. Ognuno è per l'altro lo specchio dell'origine. La donna questo lo sa; Ivan, invece, no. Ecco perché la donna è grata a

¹ I. Bachmann, *Malina*, Milano, Adelphi, 1989, p. 17.

² *Ibidem*, pp. 21-22.

Ivan: "... dovrei conferire a Ivan le onorificenze più alte e anche la suprema, per il fatto che mi ha riscoperta e si imbatte in me come ero una volta, nei miei strati d'origine, libera il mio Io sepolto, e io lo esalterò per tutte le sue doti"³.

Ivan è per la donna tramite per se stessa: una forma di autoevocazione trasferita. È il ritrovarsi attraverso il trasferirsi; il ritornare in sé attraverso una proiezione. A tratti, la voce femminile ha bagliori di consapevolezza: "Per quanto Ivan sia stato creato certamente per me non posso mai accampare pretese su di lui io sola"⁴. O Ancora: "... tutto mi è indifferente, anche quello che ha da dirmi, così piena di speranza sono, sul punto di rinascere, di spegnermi, ricomincio con un "Pronto?". Solo Ivan non lo sa, telefona oppure non telefona, ma sì, telefona"⁵. Ivan: "... trova con più sicurezza il mio numero che non i miei capelli, la mia bocca e la mia mano"⁶. Il telefono e la voce femminile: "... non mi prosterno davanti al telefono, come un musulmano nel suo tappeto, la fronte premuta sul parquet ... La mia Mecca e la mia Gerusalemme"⁷. Pensiero, telefono, Ivan, se stessa. La vita. La sopravvivenza. Tutto come in uno specchio muto che non restituisce odori e rumori; ma solo immagini atone. L'autismo dello specchio è un simbolismo che snocciola parole/immagini fredde e attonite; come la neve che, sfarinandosi, partorisce acqua smorta, insapore e ad una temperatura indefinibile.

Penso a Ivan.

Penso all'amore.

Alle iniezioni di realtà.

Alla prossima iniezione, più forte.

Penso in silenzio.

³ *Ibidem*, p. 34.

⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p. 41.

⁷ *Ibidem*, p. 41.

Penso che è tardi.
È irreparabile. È troppo tardi.
Ma sopravvivo e penso.
E penso, non sarà Ivan.
Qualunque cosa avvenga sarà qualcosa d'altro.
Vivo in Ivan.
Non sopravvivo a Ivan⁸.

È il pensiero femminile che salva. La donna che pensa al femminile afferra la sopravvivenza; suo è il pensiero della sopravvivenza. Ivan è fuori dal gioco: dopo di lui, dopo il suo intervento e la sua presenza, la sopravvivenza è decapitata del suo pensiero e del suo soggetto. Ivan è lo specchio che riflette la voce femminile che organizza e costruisce il romanzo.

Ivan consente alla donna l'auto-identificazione dell'io femminile; ma è anche e soprattutto specchio: cioè, voce, discorso, linguaggio e simbolo al maschile. Come sopravvivere qui ad uno strumento di identificazione che divora e succhia la specificità e la differenza femminile? "Vivo in Ivan; non sopravvivo ad Ivan". Appunto. Non è possibile riconoscersi in un Altro, se questo viene sdoppiato tragicamente: con un corpo, carne e ossa maschili e un'anima sublimata al femminile, per effetto di una concatenazione di proiezioni e compensazioni. Di Ivan la donna conserva le spoglie; ma gli trasferisce una smorta anima femminile, per riconoscerlo. Così, si inganna e inganna. Ivan non fa mai domande, poiché conserva e dà per scontate tutte le domande e tutte le risposte del maschio. Le incarna. Non ha sospetti. Tutto è razionalmente e necessariamente al suo posto. È, per questo, che l'unica volta che Ivan fa una domanda vera chiede: "Chi è Malina?"⁹. Malina non è al suo posto. Non ha posti. Dove è Malina?

"Lascio avvenire le disgrazie altrove, perché non ci sono

⁸ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁹ *Ibidem*, p. 44.

disgrazie qui, dove Ivan è con me a colazione"¹⁰. Non c'è cosa più difficile per una *donna* che essere donna. E non c'è al *mondo* cosa più difficile. Se J. Bousquet dice: "Il mio io è se stesso soltanto in un mondo che non posso abitare"¹¹, una donna è se stessa soltanto in un mondo che deve abbandonare, per poterlo abitare e renderlo abitabile. Un uomo deve far questo una sola volta: conquista se stesso contro il mondo al maschile che ha edificato e che lo ha edificato. Una donna deve far questo due volte: (i) conquistare se stessa contro il mondo al maschile che trova già pronto e l'ha resa spoglia del suo sesso; (ii) porsi, di nuovo, di contro all'uomo, per affermarsi originariamente e intraducibilmente al femminile.

Solo una donna qui può dialogare con sé, con un'altra donna e parlare con un uomo. Posto che quest'ultimo riconosca le sue responsabilità e le mutilazioni di cui è stato decisore e vittima. Non v'è umano più avvilito che una donna che non si sa afferrare e costruire al femminile. Non v'è umano più avvelenato di un uomo che si lascia foderare nelle certezze maschili. Non v'è rovesciamento più tragico di una donna che quello fatto dall'uomo.

Quali e quanti sono i rimedi a questa lunga serie di catene? Chi lo sa. Ma ognuno deve cominciare a saperlo e a costruirlo in proprio. Dice F. Pessoa: "Quello che distingue le persone le une dalle altre è la forza di farcela, o che sia il destino a farla a noi"¹². La forza di farcela e il destino. Noi. Ma noi chi? Noi uomini? Loro donne? E che ruolo ha giocato il destino, il caso in tutto ciò? Chi ha la forza di farcela, in realtà, cosa sta facendo, se lo stereotipo fondamentale, la scissione uomo/donna su cui si fonda il primato dell'uomo, viene conservato? E che ne è dell'amore, in presenza di

¹⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹¹ J. Bousquet, *Tradotto dal silenzio*, Casale Monferrato, Marietti, 1987, p. 2.

¹² F. Pessoa, *Il libro delle inquietudini*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 27.

questa scissione e di questo primato? Come fare ancora a trovare le parole che lo dicano. Chissà dove sarà andato a cacciarsi; e dove sarà andata mai a finire la sua lingua.

Il mondo, la lingua, gli uomini, le donne, l'amore, la verità. Alla lingua si comanda. Ma chi più esercita il comando su di lei e chi ha più potere ed è più potente, è chi più le obbedisce. Uno scrittore e una scrittrice, un poeta e una poetessa sono coloro che hanno più a che fare con il potere. Non v'è potere più grande di quello che si annida nel linguaggio; ma non v'è perversione più grande. Eppure, chi comanda il mondo non ha più lingua: è diventato la lingua del mondo. Il tempo lo ha catturato e trasformato in uno stanco ripetitore, un suo logorroico altoparlante.

La protagonista del romanzo (una scrittrice) si lascia sfuggire, quasi suo malgrado, questa tremenda verità alla fine della quinta lunga risposta alla chilometrica intervista del SgR. Mülh-bauer del "Wiener Tagblatt": "sono quelli che non hanno una lingua che governano in tutti i tempi. Le svelerò un segreto terribile: la lingua è il castigo. Tutte le cose debbono entrare in essa e poi svanire in essa, secondo la loro colpa e nella misura della loro colpa"¹³. Ed è un castigo ancora più grande, per coloro (le donne) che non hanno una lingua, ma non governano. Ma proprio qui si staglia una possibilità di salvezza: il linguaggio al femminile è, per sua natura, non finalizzato all'esercizio del potere. È un castigo che, quando diventa conquista, parla di libertà.

La "colpa" delle donne è di essere senza lingua. Fuori dal linguaggio dell'uomo sta la lingua delle donne. Trovare questo "fuori" è, per le donne, come trovare il "dentro" più prezioso delle donne. Si insinuano qui il rapporto e lo scontro con un uomo; l'indifferenza e l'amore che possono scaturire dal rapporto, dallo scontro: "Ivan ed io: il mondo convergente. Malina e io, per il fatto che siamo una cosa sola, il mondo divergente"¹⁴. Solo del mondo divergente si può es-

¹³ I. Bachmann, *op. ult. cit.*, p. 88.

¹⁴ *Ibidem*, p. 112.

sere sicuri. Nel mondo convergente, spesso e a lungo andare, può capitare di perdersi. E niente più della convergenza nel mondo delle convergenze maschili può far perdere una donna.

La presenza più forte è sempre l'assenza, la non-coincidenza, il non convergere nello stesso punto e nello stesso mondo. È qui che la divergenza costruisce i *punti* (non il mondo) degli incontri. Qui: dove la convergenza è anche distacco, autonomia, libertà, solitudine. Dove il distacco è presenza che consente la parola. Dove la lingua è affrancata dalle sue servitù. Dove il castigo si rivolta in libertà. Dove il possesso è appartenersi senza possesso: "perché c'è sempre Malina per me, forte e contento, e così nelle ore cupe mi resta la consapevolezza che non perderò mai Malina – anche se io mi perdessi!"¹⁵.

Ma come non perdere l'Altro, se si perde se stessi? Se l'amore consente questo, fino a che punto è amore? Quali e quanti varchi restano da scavare nell'amore, nelle sue notti del mistero e nelle sue giornate metalliche.

