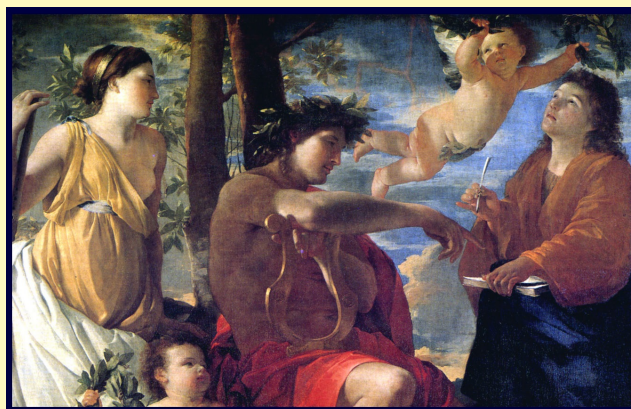


Bollettino Filosofico

XXXII (2017)

Poesia e filosofia a confronto
A partire dal moderno



Bollettino Filosofico

XXXII (2017)

Poesia e filosofia a confronto

A partire dal moderno

In copertina:

Nicolas Poussin, L'ispirazione del poeta (1630 c.a), Musée du Louvre, Parigi.

Publicata da:
FedOAPress - Università di Napoli "Federico II" Piazza Bellini 59-60
80136 Napoli
Realizzata con Open Journal System
ISSN: 1593 -7178
E-ISSN 2035 – 2670

Bollettino Filosofico è indicizzata in:
The Philosopher's Index
Google Scholar
Google Libri
ROAD
Jurn
EZB - Elektronische Zeitschriftenbibliothek
ESCI - Clarivate Analytics

La rivista è in Fascia A Anvur per i settori concorsuali 11/C1 e 11/C3

BOLLETTINO FILOSOFICO

Editor in Chief

Pio COLONNELLO

Steering Committee

Pio COLONNELLO (Università della Calabria) · Sergio GIVONE (Università di Firenze) · Eugenio MAZZARELLA (Università di Napoli – Federico II) · Carlo SINI (Università Statale di Milano)

Editors Committee

John ABBARNO (University of Buffalo – New York) · Mauricio BEUCHOT PUENTE (IIFL-UNAM – México) · Franco BIASUTTI (Università di Padova) · Horacio CERUTTI GULDBERG (CIALC-UNAM – México) · Enrique DUSSEL (UNAM – México) · Roberto ESPOSITO (Scuola Normale Superiore di Pisa) · Raúl FORNET BETANCOURT (Bremen Universität) · Carlo GENTILI (Università di Bologna) · Sergio GIVONE (Università di Firenze) · Enrica LISCIANI PETRINI (Università di Salerno) · Eugenio MAZZARELLA (Università di Napoli – Federico II) · David ROBERTS (University of Georgia - USA)

Consulting Editors

Roberto BONDÌ (Università della Calabria) · Romeo BUFALO (Università della Calabria) · Fortunato M. CACCIATORE (Università della Calabria) · Felice CIMATTI (Università della Calabria) · Ines CRISPINI (Università della Calabria) · Silvano FACIONI (Università della Calabria) · Fabrizio PALOMBI (Università della Calabria)

Editorial Team

Ingrid BASSO (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Vincenzo BOCHICCHIO (Università della Calabria)
Giuseppe BORNINO (Università della Calabria)
Deborah DE ROSA (Università della Calabria) - Secretary
Giulia LONGO (Università di Napoli – Federico II)
Luca LUPO (Università della Calabria)
Maria Lidia MOLLO (Università della Calabria)
Marco RISADELLI (Università della Calabria)
Ivan ROTELLA (Università della Calabria)
Emilio SERGIO (Università della Calabria)

Indice

Focus

Poesia e Filosofia. *Ad limina*

8 Paolo D'Angelo

Il Faust di Goethe come tragedia filosofica

27 Leonardo V. Distaso

L'incantesimo della mimesis: poesia e filosofia tra essere stato e poter essere

45 Carlo Gentili

Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia

67 Tatjana Jukić

Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency of Tragedy for Modernity

88 Eugenio Mazarella

Lirica e poesia

106 Fulvio Papi

L'incontro prudente, poesia e filosofia

116 José Manuel Sevilla

*Pensamiento dramático y razón poética.
La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque*

152 Sergio Sevilla

Arte y Verdad. El pensamiento de J.D. García Bacca

175 Federico Vercellone

Kiefer e I Sette Palazzi Celesti. Ovvero l'inizio come la fine e l'inverso.

182 Vincenzo Vitiello

È possibile. Trittico su luce e ombra

Forum

In dialogo con la parola poetica

194 Roberto Celada Ballanti

L'estasi della soglia e il nulla. Intorno a un «Osso» montaliano.

218 Pio Colonnello

Per una rilettura di A Liuba che parte. Note in margine

232 Silvia Dadà

L'oscurità del reale. Levinas poeta dell'il y a.

255 Roberto Dalla Mora

Poesia e Filosofia nella storia del Pensiero Spagnolo Contemporaneo: un'analisi a partire dalle esperienze emblematiche di José Ferrater Mora, José Gaos e María Zambrano

283 Fabrizio Desideri

I poli della poesia e il respiro del verso. Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto

297 Adriano Fabris

La questione del tempo in Burnt Norton di T.S. Eliot

312 Rita Fulco

Il pensiero poetante di Simone Weil

334 Valerio Meattini

«Né scolorò le stelle umana cura». Poesia e Filosofia nello Zibaldone di Giacomo Leopardi

365 Veronica Neri

*Disagio moderno e etica dell'autenticità.
Tra Taylor e Montale*

389 Salvatore Tedesco

*Bild unserer irren Anwesenheit/ auf der Oberfläche der Erde.
L'immagine come storia naturale del presente nella poetica di W. G.
Sebald*

FOCUS

Poesia e Filosofia. *Ad limina*

PAOLO D'ANGELO*

Il *Faust* di Goethe come tragedia filosofica

Che cosa significa considerare il *Faust* di Goethe un'opera filosofica? Che cosa significa leggerlo filosoficamente? Non è affatto detto che, solo perché a leggerlo è un filosofo, il *Faust* venga letto filosoficamente. Nella enorme massa di letteratura critica sul capolavoro di Goethe anche i filosofi, come era prevedibile, hanno fatto la loro parte, ma non è detto che i filosofi abbiano sempre letto filosoficamente il *Faust*. Molto spesso è accaduto che lo abbiano fatto non *en philosophe*, ma come filosofi prestati alla critica letteraria, o come letterati *tout-court*. Gli esempi abbondano. Uno dei primi tentativi di interpretazione complessiva della seconda parte del *Faust* fu compiuto proprio da un filosofo di scuola hegeliana, Christian Hermann Weiße, che già nel 1837 pubblicò uno studio dal titolo *Kritik und Erläuterung des Goetheschen Faust (Critica e spiegazione del Faust di Goethe)*. E dopo di lui, tanti filosofi si sono cimentati col poema. Friedrich Theodor Vischer, il *Faust* non si limitò a criticarlo (*Goethes Faust, neue Beiträge zur Kritik des Gedichts, Il Faust di Goethe, nuovi contributi alla critica del poema*) ma arrivò anche a parodiarlo (*Faust: der Tragödie dritter Teil treu im Geiste des zweiten Theils des goetheschen Faust gedichtet, ossia Faust: terza parte della tragedia fedelmente composta nello spirito della Parte Seconda*), e Heinrich Rickert, il filosofo neokantiano dei 'valori', scrisse nel 1932 una grossa monografia *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung (Il Faust di Goethe. L'unità drammatica del poema)*. Negli anni più bui dello stalinismo, a Mosca, György Lukács leggeva il *Faust*, e gli dedicava alcuni saggi. E se indubbiamente, come vedremo, nella lettura di Lukács gli elementi filosofici giocano comunque un ruolo, l'esempio forse più conseguente e chiaro di un'interpretazione