Da qualche punto continuare e ricominciare. In qualche punto il cammino riprende veramente. Di nuovo un inizio. Tutto continua e ricomincia in un inizio. Quando si comincia, non si sa dove si sta andando a parare. E alla fine, si stenta a ricordare l'inizio. Così, le domande: "Ma come è potuto finire?" e "Come è mai potuto iniziare?", diventano l'una il rovescio speculare dell'altra.

È difficile sapere come tutto è cominciato e quando. Eppure, ciò è necessario, per ritrovare i punti di arrivo, ritrovandosi in quello che si è diventato. È in questo ritrovamento che tutto ricomincia: "Mai mai ho voluto saper come era l'inizio ... Ma un giorno vorrò saperlo e da quel giorno resterò indietro e ricadrò in uno Ieri. Ma non è ancora domani. Prima che emergano ieri e domani debbo farli tacere in me. È oggi. Sono qui e oggi"¹⁶.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 112-113.

¹⁶ *Ibidem*, p. 133.

È nel Domani che riemerge l'Ieri. Ma oggi è l'Oggi: né Ieri e né Domani; viene da Ieri e va verso Domani. Ma quando verrà Domani, il ritorno a Ieri sarà più intimo. Oggi è un tempo orfano: senza Ieri e né Domani. Il presente è una prigioniera chiusa a doppia mandata, in avanti e all'indietro. Diventa il tempo della libertà, se nel suo cammino recupera il suo Ieri e il suo Domani.

Tacitati l'Ieri e il Domani, tacitato il tempo, dentro di sé ognuno diventa il suo tempo. Quando fa questo, ognuno è pronto ad aprire il suo Oggi all'Ieri e al Domani. Ma tutto questo è pericoloso. Si rischia, ogni volta, di tagliare il legame col tempo e col mondo. Il rischio è sempre e soltanto Qui e Oggi: senza più l'Ieri e senza un Domani. Un presente senza passato e senza futuro è la morte del tempo. È tempo maledetto. È il tempo degli inganni, in cui l'assenza non parla e dove il silenzio diviene un frullato di servitù quotidiane. Da questo tempo occorre evadere.

Bisogna ricercare nel proprio Oggi le pressioni dell'Ieri e le protensioni del Domani. Dove cominciare a far questo, se non ricominciando a cercare la propria terra? Il cammino che riconduce a casa è quello che rovescia il guanto delle apparenze. Curva gli orizzonti e dalle curvature estrae un varco: un ponte sospeso sull'abisso del mondo e del tempo; una linea tra origine e approdo. Una linea: su di essa origine e approdo si scambiano freneticamente e schizofrenicamente di ruolo. Come in una giostra infernale. Tornare alla propria terra è come fermare il tempo e il suo confuso movimento, rovesciandogli contro i propri passi, da cui far ripartire ogni movimento.

L'appuntamento con la propria terra è l'appuntamento col tempo e col mondo. Tempo e mondo cominciano ad essere tali, divenendo tempo nostro, mondo nostro. Qui avviene un riconoscimento reciproco tra noi e il tempo e tra noi e il mondo. Tutto questo sta dentro il ritorno alla propria terra: "potrei per giorni interi camminare per una Vienna deserta, dove il caldo aumenta o starmene qui, con spirito assente, il mio spirito è assente, cos'è l'assenza dello spirito? dov'è lo spirito quando è assente? l'assenza dello spirito è dentro e

fuori; qui è dappertutto assente lo spirito e io posso mettermi dove voglio, posso toccare i mobili, potrei rallegrarmi perché sono scampata e vivo di nuovo nell'assenza. Sono ritornata nella mia terra che è anch'essa assente, ma dove posso riposare"¹⁷.

La terra nostra è nostra, perché in essa possiamo collocarci dappertutto, senza ricevere danno e senza arrecare danno. In ogni suo punto siamo noi stessi: possiamo incamminarci per ogni dove, partendo da essa e in ogni dove non ci stacciamo da essa. Soltanto al suo interno possiamo cogliere l'assenza di spirito e possiamo permetterci di restare senza spirito. Partiamo sempre dallo spirito ancestrale della nostra terra. Lo spirito primigenio a cui dobbiamo fa ritorno e da cui dobbiamo ripartire. L'assenza di spirito è questa sospensione: tra il ritorno alla propria terra e la nuova partenza da essa. Il ritornare è il riaprirsi dentro e fuori di essa. Dappertutto.

È Malina che fa ritornare alla terra natale. È Malina che al ritorno manca. È altrove. È Malina che lascia che la terra riabbracci in libertà chi ritorna: non contamina l'abbraccio alla terra madre. Egli non interferisce con la libertà del viandante che ritorna. Ivan no. Ivan sarebbe andato alla stazione. Ivan l'avrebbe accompagnata a casa.

Ma Ivan non c'è. Non è quella la sua terra. Perciò, non può essere presente a quel ritorno. Tantomeno, potrebbe attivarlo. Malina no. Lui è presente. È anche lui abitante di quella terra. Perciò, rispetta il ritorno. Perciò, è assente, rispetto a quel ritorno. Anche lui è compreso nell'abbraccio all'assenza di spirito. Lascia che sia lo spirito altrui ad offrirsi all'abbraccio.

Malina non è alla stazione; ma è nella stanza: "Malina è entrato nella stanza. Mi tiene. Posso di nuovo tenerlo. Gli sono legata, gli sono legata sempre di più. Sarei impazzita laggiù, no, non solo sul lago, ma nella cabina, sarei quasi impazzita. Malina mi tiene finché sono più calma, mi sono

¹⁷ *Ibidem*, p. 152.

calmata, e chiedo: Cosa stai leggendo? Dico: Ancora non mi credi, e hai ragione, ma un giorno potrei cominciare ad interessarmi di te, di tutto ciò che fai, che pensi, che senti! Malina mi sorride in un certo modo: Ma neanche tu ci credi¹⁸.

Mi tiene e posso tenerlo, finché sono calma, dice. Svanita la calma, subentra l'interrogazione e lo spostamento verso un interesse che non sia l'amore, che non sia quel sentimento che tiene e fa essere tenuti. Se è possibile essere preso da Altro, è anche possibile esser preso, *dopo*, dall'Amore.

Ella non dice, ma pensa. E intanto si discosta dall'amore, come da altri interessi.

Così, si rimane sospesi, a mezz'aria, indefinitamente nell'indefinito. Non si scappa e non si resta. Un po' si scappa e un po' si resta. Un po' si va via e un po' si ritorna. Si è lontani dalla propria terra, anche quando si è a casa propria. Non si è più nella magia creata dall'assenza di spirito.

"Malina può chiedermi tutto. Ma io rispondo senza essere interrogata: il luogo questa volta non è Vienna. È un luogo che si chiama Dovunque e In-nessun-posto. Il tempo non è oggi. Il tempo non c'è più, perché potrebbe essere stato ieri, può essere stato molto tempo fa. E può essere ancora, come sempre, e certe cose non saranno mai state. 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 fu mai. Malina può sapere tutto. Ma io decido: Sono i sogni di questa notte"¹⁹.

Un po' si scappa e un po' si resta. Di luogo in luogo: lontano dalla propria terra e ben dentro la propria terra. L'amore può chiedere tutto: dovunque e in-nessun-posto; ma io posso decidere questa notte. Decidere i sogni di questa notte. Decido. Così, rispondo all'amore, senza essere interrogato.

Il tempo non c'è più. Va via e con lui tutto scompare.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 152-153.

¹⁹ *Ibidem*, p. 155.

Scompare ogni misura, poiché la misura sta solo nel tempo:
il tempo è la misura.

Ogni luogo è istantaneamente nessun-luogo. La scomparsa della misura è dissolvimento anche dello spazio. Ma Malina può sapere tutto. Occorre, allora, decidere di non fargli sapere niente. Scordarlo, allora. Malina può sapere. Scordare, allora. Il tempo non c'è; è dilazionato.

S'avanzano giorni più duri.
Il tempo dilazionato e revocabile
già appare all'orizzonte.
Presto dovrai allacciare le scarpe
e ricacciare i cani ai cascinali:
le viscere dei pesci nel vento
si sono fatte fredde.
Brucia a stento la luce dei lupini.
Lo sguardo tuo la nebbia esplora:
il tempo dilazionato e revocabile
già appare all'orizzonte.

Laggiù l'amata ti sprofonda nella sabbia,
che le sale ai capelli tesi al vento,
le tronca la parola,
le comanda di tacere,
la trova mortale
e proclive all'addio
dopo ogni amplesso.
Non ti guardare intorno.
Allacciati le scarpe.
Rimanda indietro i cani.
Getta in mare i pesci.
Spegni i lupini!
S'avanzano giorni più duri!
(IL TEMPO DILAZIONATO)²⁰

All'orizzonte sta il tempo dilazionato e revocato: l'oriz-

²⁰ I. Bachmann, *Poesie*, Milano, Guanda, 1987, p. 23.

zonte è il tempo dilazionato e revocato. A niente è valso dilazionarlo e revocarlo. L'orizzonte non è dilazionabile e revocabile. Avvicinandosi a lui, ciò che è stato revocato ritorna. All'orizzonte, il tempo ritorna. L'orizzonte è la presenza del tempo: il tempo si fa, per un breve attimo, pulsione viva di presente ed eternità. Ma dove il tempo ritorna, là è di nuovo dilazionato e revocato. E sembra che ritorni per una dilazione ulteriore della dilazione.

Il tempo: ovverosia il moto perpetuo della dilazione. In questo moto perpetuo, i giorni che si profilano all'orizzonte sono sempre i giorni più duri. L'orizzonte che viene dopo l'orizzonte revocato è l'orizzonte più duro. È laggiù, all'orizzonte, che l'amata sprofonda nella sabbia e viene tentata dall'addio e tenta l'addio, dopo ogni amplesso. La sabbia dell'orizzonte comanda di tacere, tronca le parole d'amore.

Ma c'è sempre una distesa di nebbia che copre l'orizzonte. Il tuo sguardo esplora la nebbia. Il tempo non c'è più, perché è stato revocato, dilazionato. All'orizzonte ritorna e l'orizzonte gli rende giustizia. Ma, nel rendergli giustizia, lo giustizia anche, poiché di nuovo lo sopprime, differendolo. Di nuovo avvolgendolo in una spirale di nebbia.

Solo chi si fa esploratore proietta il suo sguardo oltre la nebbia: lo sguardo esploratore riafferra l'orizzonte. Quale tremendo castigo: ricompare e ritorna il tempo dilazionato. S'avanzano giorni più duri. L'amata recita, di nuovo, il suo addio. E sempre più lontana si fa l'eco del suo amplesso. Il tempo dilazionato restituisce l'addio e tiene per sé l'amplesso. L'amore che ha taciuto, ha perso le parole. La sabbia che l'ha coperto ora ti ricopre.

Ritrovare il tempo oltre il differimento è trovare le parole. Cioè: ritrovare l'amore. L'amore non tradisce mai l'amplesso. Un amato e un'amata sì. Indulgono troppo facilmente all'addio. Sono troppo mortali. Troppo si dispongono alla revoca. Troppo recitano l'addio all'amore e al tempo.

Il tempo dilazionato è l'orizzonte che si stacca da sé e torna indietro, confuso, incerto. È orizzonte che precipita nell'impazzimento, perché non si ritrova più. Eppure, là si

era situato con le sue proprie mani e, come uno spettro, si proiettava verso il futuro. Uno spettro vagante e vagolante. Un'armatura di muscoli e nervi d'acciaio che scricchiolano, risuonano metallicamente, fanno stridere, girano a vuoto, come in una giostra in cui i cavalieri sono, ormai, ridotti ad un ammasso di ferraglia.

Il tempo dilazionato è l'amante che si separa da sé e, dicendo addio all'amore, dice addio alle parole d'amore. Le parole che restano parlano della possibilità che resta dell'amore. L'amante che rimane senza parole d'amore, parla per dire che l'amore è impossibile. La non-dicibilità dell'amore viene trasfigurata nell'impossibilità dell'amore. L'addio all'amante si trasforma in un tradimento di sé. Il tempo dilazionato è il tradimento di sé.

Riafferrare il tempo, è riafferrarsi, ritrovandosi. Il tempo è misura di ogni cosa; ma ognuno è misura di sé. Dalla sua misura risale alla misura del tempo, dentro cui ritrova l'amore. Dopo l'addio, ritorna l'abbraccio. Dalla sabbia, sotto cui era stato sotterrato, risorge più caldo, appassionato e innocente l'amplesso. L'orizzonte dell'orizzonte è l'amore. Il tempo dell'amore è la misura e la parola. Nella lingua dell'amore sono ricomprese anche le parole della crudeltà, la gestualità della menzogna, la degradazione del tradimento e tutta la vigliaccheria contenuta in un addio crudele. Nella lingua dell'amore, diversamente dal linguaggio, non si comanda. Nessuno ha potere sulla lingua dell'amore. Tutti sono egualmente ricchi e poveri al suo cospetto. Si impoverisce chi vuole infeudarla. Si arricchisce chi si abbandona al suo trasporto. Nella lingua dell'amore guerra e pace.

- Malina: Perché pensi sempre a *Guerra e pace*?
Io: Si chiama così perché una cosa segue l'altra, vero?
Malina: Non devi credere a tutto, è meglio che pensi da sola.
Io: Io?
Malina: Non c'è guerra e pace.
Io: Cosa c'è allora?

Malina: Guerra.
 lo: Come trovare pace? Voglio la pace.
 Malina: C'è guerra. Avrai solo questa breve pausa, non di più.
 lo: Pace!
 Malina: In te non c'è pace, nemmeno in te.
 lo: Non dire questo, non oggi. Sei tremendo.
 Malina: C'è guerra. E tu sei la guerra. Proprio tu.
 lo: lo no.
 Malina: Lo siamo tutti, anche tu.
 lo: Allora non voglio più esistere, perché non voglio la guerra. Addormentami, allora, addormentami, prepara la fine. Voglio che la guerra finisca. Non voglio più odiare, voglio ...
 Malina: Respira profondamente, vieni. Va meglio. Vedi, va bene, ti tengo io, vieni alla finestra, non parlare adesso²¹.

Il dialogo viene ripreso, dopo che la donna è uscita vittoriosa da un prolungato conflitto simbolico col padre.

lo: Non è mio padre è il mio assassino.
 Malina non risponde
 lo: È il mio assassino.
 Malina: Sì, lo so.
 lo non rispondo
 Malina: Perché hai detto sempre: mio padre.
 lo: L'ho detto davvero? Come ho potuto dirlo? Non volevo dirlo, ma si può raccontare solo ciò che si vede, e ti ho raccontato esattamente quello che mi è stato mostrato. Ho voluto anche dirgli ciò che ho capito da un pezzo - e cioè che qui non si muore, qui si viene assassinati. Quindi capisco anche perché è potuto entrare nella mia vita. Uno dovevo farlo. È stato lui.
 Malina: Dunque non dirai mai più: guerra e pace.

²¹ I. Bachmann, *Malina*, cit., pp. 164-165.

Io: Mai più.
C'è sempre guerra.
Qui c'è sempre violenza.
Qui c'è sempre lotta.
È la guerra eterna²².

Non vi può esser pace fuori, se c'è guerra dentro. Non vi può esser pace dentro, se c'è guerra fuori. Non si può ritrovare la pace, se si è in guerra con se stessi. La guerra eterna circonda, sino a quando, anziché morire, si verrà uccisi; sino a quando il Sé è l'assassino dell'Altro e viceversa. Il legame di guerra tra Sé e Altro porta alla luce un rapporto di bellicosità relazionale totale, in cui – come dice Malina alla donna – “uno è tutto per un altro, può essere molte persone in una sola”; ed è questa, come non sfugge alla donna, “la cosa più amara”²³. Ed è esattamente questo Tutto, contemporaneamente interno ed esterno, presente ed assente, il fattore primario dell'autodistruzione e distruzione personali. Da questo gorgo profondo nasce l'azione.

Malina: Sì, ma tu agirai, dovrai fare qualcosa, dovrai distruggere tutti in una sola persona.
Io: Ma sono stata distrutta io.
Malina: Sì. Anche questo è giusto.
Io: Come è facile parlarne, diventa già molto più facile. Ma come è difficile viverlo.
Malina: Di questo non si deve parlare, lo si deve vivere soltanto.

I conflitti più aspri, intimi e profondi stentano a trovar parola. Un po', perché è difficile riuscire a risalire, dai fondali dell'anima e del rimosso, fino alle superfici della parola. Un po', perché rimanendo nella cupezza dell'inespressione, tali asperità conflittuali operano e si dilatano, sfruttando le condizioni di vantaggio dell'invisibilità. La guerra è eterna,

²² *Ibidem*, p. 207.

²³ *Ibidem*, p. 204.

proprio perché/e quando nessuno la dichiara.

La guerra non viene più dichiarata,
ma proseguita. L'inaudito
è divenuto quotidiano. L'eroe
resta lontano dai combattimenti. Il debole
è trasferito nelle zone di fuoco.
La divisa di oggi è la pazienza,
medaglia la misera stella
della speranza, appuntata sul cuore.

Viene conferita
quando non accade più nulla,
quando il fuoco tambureggiante ammutolisce,
quando il nemico è divenuto invisibile
e l'ombra d'eterno riarmo
ricopre il cielo.

Viene conferita
per la diserzione dalle bandiere,
per il valore di fronte all'amico,
per il tradimento di segreti obbrobriosi
e l'inosservanza
di tutti gli ordini.
(TUTTI I GIORNI)²⁴

Nel cono chiuso del tunnel sta la luce che chiede di essere portata fuori: sotto il sole, alla luce di tutti i giorni. I secondi si spezzettano, inimicandosi a vicenda, in una guerra non dichiarata. Come il mulino che macina senza amore, tutti i giorni. L'inaudito è diventato quotidiano. Tutti i giorni. E tutti i giorni si portano in petto un dolore mortale che sfiibra e atterra. Un giorno prosegue l'altro e la guerra non dichiarata viene proseguita dal giorno che deve ancora venire.

Non v'è pace, se non per chi diserta la guerra. È eroe chi manca la guerra, chi si nega al suo volere, chi non si piega

²⁴ I. Bachmann, *Poesie*, cit., p. 31.

al suo potere. Nelle zone di fuoco, dove rimbomba la battaglia, sono trasferiti i deboli. La guerra è un grandioso sistema eretto, per organizzare offensivamente la debolezza umana: per convincere il debole di essere forte nella sua debolezza. La guerra prosegue e perfeziona la debolezza e i combattimenti sono l'inferno e la tomba dei deboli.