* Università degli Studi Roma Tre

programmaticamente non filosofica, anche se fatta da un filosofo, lo abbiamo in casa nostra, nelle letture goethiane di Benedetto Croce. Il quale, come è noto, negò sempre che il *Faust*, come del resto altre opere poetiche di Goethe, avesse un contenuto filosofico e andasse letto altrimenti che come un'opera poetica. Una filosofia, e una filosofia profonda, Goethe l'aveva veramente, secondo Croce; ma va trovata piuttosto nelle *Maximen und Reflexionen* che nelle opere di poesia, nelle quali la ricerca di contenuti filosofici rischia di non cogliere quelli artistici e di creare anzi una serie di falsi problemi (primo fra tutti quello della *unità* del *Faust* che secondo Croce non esiste)¹. Del resto Croce negava la rilevanza *poetica* dei contenuti e delle strutture filosofiche di artisti assai più 'filosofi' di Goethe come Leopardi e persino Dante, e sarebbe stato ben strano che adottasse un diverso metro di giudizio proprio per Goethe, il quale, per parte sua, era il primo a confessare di non possedere "*kein Organ*" per la filosofia (anche se diede formidabili *aperçus* su opere filosofiche del suo tempo, per esempio la *Critica del Giudizio*).

Quando parlo di letture filosofiche del *Faust* intendo invece indicare proprio quelle letture che, in completa antitesi con la posizione di Croce, hanno teso a trovare nell'opera goethiana una filosofia esplicita, tale da permetterci di leggere il *Faust* insieme come opera di poesia e opera di pensiero. Anche in questo caso però, possiamo a ben vedere distinguere due grandi tendenze di lettura. Da un lato possiamo collocare quelle letture che ritengono presenti nel *Faust* veri e propri filosofemi, ovvero problemi e temi filosofici identificabili come tali. Queste interpretazioni colgono nel *Faust*, ma soprattutto, verrebbe voglia di dire, *in Faust*, cioè nel protagonista, l'emblema o il simbolo di un atteggiamento verso la vita filosoficamente rilevante: esse tendono a fare di Faust una sorta di portatore di una posizione filosofica esemplare. Accenneremo a due soltanto di letture filosofiche di questo tipo, quella di Oswald Spengler e quella di Ernst Bloch. D'altra parte, però, vi sono letture che si spingono ancora oltre e sono convinte che l'intero *Faust* sia opera poetica e filosofica insieme, ossia che il capolavoro goethiano sia un'opera di filosofia altrettanto che di poesia, o meglio sia un'opera in

¹ Croce (1959a).

cui la poesia è indisciungibile dalla filosofia, si appoggia e fiorisce su di essa. Insomma questi autori sono del parere che non solo Faust possa essere il prototipo di un atteggiamento filosofico, ma che il Faust sia un *poema filosofico* esso stesso. Per questo secondo atteggiamento mi propongo di scegliere tre campioni (anche se, come vedremo, il primo è spurio), tre filosofi che hanno letto filosoficamente il *Faust*. Si tratta di Hegel, di George Santayana e di Gernot Böhme. Già da questa scelta si capisce che le letture filosofiche del *Faust* hanno accompagnato il poema lungo tutto l'arco della sua *Rezeptionsgeschichte*. Con Hegel siamo infatti nei primi decenni dell'Ottocento; Santayana ha scritto la propria interpretazione del *Faust* all'inizio del Novecento, e la ha pubblicata nel 1910 nel volume *Three Philosophical Poets*; Gernot Böhme, infine, è un filosofo contemporaneo, la cui notorietà è crescente in Germania, e che nel 2005 ha pubblicato un volume tutto dedicato al *Faust*, con un titolo che più eloquente non potrebbe essere: *Goethes Faust als philosophischer Text (Il Faust di Goethe come testo filosofico)*. Il fatto che tra ciascuna di queste tre letture filosofiche del Faust intercorra più o meno un secolo è probabilmente la migliore riprova della persistenza della idea del *Faust* come poema filosofico.