La guerra è la macina, il contrassegno scaduto dei giorni, il loro assegno a vuoto. Tra gli uomini, ha corso forzoso, perché è la debolezza fatta forza. Ed è così che si perde la luce e ammutoliscono tutte le sue richieste. Nessuno la interroga più. L'inaudito è diventato quotidiano. La speranza, ormai, è una medaglia al valore.

Ora, però, il valore dei morti non conta più e non si ha più memoria di essi. E nemmeno conta più il valore di chi rimane in vita. Ormai, non si sa più se si vive morendo o si muore vivendo. Non accade più nulla. Il nemico è diventato invisibile. L'ombra funesta dell'eterno riarmo ricopre il cielo.

Ma nel cono chiuso del tunnel sta la luce. Basta l'inservanza di tutti gli ordini. Tutti i giorni. Dichiarare qui la guerra. Farla in proprio, anziché proseguirla per chi comanda dall'alto. E, quando è necessario, farla anche contro se stessi, per la propria pace e per essere in pace con il mondo e con l'Altro. Sta qui il valore di fronte all'amico e all'amore. La speranza sta in questo cammino ed è qui che conosci le sue prime parole. C'è sempre qualcuno, c'è sempre qualcosa che ti riconducono a te e all'Altro.

Ma questo non è ancora che l'inizio del viaggio. È solo la vita che conduce al viaggio, che lo prepara e rende possibile. Sei sempre tu a dover decidere l'inizio vero del viaggio. In mancanza di questa decisione, non vivi ancora. Bisogna imparare a vivere, viaggiando. Ai fronti della guerra non dichiarata occorre rompere gli allineamenti, far ritornare le parole e i respiri, ritornare a cercare i *perché* e i *come* della vita: "Chi ha un Perché per vivere sopporta quasi tutti i Come"²⁵. Come rispondere ai perché: sta, forse, qui l'es-

²⁵ I. Bachmann, *Malina*, cit., p. 190.

senziale, il decisivo della vita. Non per spiegarsi o spianarsi il vivere; ma per avanzare tra gelo, arsura e luce.

Spiegami, Amore, quello che io non so
spiegarmi: in questo breve, orribile tempo
dovrò tenere per compagno soltanto
il pensiero, e sola
nessun affetto avere né donare?
Pensare occorre? E nessuno
che avverta la nostra mancanza?
Tu dici un altro intelletto fa affidamento su di noi ...
Non mi spiegare nulla. Vedo la salamandra
girare attraverso tutti i fuochi.
Non la incalza alcun fremito, e non prova
nessun dolore.
(SPIEGAMI , AMORE)²⁶

È qui che inizia a consumarsi la frattura con Malina. Esattamente nel punto in cui la donna non chiede più spiegazioni, avverte più potente che mai il bisogno di affrancarsi dal suo "doppio". L'esigenza comincia a diventare imperiosa, allorché Malina chiede alla donna di affidargli la sua vita, giacché ella è, ormai, una sopravvissuta e, uscendo dalla sopravvivenza, confonde tutte le sue vite, quella di ieri e quella di oggi²⁷.

Sempre qui affiora la contraddizione entro cui rimane avviluppato Malina, poiché questa sua pretesa tradisce la sua principale "regola di condotta". Racconta la donna: Malina " ... mi lascia fare come voglio, dice che si riesce a capire le persone solo se non si penetra in esse, se non si pretende niente da esse, e se non ci si lascia provocare, tutto si rivela lo stesso"²⁸. Ma, più ancora della contraddizione, quello che rimbalza all'occhio sono le deficienze della posizione di Malina, imprigionato nei limiti della razionalità del controllo

²⁶ I. Bachmann, *Poesie*, cit., p. 113.

²⁷ I. Bachmann, *Malina*, cit., pp. 195-196.

²⁸ *Ibidem*, p. 219.

strumentale. Lasciare libera una persona è, invece, riconoscerla nella sua libertà ed autonomia. È rispettarla ed entrare in contatto con la sua vita, per quello che di anonimo, informe, ripetitivo, malato, splendente e innocente contiene in sé. Solo così si può sperare di vedere i suoi tormenti e di parlare con i suoi problemi. Cioè: si può amarla. Amandola, si può penetrare in essa, non per carpirne segreti, ma per rivelare e donare se stesso. L'amore, il trasporto totale e il dono, dentro e oltre la sofferenza, non sono delle strategie comunicative, funzionali alla messa a fuoco del "volto dell'Altro"; ma i luoghi in cui ci si dà all'Altro senza riserve, senza condizioni e senza contropartite, senza rinunciare alla propria libertà.

Sono, questi, i nodi più difficili della vita. Intorno ad essi, non a caso, massima è la differenza tra uomo e donna.

Gli uomini, osserva la voce narrante femminile, sono tutti diversi tra di loro e ognuno rappresenta un "caso clinico", più unico che raro; ciò che di comune v'è tra di loro è difficile da spiegare.

Ogni singola donna deve sbrogliarsela con troppe stranezze. E prima non le ha detto nessuno quali fenomeni patologici dovrà incontrare, si potrebbe dire che l'intero atteggiamento dell'uomo nei riguardi di una donna è malato, per di più malato in modo del tutto unico, tanto che non potrà mai più liberare gli uomini dalle loro malattie. Delle donne si potrebbe dire al massimo che vengono, per così dire, contagiate per simpatia Qualche volta si ha fortuna, ma la maggior parte delle donne non ha mai fortuna. Quello che voglio dire non ha niente a che vedere con il fatto che esistono certi presunti buoni amanti, insomma non esistono affatto. È una leggenda che un giorno dovrà essere distrutta, esistono al massimo uomini con cui proprio non c'è speranza, e alcuni con cui non è detto che proprio non ci sia speranza. È qui che si deve cercare il motivo che nessuno ha mai cercato del perché solo le donne hanno la testa piena dei loro sentimenti e delle loro storie, del loro uomo o dei loro uomini. Il pensarci assorbe davvero la maggior parte del tempo di ogni

donna. Ma deve pensarci, perché altrimenti, senza l'incessante spinta, senza la molla del sentimento non potrebbe letteralmente tollerare un uomo che è certo un malato e non si occuperà affatto di lei. Per lui è facile pensare poco alle donne, perché il suo sistema malato è infallibile, lui si ripete, si è ripetuto, si ripeterà ... E poi ci sono anche i cambiamenti improvvisi, passando da un uomo all'altro un corpo femminile deve disabituarsi e riabituarsi a cose del tutto nuove. Ma un uomo va avanti tranquillamente con le sue abitudini, qualche volta ha fortuna, di solito no²⁹.

Ciò che lega è una specie di malattia: pensarsi e amarsi, per un uomo e una donna, è una sfida all'infelicità, che rispinge sempre più a picco nell'infelicità. Ed è qui che la disparità dell'essere, del dare e del concedersi, tra un uomo e una donna, raggiunge il culmine.

Basta solo che, per un caso, tu renda qualcuno sufficientemente infelice, per esempio, non aiutandolo a rimediare a una sciocchezza. Quando sei sicuro di aver procurato all'altro, allora anche l'altro pensa a te. Altrimenti la maggior parte degli uomini rendono infelici le donne, e non c'è una reciprocità, perché la nostra sorte è l'infelicità naturale, inevitabile, che deriva dalla malattia degli uomini di cui le donne debbono occuparsi tanto. Ma appena imparato debbono subito disimparare, perché se ci si deve sempre occupare di uno e si debbono creare per lui dei sentimenti, si diventa regolarmente infelici. Per di più l'infelicità si raddoppia, si triplica, si centuplica. Uno che volesse evitare l'infelicità non avrebbe che da chiudere tutto ogni volta dopo un paio di giorni. È impossibile essere infelici, piangere per uno, se questi non ci ha già resi profondamente infelici. Nessuno piange per un uomo, che sia il più giovane o il più bello, il più buono o il più intelligente, dopo poche ore soltanto. Ma sei mesi, passati con

²⁹ *Ibidem*, pp. 237-238, 239.

un emerito chiacchierone, con un imbecille notorio, con un repellente pappamolla dominato dalla più strane abitudini, hanno fatto crollare donne pur forti e ragionevoli l'infelicità delle donne è una cosa proprio inevitabile e assolutamente inutile ... Certo dipende dal fatto che gli uomini non sono normali, ma ci siamo talmente abituati alle loro aberrazioni, alla loro fenomenale mancanza di istinto, che non si può più delineare l'immagine della malattia nella sua vera dimensione ... La società è il più grande teatro del delitto. Con la massima leggerezza sono stati deposti in essa da sempre i germi dei più incredibili crimini, che restano ignoti per sempre ai tribunali di questo mondo ... Ci sono parole, ci sono sguardi che possono uccidere, nessuno se ne accorge, tutti si fermano alla facciata, ad un'immagine colorata³⁰.

Se ogni uomo è costitutivamente malato, la malattia delle donne consta nell'occuparsi di essi che sono perennemente malati, che non sanno amare e che non si decidono ad apprenderlo. Tra queste malattie che si intrecciano, niente resta più normale. Anzi, la normalità acquisisce le fattezze e le mosse della crudeltà e della ferocia. Questo ambito *normale* diviene il teatro perfetto per enormi delitti, a cui la società si è talmente assuefatta che, ormai, non riesce più a visualizzarli e contestualizzarli. Tutto ciò che uccide e i morti che quotidianamente, con sapiente indifferenza, vengono accatastati gli uni sugli altri vengono ricoperti con *immagini colorate*, dice l'io femminile narrante. Anche la morte ha i suoi colori e si colora per spremere e spegnere la vita.

Alcuni versi di F. Pessoa sono tremendamente vicini al sottosuolo del Sé femminile che si va progressivamente contrapponendo a Malina.

Chi amo non esiste
chi volli essere mi dimentica

³⁰ *Ibidem*, pp. 241-242, 243-244.

chi sono non mi conosce³¹.

In questo vortice, nessuno è fuori pericolo. Nessuno può, quindi, aiutare un altro fuori dal pericolo. Solo penetrando le zone del pericolo, si può risalire al proprio Sé e spostarsi verso l'Altro. La malattia maschile, di cui parla con sofferenza l'io narrante femminile, sta proprio in questo rifuggire le zone del pericolo. Il naufragio del Sé e dell'Altro iniziano con la fuga dal pericolo. In questa fuga, l'io si dissolve, non si ritrova più nel tempo e nel mondo. Non riesce più ad amare, perché non riesce più a ritrovarsi. È in questi frangenti che al Sé può capitare di prolungarsi disperatamente verso l'Altro, cercando in lui la conferma della propria identità smarrita. Questo movimento proiettivo è doppiamente esiziale per una donna, in quanto è proprio l'Altro maschile una delle cause originarie della crisi di auto-riconoscimento e riconoscimento del Sé femminile. Non si può trovare e ritrovare l'Altro, se non si comincia col trovare e ritrovare il proprio Sé. Se questo è vero per tutti gli esseri umani, per una donna lo è ancora di più.

Ma il non ritrovarsi non è semplicemente una malattia. O meglio: nessuno di noi può sfuggire alla malattia del perdersi e ognuno deve, con le proprie mani e con i propri passi, dare inizio alla cura del ritrovarsi e del ritrovare. Nessuno è sano e può aiutarti in forza della sua "sanità". Lo spegnersi e il confondersi della memoria affettiva sono eventi, sì, dolo-

³¹ Cit. da R. Bodei, *Alla ricerca del senso nel naufragio*, "il manifesto", 6/5/1994. Si tratta di un intervento illustrativo della giornata di dibattito: "Che futuro per la psicoanalisi?", tenuta il 7/5/1994 all'Università La Sapienza di Roma e organizzata dal Centro ricerche psicoanalitiche "Il Pollaiuolo". La base di discussione è costituita da due libri di recente pubblicazione di F. Corrao: "Modelli psicoanalitici, mito, passione e memoria", (Laterza); "Psicoanalisi futura" (Borla). L'intera iniziativa è, del resto, un omaggio alla memoria di Corrao. Gli stessi versi di Pessoa citati, come ci informa R. Bodei, sono "utilizzati da Francesco Corrao quale chiave per spiegare i fenomeni della memoria affettiva".

rosi, ma costitutivi delle biografie personali. Sempre chi amiamo esiste e non esiste; sempre dimentichiamo cosa e chi volevamo essere; sempre i nostri pensieri e le nostre emozioni non coincidono con il nostro corpo. Ogni giorno si fanno i conti con le schizofrenie che fondano la vita, plasmandone gli eventi, le avventure e le disavventure. La malattia vera è il volersi sottrarre a questa schizofrenia; oppure l'affidarsi disperato a mani ritenute integre e immuni dai mali della vita e dell'amore. Tutti gli scacchi personali si addensano, così, nella cura che viene imperiosamente richiesta all'Altro. In realtà, qui l'Altro non è più l'Altro; bensì la maschera dell'Io, un suo sottoprodotto duale: l'Io onnipotente contrapposto e complementare all'Io impotente. Si tratta di un artificio mentale e di un trucco dell'anima: in questo modo, si trasferiscono sempre all'esterno le ragioni dei propri scacchi e della propria sofferenza. L'Altro qui non solo è colui che ci fa soffrire, ma anche chi non ci salva, perché non vuole o non sa. Malina è il paradigma perfetto di questa situazione dualistica.

Per spezzare la catena di deliri che insorgono dalla spirale dualistica, non rimane che ripartire dal proprio Sé, per camminare verso l'Altro. Per questo, a volte, sono necessari degli omicidi simbolici: condurre alla morte le maschere duali che ottenebrano i sensi e offuscano affetti e sentimenti. La morte delle maschere duali che smemorano le emozioni, le storie, i tempi, i legami, i luoghi è un primo significativo, per quanto insufficiente, atto di rinascita e rigenerazione. Ed è sempre il risultato di terribili battaglie che avvengono dentro di noi e che ci vedono come parte lesa e, nel contempo, forza che lede. Altre e ancora più dolorose e maceranti sono le battaglie che dobbiamo condurre fuori, per avvicinarci e incontrare l'Altro, fino ad abbracciarlo e fonderci con lui in una nuova entità, un nuovo tempo, una nuova vita. Altre e infinitamente più grandi ancora sono le battaglie che restano da condurre dopo, per non lasciarsi stritolare e annientare dall'abbraccio con l'Altro, per continuare ad avere coscienza e senso di Sé ben dentro la fusione che si è appena determinata.

Per il Sé maschile è più arduo approssimarsi ed amare veramente l'Altro femminile, perché deve, prima di tutto, spezzare le catene di dominio che intorno a se stesso e al resto ha sparso. Il Sé che incontra l'Altro è un più-che-Sé. E lo è soprattutto il Sé femminile. Il più-che-Sé contiene l'impronta e le tracce dell'Altro. Ma, per questo, il più-che-Sé è anche un più-che-Altro. Il Sé e l'Altro che si incontrano danno luogo a nuove identità e nuove autonomie che definiscono inesplorati campi di azione ed espressione. Il Sé femminile è sempre sul bordo di questi confini, li lambisce e ne sente i respiri, anche quando non riesce a fare i conti con le maschere duali che lo opprimono. Il Sé maschile, invece, sta sempre in una posizione di lontananza stellare da questi luoghi di nascita e rinascita: solo a prezzo di grandi fatiche può avvicinarli.

Ed è giungendo a questi luoghi che mostra la corda il discorso etico-salvifico di Malina. Non c'è nessun posto in cui l'identità singola può salvare il mondo, salvando se stessa, facendo leva solo sul Sé, abbandonando l'Io. Ma offriamo il dialogo tra Malina e l'io narrante femminile.

Malina: (...) Devi rimanere sul posto. Deve essere il tuo posto. Non devi farti avanti e nemmeno retrocedere. Allora su questo posto, sull'unico posto tuo, vincerai.

lo: (*con brio*) Vincere! Chi parla più, qui, ancora di vincere, quando si è perduto il segno in cui si potrebbe vincere.

Malina: Non lo farai con il tuo lo, ma...

lo: (*allegro*) Ma... vedi?

Malina: Non lo farai con il tuo lo.

lo: Cosa c'è nel mio lo di peggiore che in altri?

Malina: Niente. Tutto. Perché tu puoi fare solo cose vane. Questo è l'imperdonabile.

lo: (*piano*) Anche se è l'imperdonabile, mi voglio sempre sperperare, smarrire, perdere.

- Malina: Quello che vuoi non conta più. Nel tuo posto giusto non potrai valere più niente. Là sarai talmente te stessa che abbandonerai il tuo Io. Sarà il primo posto in cui il mondo verrà guadagnato da qualcuno.
- Io: Debbo cominciare con questo?
- Malina: Hai cominciato con tutto, perciò devi anche cominciare con questo. E la finirai con tutto.
- Io: (*pensieroso*) Io?
- Malina: Continui a riempirti la bocca con questo Io? Ancora lo nomini? Ma addormentalo un po'!
- Io: (*tempo giusto*) Ma se comincio solo ora ad amarlo.
- Malina: Quando credi di poterlo amare?
- Io: (*appassionato e con sentimento*) Molto. Anzi, troppo. L'amerò come il mio prossimo, come te!³²

Non c'è pacificazione possibile tra l'Io e il mondo e tra il Sé e l'Altro e nemmeno all'interno dell'Io. Mai la lotta cessa. Abbandonare l'Io o smettere di amarlo è un evento tragico irreparabile. Anche se mai niente si risolve interamente e conclusivamente nell'Io, è indubbio che si debba amarlo come il prossimo e come la persona amata. È vero: non bisogna fare dell'Io una torre d'avorio o una prigione invalicabile; ma nemmeno trasformarlo in un territorio esistenziale evacuato. Nell'attaccamento all'Io si corona la ribellione a Malina che, nel chiedere all'io narrante femminile la rinuncia alla propria identità, intende, in realtà, imporre le sue regole in un gioco che va smarrendo vitalità e passionalità. Dalla difesa delle passioni del Sé e del mondo, comincia la costruzione della vita del Sé e il suo cammino nel mondo verso l'Altro. Sulla strada di questo cammino, Malina è l'ostacolo da superare.

Nel costruire questo ostacolo il Sé femminile si era disintegrato; nel valicarlo, va alla ricerca delle radici della sua in-

³² I. Bachmann, *op. ult. cit.*, pp. 275-276.

tegrità. Per una donna si tratta, in primo luogo, di liberare *il* proprio Sé dalla catene del Sé maschile; per un uomo, al contrario, la fatica della liberazione comincia con il liberarsi *dal* proprio Sé. In effetti, è vero, la vita "è quello che non si può vivere", come risponde l'io narrante femminile ad una domanda di Malina³³; ma vale la pena di vivere proprio cercando ciò che non si può vivere. Più esattamente, allora, possiamo concludere: la vita è ciò che *da soli* non si può vivere. Da qui l'attualità e la necessità della ricerca continua delle proprie libertà e integrità, per presentarle, senza alcuna rinuncia di sé e nessuna volontà di dominio, agli appuntamenti con l'Altro.

In questi territori del dolore e della felicità, i conflitti dell'anima disegnano le trame del Sé e dell'Altro, nel loro instancabile guerreggiare; ma proprio qui, arrivando e partendo da qui, stanno le occasioni e i luoghi degli incontri. Percorrendo la mappa del dolore, si può costruire la tela dell'amore; insinuandosi nelle pieghe furenti degli scontri, si fanno i primi passi che conducono verso un nuovo appuntamento. L'orizzonte delle possibilità è sempre aperto; anche quando i suoi contorni restano sfumati e lontani. Dietro un orizzonte c'è sempre un altro orizzonte; dietro una possibilità mille altre impossibilità; dietro ogni possibilità e impossibilità, contingenti o definitive che siano, sta il segreto della vita e del proprio destino. Ma niente come il nostro destino ci è estraneo e non ci appartiene. Esso si compie, senza che noi possiamo mai conoscerlo. Un Altro, sì, può conoscerlo, avvertirlo, palparne la consistenza e varcarne le linee di frontiera; ma un Altro che ci ha amato o ci ama; che abbiamo amato o amiamo.

³³ *Ibidem*, p. 257.

CAP. IV LA LUCE FERITA DELLA POESIA

Le parole. Con Ingeborg Bachmann, le vediamo fermarsi:
ribellarsi alla schiuma dei duri giorni eguali.

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.
(A VOI, PAROLE: vv. 6-14)¹

Ma esse rispondono al richiamo della poesia, inseguendo
tutti i suoi più irrefrenabili slanci e tutte le sue più segrete
speranze.

Seguitemi, parole
che non diventi definitiva
- questa ingordigia di parole
e detti e 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,

¹ Ingeborg Bachmann, *Poesie*, Parma, Guanda, 1987.

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 morte.

Nemmeno una,
o parole!
(A VOI, PAROLE: vv. 15-38)

Si fanno risposta al comando che intima loro di rianimarsi, per dire ciò che nessuno ha mai osato e che pure, più di una volta, tutti ardentemente pensano e desiderano.

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

Non vi è schiarita.
(A VOI, PAROLE: vv. 1-5)

Il nessun-luogo e l'ogni-luogo vanno, così, disegnando un'unica, grande mappa: saldano e differenziano germogli e respiri di vita sorprendenti nei territori più maculati dell'essere.

Il sacrificio e l'amore per l'umano, la disperazione di fronte al destino e al tempo si riannodano e vivificano attorno alle parole che nel verso si fanno carne sanguinante. Speranza e disperazione quasi si stritolano in un abbraccio, da cui la realtà schizza fuori irricognoscibile: terribile e spaventosa; eppure solcata da inattesi, ma sperati squarci di luce.

È proprio questa luce ciò che sommamente percuote e ferisce.

Il cammino dei poeti e della poesia procede su ghiacciai², sotto i quali urla il sangue raggrumato della sofferenza e dell'odio. La poesia è la vittima del tempo e, insieme, la superstite del mondo. Nella condizione di sopravvissuta, testimonia solo la propria impotente preveggenza.

Intorno ad ogni cosa tutto a lungo tace; quando il silenzio è rotto, le parole e gli atti diventano campi minati. Cercare tra macerie: ecco il cammino della poesia. Camminare tra ferite: ecco la condanna che incombe in capo alla poesia.

In un mondo che smantella e devasta tutte le case, la poesia si fa casa: *la casa che non c'è*. E che, per esserci, si condanna al cammino tra i flutti del dolore. A chi ancora non si arrende, la poesia si dona come *casa* e come *cammino*. Nel cammino verso la "casa che non c'è", l'abitare ritorna possibile.

La luce ferita della poesia è più di una stella polare: essa si inabissa nel male del mondo, per uscirne dal lato opposto, offrendosi come dono. La poesia si incammina unicamente per donarsi. Il dono testimonia del mondo crudele che c'è, del mondo che si nasconde e del mondo che potrebbe esserci.

Guardare il mondo dall'interno delle sue ferite è l'unica speranza rimasta agli umani, a partire da cui pensare e costruire un mondo nuovo e diverso. Ma questo non è già più il cammino della poesia. La poesia può "solo" e sempre essere la "casa che non c'è", mai la "casa che c'è"; *luce ferita*, mai splendore eterno. Realtà e poesia non possono confondersi o sciogliersi l'una nell'altra: nel bene e nel male.

² "Le stragi hanno distrutto la grande fortezza che porta il nome di utopia, ma nottetempo sono sorti dei focolai di resistenza, sparsi qua e là, meno formidabilmente equipaggiati e veduti da pochi superstiti. In essi non siedono più filosofi che gettano ponti, ma poeti che osano procedere sul ghiaccio" (K. Heinz Bohrer, *La corsa di Vernerdi. L'utopia ferita e i poeti*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 12).

A mezzo del verso parlano e risuonano le ferite del mondo e della vita. Ma nel dolore del tempo e dell'esistenza prendono forma le ferite della poesia. Le ferite del tempo e le ferite della poesia non parlano mai la stessa lingua e non dicono mai le stesse cose. Ma quando si incontrano, evocano un'atmosfera che ha in sé qualcosa di terribile e, insieme, prodigioso.

La luce ferita della poesia squarcia il velo dello schematismo che ancora debilita la "mentalità utopica"³. La poesia non è semplice relazione di contraddizione con la realtà; piuttosto, è fluido emotivo che abita le zone di cattività del reale, dentro cui porta *compassione* e *ribellione*. Il cammino poetico è compenetrazione benevola, ma irriducibile nei mali del mondo e della vita. È, insieme, *sofferenza* e *slancio vitale*; scavo e prospezione.

Il cammino della poesia è il cammino del dono che si va separando dal suo soggetto e che non riesce mai a riversarsi compiutamente in alcun oggetto. Il dono è la misura dell'eccesso: separandosi dal soggetto, eccede tutti gli oggetti. Il dono che la poesia elargisce ci getta in prossimità del dolore e nelle braccia della più terribile delle sofferenze, partendo dai nuclei caldi della speranza e della nostalgia per un'altra vita. Nell'esporsi a questa prossimità, la poesia ci lascia senza amore, ben dentro la tortura di una solitudine cosmica. Immersa nell'infinito, la nostra solitudine cosmica, però, diviene prossimità e immedesimazione con ogni particella dell'universo. Qui la nostra nudità non è segno di povertà, bensì promessa e dialogo: i nostri vuoti e i nostri limiti non sono altro che squarci di infinito. L'Infinito è il dono eccelso che la poesia ci rende, testimoniando della sua nobiltà e, insieme, della sua disincantata innocenza, della sua inappagabile sete d'amore e di giustizia. Coglie profondamente nel segno Leopardi: l'Infinito è il mare dove il nau-

³ "Una mentalità si dice utopica quando è in contraddizione con la realtà presente" (K. Mannheim, *Ideologia e utopia*, Bologna, Il Mulino, 1968³, p. 194).

fragare del poeta è lieto, perché l'amore per la vita si ribella ancora — e strenuamente — contro il destino di dolore che incombe sugli umani⁴.

Il cammino della poesia è naufragio nel mare dell'Infinito: camminare verso la "casa che non c'è" significa naufragare nell'Infinito. I poeti sono i naufraghi dell'Infinito. Dal naufragio, la luce ferita della poesia ci dice dell'Infinito: le ferite della poesia sono finestre aperte sull'Infinito. La sofferta prossimità/intimità con l'Infinito restituisce visibilità e libertà al mondo: lo sradica dalla *rappresentazione scenica*⁵ e lo getta nel magma in cui la verità è martoriante quanto l'errore.

È nell'Infinito che la poesia definisce la struttura del pro-

⁴ "Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo; ove per poco / Il cor non si spaura. E come il vento / Odo stormir tra queste piante, io quello / Vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / E le morti stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei. Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio: / E il naufragar m'è dolce in questo mare" (G. Leopardi, *L'Infinito*, in *Opere scelte*, Milano, Edizione CDE, 1987, p. 56). Il libro racchiude "I Canti", "Le operette morali" e una raccolta di brani scelti dallo "Zibaldone".

⁵ "Quello che si dice comunemente, che la vita è una rappresentazione scenica, si verifica soprattutto in questo, che il mondo parla costantissimamente in una maniera ed opera in un'altra. Della quale commedia oggi essendo tutti recitanti, perché tutti parlano a un modo, e nessuno quasi spettatore, perché il vano linguaggio del mondo non inganna che i fanciulli e gli stolti, segue che tale rappresentazione è divenuta cosa compiutamente inetta, noia e fatica senza causa. Però sarebbe impresa degna del nostro secolo quella di rendere la vita finalmente un'azione non simulata ma vera, e di conciliare per la prima volta al mondo la famosa discordia tra i detti e i fatti ... e questo è, mutare i detti, e chiamare una volta le cose coi nomi loro" (G. Leopardi, *Pensieri*, Milano, Editoriale Opportunity Book, 1995, p. 26).

prio Sé come *essere-per-l'Altro*. Il suo suicidio, per amore dell'umano, si corona nella cosmicità dell'Infinito a cui essa si offre. Offrendosi al contatto trasecolante dell'Infinito, la poesia si *dona* agli umani. Suicidandosi, per donarsi, essa reca loro in dono l'Infinito. Non chiede ricompense per sé; al contrario, come contropartita del suo donarsi, riceve solo ferite. Le ferite conferiscono alla sua luce una natura interrogante: essa non è mai paga di sé. Mai si può chiudere, in maniera tronfia, in se stessa; altrimenti morirebbe. In luogo del suicidio per amore dell'umano, assisteremmo all'uccisione della poesia, per opera del mondo malato di tutti i giorni, entro cui i sentimenti sono distrattamente posti in cattività.

Essere-per l'Altro vuole dire essere-per-il dono⁶. Il verso riceve il suo battesimo di senso più alto nell'atto di donarsi gratuitamente e incondizionatamente all'Altro per eccellenza, all'Altro di tutti-gli-Altri, all'Altro che contiene e differenzia tutti gli Altri: l'Infinito.

Nel verso, l'essere-per-Sé si riannoda istantaneamente con l'essere-per-l'Altro. Nel suo protendere dall'umano verso l'Infinito, la poesia non nega il suo Sé. Anzi, è proprio dalla consapevolezza dell'impossibile coincidenza di umano e Infinito che deve far discendere una disinnamorata coscienza di sé. Il possesso di sé che la poesia attiva è sguardo gettato dentro i suoi limiti, scienza della sua indigenza, sofferenza per i limiti del mondo umano. Appartenere ai propri mondi vuole dire, per la poesia, appartenere indissolubilmente ai propri limiti, da cui muovere incessantemente verso l'Altro. Essere-per-Sé non significa, però, soltanto appartenere radicalmente ai propri limiti; ma anche essere in prossimità dell'Altro, sentirne il respiro, avvertirne il peso e lo spiraglio, ascoltarne le parole e i silenzi, mirarne il volto e non indietreggiare. L'essere-per-Sé e l'essere-per l'Altro si situano su linee di confine contigue, da cui ognuno deve

⁶ Queste problematiche sono state sviluppate in *L'Altro e il dono. Il vivente e il morente*, Biella, Lavoro di ricerca, 2020 (1a edizione 2005).

fuoriuscire ed evadere, per sentire il contatto vibrante e trapassante dell'altro. Il contatto trapassante dell'Altro è la ferita estrema che squarcia il Sé, poiché esso deve qui simultaneamente confermarsi, modificarsi e riplasmarsi, senza arrecare offesa o violenza né a se stesso né ad altro. Nutrirsi di Sé, senza uccidere l'Altro e disidratare il Sé; alimentarsi dell'Altro, senza uccidere il Sé ed evacuare l'Altro: ecco il disperante gioco dell'identità e della libertà; e dell'identità e della libertà del verso, in particolare.

L'attrazione che la poesia avverte verso l'Infinito, immensità puntiforme e pulviscolare entro cui si trova esposta con le sue ferite, descrive le linee di evasione dall'*esilio* all'interno del quale i limiti e i mali del mondo l'hanno costretta. Per non essere parola esiliata, la poesia deve ripercorrere in tutte le direzioni il mondo e gli umani. In realtà, l'esilio della parola⁷ non è che l'altra faccia dell'esilio del mondo ad opera del mondo e dell'esilio degli umani ad opera degli umani. Ritrovare le parole significa passare per immense distese di gelo polare, traversando tutti i gironi infernali che la crudeltà, la fantasia e la pavidità degli esseri umani hanno disseminato e interiorizzato in ogni infinitesimo scorrere del tempo.

La poesia è condannata a stare sul bordo dell'orrore, non per liberarsene (e liberarcene); ma per guardarlo in faccia, strappargli le parole di bocca. Non si tratta (più) di far riparlare il verso; il verso deve ora far parlare l'orrore. Auschwitz e Hiroshima hanno assassinato la parola e la morte medesima, pianificando il nudo, crudo, anonimo e sterminato niente. La *morte della morte*, dopo Auschwitz e Hiroshima, rende larva spettrale e infinito deserto la stessa vita; rende inane persino la *morte dei poeti* che, assieme a Mandel'stam, Celan celebra come atto estremo di ribellione e di

⁷ "L'exile de la parole" è il titolo di un libro di André Neher, citato da R. Carifi, *Il segreto e il dono*, Milano, Giuffrè, 1994, pp. 58, 61. Qui l'"esilio" è posto in linea di discendenza diretta con Auschwitz.

creazione⁸. La poesia deve *far parlare* proprio la morte della morte e l'infinito deserto della vita, per restituire gli umani al destino dei loro orrori. L'orrore è l'esilio della parola e della vita degli umani. La *parola viva* è ora solo quella che restituisce all'orrore. Ma non è possibile *dire* l'orrore; occorre *farlo parlare*, disseppellendone i morti innocenti e mostrandone gli orizzonti feroci. Per poterlo fare, la poesia deve cominciare, interrogandosi sul proprio esilio e sul proprio annichilimento. Il verso si spinge nel fondo senza speranza dell'orrore, per mostrare il *mondo senza speranze* che ora abita e riempie di sé tutti gli istanti e tutti i luoghi. In questo viaggio, la poesia coltiva la speranza, la redime dall'orrore e la offre in dono agli umani. Ecco perché poesia è ferita e il camminare poetico non approda mai ad una dimora sicura e definitiva. Non v'è speranza più grande di quella di far parlare il male assoluto, totale; non è immaginabile dono più grande di quello di offrire parole di speranza dall'abisso dell'orrore.

La luce ferita della poesia *rende onore* alle vittime dell'orrore, ma non le vendica; ne richiama in vita il calore e il dolore. Nessuna vendetta è cifra della giustizia; anzi, la vendetta è la dismisura dell'ingiustizia. Solo il dono è contrassegno di giustizia. Ma per poter donare veramente, non si deve aspettare niente in cambio; occorre disporsi alla più grande delle sofferenze. L'essere-per-l'Altro della poesia è la disposizione estrema a soffrire per amore dell'Altro. Ma soffrire per l'Altro significa donarsi nella cura estrema del proprio Sé. Solo chi ha cura di Sé può veramente donarsi. Solo il verso che non rinuncia a scavare parole vive nelle tenebre dell'esperienza dell'orrido, impegnando tutte le sue risorse e

⁸ Oltre a "Die Niemandsrose" (La rosa di Nessuno"), dedicato, appunto, alla memoria di Osip Mandel'stam, fanno testo i densi scritti di Celan aventi per oggetto il poeta russo; ora in trad. it. in P. Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993. Rilevano, sull'argomento, anche le commosse parole di G. Bevilacqua nella sua "Introduzione" al testo di Celan appena citato (cfr. p. XXVII ss.).

le sue energie, può avanzare la scandalosa pretesa di riaprire il libro della speranza. Solo la speranza può sperare di dialogare con l'indicibilità della realtà; sottrarla all'irrepresentabilità dell'orrido; farle risentire i fremiti e la pressione della svolta.

Ma la parola viva della speranza che sgorga dalla luce ferita della poesia fino a che punto è l'*antiparola* di Celan⁹?

L'*antiparola*, nel rompere il filo della storia, è una reazione contro di essa: un tentativo eroico di denunciarne il corso, evocando l'autenticità e l'integrità violate. L'*antiparola* è quell'atto della libertà che grida contro le spaventevoli necessità della storia. È passo estremo e subitaneo che smozzica e soffoca il *respiro del parlare*, rinserrando la libertà in un urlo. L'*antiparola* è l'urlo terminale contro le cariatidi e i

⁹ "... l'*antiparola*, è la parola che strappa il "filo", la parola che non si inchina più dinanzi alle "cariatidi e ai destrieri da parata della storia", è un atto della libertà. È un passo" (P. Celan, *Il meridiano. Discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio G. Büchner*, Darmstadt, 22 ottobre 1960; in *La verità della poesia*, cit., pp. 5-6). Le ultime parole virgolettate Celan le riprende da una lettera, del novembre 1833, di Büchner alla fidanzata: "Ho studiato la storia della Rivoluzione [francese]. Mi sono sentito come annientato sotto il peso dell'orrendo fatalismo della storia. Trovo che vi è nella natura dell'uomo un'atroce uniformità, nei rapporti umani un'ineluttabile violenza, di cui sono forniti tutti e nessuno. Il singolo: pura schiuma sull'onda; la grandezza: nient'altro che un caso; il prepotere del genio: un teatro di burattini, una lotta risibile contro una legge ferrea; riconoscere tutto questo è il massimo, dominarlo è impossibile. Non mi passa più neppure per la testa di inchinarmi dinanzi ai destrieri da parata e alle cariatidi della storia. Ho assuefatto al sangue il mio sguardo. Ma io non sono la lama di una ghigliottina. La necessità è una delle formule della dannazione con cui l'uomo è stato tenuto a battesimo. La frase: occorre che lo scandalo avvenga, ma guai a colui per mezzo del quale lo scandalo avviene – è orripilante. Che cos'è che in noi mentisce, uccide, depreda? Non voglio prolungare oltre questo pensiero" (cit. Da G. Bevilacqua, "Introduzione", cit., p. 6, nota n. 2).

destrieri da parata della storia, nel mentre stesso si è condotti sul patibolo. L'urlo che ammutolisce contro la storia fa sì che la parola venga definitivamente tolta. Nella ribellione dell'antiparola sta la perdita della capacità di parlare: soprattutto, i poeti qui (dopo Auschwitz) debbono tacere, obbedendo all'interdizione di Adorno. L'antiparola conduce, dunque, alla morte (dei poeti) come unica creazione rimasta ancora in mano alla poesia dolente, per non farsi complice degli orrori del mondo. Dopo e contro l'aria irrespirabile dell'orrore avrebbe significanza umana solo l'antiparola. L'urlo dell'antiparola *si* e *ci* congeda dal mondo, accusandolo.

Ma la parola viva offerta in dono dalla luce ferita della poesia non può limitarsi alla mera accusa e nemmeno all'urlo ammutolito e ammutolente, poiché la messa in stato d'accusa del mondo non può essere separata dall'autoaccusa della poesia. La poesia si trova costretta a ricercare le risposte a due domande brucianti: "come e perché è potuto accadere quest'orrore?"; "dov'ero, quando tutto ciò accadeva?". Al mondo e a se stessa deve far ritorno; dal mondo e da sé non può prendere congedo. Deve inabissarsi nell'inferno del mondo e nel perimetro rovente delle sue inconclusioni e dei suoi narcisismi, per trovare le vie d'uscita. Qui non siamo al cospetto dell'urlo che spezza definitivamente in gola il respiro delle parole; qui si va reimparando a parlare, muovendo dalla friabilità, dai tentennamenti, dalle falsità e dalle crudeltà delle parole dette e conosciute, nel cui ventre, però, non si può cessare di dimorare e cercare. Il verso non può più denunciare l'orrore della storia; pretendendo, con questa semplice denuncia, di separarsene. Nessuno può più prendere congedo dagli orrori del tempo; meno che mai lo possono la poesia e la parola. Poesia e parola sono state e sono parte non trascurabile di quell'orrore. A quell'orrore le parole debbono restituirci, riconsegnandoci alle responsabilità epocali da cui non possiamo sottrarci. La dissolvenza dell'urlo estremo dell'antiparola è soccombenza sotto il tremendo carico di queste responsabilità. Nel suo vortice ammutolente, più distinzione alcuna avverti tra le

responsabilità del mondo e la nostra responsabilità personale; tra i limiti e i confini del mondo e i limiti e i confini del mio mondo. La ribellione estrema dell'antiparola si disperde e guasta nel mare morto di un'oggettività muta, in cui il "silenzio di Auschwitz" e il "silenzio di Hiroshima" si confondono e convivono col "silenzio della ribellione" e col "silenzio della caduta": vittime e carnefici si trovano indistintamente accatastati gli uni sugli altri. Se è vero che non si deve ricercare la vendetta sui carnefici, ancora più vero è che non si può perdere la memoria delle vittime. Restituendo i carnefici alle loro parole, si ritrovano le parole delle vittime; ritrovando le parole delle vittime, si perdonano i carnefici. Solo così il cammino può riprendere e continuare.

La poesia, così, parla per tutti e per me. Di tutto è *responsabile*. Allora, essa parla soprattutto a nome di chi tace. Meglio ancora: essa parla a nome di chi è stato fatto tacere con la forza o con la minaccia. E poiché ha taciuto sempre sotto minaccia, parla anche per se stessa. Se parla, lo fa non *per conto* di un altro, di un estraneo; ma *a nome* dell'intimità che è stata estraneata e dispersa. A nome di ciò che era e non è stato visto e ascoltato; a nome di ciò che è e non sarà visto e ascoltato; a nome di ciò che è e sarà variamente offeso. Essa è sempre dall'altro lato dell'offesa; cioè: restituisce visibilità all'invisibile, linguaggi al silenzio coatto, memoria e dignità ai caduti. Perciò, è condannata a camminare nell'introvabilità. Solo la ricerca nell'*introvabile* conferisce dimensione emotiva esperibile al *senza parole*, al *senza storia* e al *senza volto*. Il cammino della poesia è il punteruolo direzionato verso il trauma della storia e dell'umano vivere. Della poesia dobbiamo dire ciò che Kafka diceva dei libri: "Un libro dev'essere un'ascia per il mare ghiacciato che è dentro di noi"¹⁰.

Oggi, ogni atto di offesa e di oltraggio dell' esserci umano

¹⁰ Citato da Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, p. 47. Il brano è tratto da una lettera del 27 gennaio 1904 di Kafka a Oskar Pollack.

riproduce ed estende all'infinito il trauma di Auschwitz e Hiroshima. Oggi, non possiamo più avere cognizione dell'orrore; vi dimoriamo direttamente dentro, senza mediazioni. Proprio l'essere così esposti e gettati nell'orrore ci rende immemori di fronte ad esso. I nostri cromosomi sono stati marchiati e infettati dall'orrore; quell'orrore ci ha irreparabilmente compromessi, facendo scempio di tutti i codici morali, massimi e minimi. Il lager e l'assoluta nientificazione dell'atomica che rivivono nelle guerre di "pulizia etnica" sparse per il mondo, la morte di massa per fame e solitudine presentificano e futurizzano l'orrore. Non si limitano a riprodurre e pianificare tecnicamente l'annientamento amministrativo del mondo; bensì rinnovano ed implementano storicamente ed emotivamente il trauma originario del lager e del fungo atomico. Ciò rende superabili e superati i confini dell'orrido, proprio da dentro il totale dispiegamento dell'ingranaggio infernale del lager e dell'atomica, nella sua inarrestabile ansia di presentificarsi e futurizzarsi.

Ogni atto di violenza, sia pur minimo, contro il genere umano è la riproposizione infinitesima e l'attualizzazione delle logiche del lager e dell'atomica. La scala della violenza, dopo Auschwitz e Hiroshima, non può che trovare nel lager e nell'atomica il suo metro di misura, il suo referente normativo e il suo orizzonte prescrittivo. Ogni singolo e "insignificante" atto di violenza, dopo Auschwitz e Hiroshima, è più grande di Auschwitz e di Hiroshima, perché è ora *significante* proprio nella scala dei significati di Auschwitz e Hiroshima. Auschwitz e Hiroshima sono stati il virus inestirpabile della storia; e la storia si è incaricata di iniettarlo e totalizzarlo in ogni piega dello spazio/tempo e nei recessi più reconditi della condizione umana. L'atrocità di ogni atto di guerra, l'annientamento totale immanente nella struttura cognitiva e performativa del lager e dell'atomica, l'organizzazione razionale dello sterminio e del genocidio etnico tanto più si accaniscono e incarogniscono, quanto più il loro inconfessato scopo precipuo è quello di coprire e occultare le prove dell'indegnità e della vergogna da cui erompono.

Tutti portiamo la responsabilità di questa insemminazione

di odio. Ma ognuno porta un peso diverso. Chi è carnefice e chi è vittima. Chi è spettatore interessato e chi pavido o distratto osservatore. La poesia porta le responsabilità di tutto e tutti ed è qui che non può sfuggire alla sua propria responsabilità e al suo destino infelice. Quando i "perché" e i "come" sono ingoiati dalla storia; quando tutto tace attraverso il fragore della violenza; quando ogni umana cosa è attratta e maciullata nel circuito dell'azione immediata (riparatrice o liberatrice), la poesia deve annunciare la propria presenza, interrogando il male. Quel male che ha rimosso e sepolto ogni interrogativo, erigendo come prigioniero universale lo spettacolo indegno dell'irresponsabilità della responsabilità.

Tra tutte le irresponsabilità, forse, le più terribili sono le responsabilità delle vittime. Nessuno come la vittima è esposta all'autodissolvenza, perché proprio alla vittima si è tolto tutto. Niente come la cattività estrema, totale e innarrabile spinge a perdere cognizione e amore di sé. Gli sconfitti di ogni guerra e i perdenti di ogni giorno sono i più prossimi alla combustione della propria identità e alla perdita delle loro radici. Gli sconfitti e le vittime sono senza casa. Alle vittime la parola è tranciata in gola.

Rimanere senza parole è il contrassegno della perdita della capacità di domandare. E chi perde la capacità di domandare, si sottrae alla responsabilità di rispondere del proprio destino, interrogando la storia e se stesso. Nessuno più della vittima si trova sul bilico di questo precipizio. La poesia può salvare e restituire la speranza, esattamente riassumendo in sé le responsabilità di tutti e riportando ognuno alle proprie. Essa inoltra domande estreme, affinché gli umani reimparino a rispondere delle loro responsabilità, reinterrogando storia e destino. Perciò, la poesia non trova requie ed erra senza fissa dimora. Eppure, sempre gli stessi sono gli universi di ombra in cui penetra e da cui esce atterrita.

Affinché tutti possano ancora sperare, la poesia deve frantumare, con le proprie mani, il suo essere eccentrica rispetto al mondo. Per poter ancora sperare nella poesia, oc-

corre che essa disimpari tutto quello che ha imparato, riapprenda tutto ciò che ha occultato e faccia ritorno a tutto ciò che ha obliato o messo ai margini. Trovare un inizio di movimento alla fine di ogni movimento è la sfida che l'attende e le tende agguati; ma niente la esime dal sottoporsi a questo supplizio. Non è mai stato così difficile e precario, come oggi, poetare, perché mai, come oggi, è stato così difficile e precario vivere. Si può oggi dare forma al poetare solo come dimensione interna dell'umano e quotidiano vivere e patire. La poesia si installa nel cuore incancrenito della vita: solo da qui può riprendere inizio il suo cammino; da qui ripartono tutte le sue domande e qui esse fanno invariabilmente ritorno. Di ciò è chiamata a rispondere; di ciò ci chiama a rispondere.