Cominciamo da Hegel. Nell'*Estetica*, cioè nelle *Vorlesungen über Aesthetik* pubblicate da Heinrich Gustav Hotho dopo la morte del filosofo, il *Faust* è citato una sola volta, nelle ultime pagine, nell'ambito di un confronto tra la tragedia antica e quella moderna, e relativamente alla natura degli scopi che i caratteri tragici perseguono come loro contenuto. Leggiamo il passo:

Di contro a questa particolarizzazione e soggettività, i fini, a loro volta, da una parte possono estendersi alla universalità ed ampiezza comprensiva del contenuto, dall'altra sono concepiti ed effettuati come in se stessi sostanziali. Rispetto alla prima di queste due eventualità, voglio solo ricordare la *tragedia filosofica assoluta*, il *Faust* di Goethe, in cui da un lato l'insoddisfazione per la scienza, dall'altro la vitalità della vita mondana e del godimento terreno, e in generale la mediazione tragicamente ricercata del sapere e dello sforzo soggettivi con l'assoluto nella sua essenza e nella sua apparenza, ci danno una vastità di

contenuto, quale nessun altro poeta drammatico ha osato abbracciare in un'unica opera².

Si tratta, come si vede, di una caratterizzazione estremamente impegnativa. Essa sembra qualificare il *Faust* come opera letteraria e filosofica insieme, come poema filosofico o meglio, *ad verbum*, come *tragedia filosofica*, con ciò anticipando le analoghe definizioni del *Faust* come opera filosofica che abbiamo ricordato e di cui ci occuperemo. Ma una simile caratterizzazione suona sorprendente in Hegel, per un doppio ordine di motivi. Da un lato, essa lascia supporre che per Hegel la poesia possa esprimere adeguatamente contenuti filosofici elevati, cioè che possa darsi un'arte filosofica; dall'altro, induce a credere che ciò sia possibile non in epoche passate della storia (magari con Dante), ma proprio nel presente, nell'epoca in cui Hegel scriveva. In un colpo solo, due capisaldi del pensiero di Hegel sull'arte: la presenza di tre momenti *diversi* rappresentati da arte, religione, filosofia e l'impossibilità per l'arte di dare ancora, nel mondo contemporaneo, espressione ai supremi contenuti dello spirito attraverso la poesia, risulterebbero messi in crisi. Hegel contraddirebbe insieme la articolazione triadica dello spirito assoluto (Arte religione filosofia e rapporto dialettico tra di esse) e la celeberrima tesi della morte dell'arte nella società borghese moderna.

Non è poco, anzi è sorprendente. Ma prima di lanciarsi su di un tema che si annuncia succulento, è bene avvertire immediatamente che è lecito nutrire parecchi dubbi sul fatto che una caratterizzazione tanto suggestiva (neppure solo tragedia filosofica, la tragedia filosofica assoluta, *absolute philosophische Tragödie*) sia *veramente* di Hegel e rispecchi il suo pensiero. Hegel, come è noto, non ha mai *scritto* un'estetica: il libro che leggiamo sotto tale nome è frutto della rielaborazione che Hotho ha compiuto a partire dai quaderni di appunti che gli uditori delle lezioni berlinesi di Hegel, e dunque nella fattispecie, dei quattro corsi di estetica da lui tenuti (1821, 1823, 1826 e 1828-29)³. Ebbene: oggi che disponiamo della edizione di alcuni di

² Hegel (1972), p. 1367.

³ Per la storia dell'edizione Hotho dell'*Estetica* e per i corsi di estetica tenuti da Hegel mi sia consentito rinviare all'*Introduzione* a Hegel (2000), pp. V-XXXVI.

questi quaderni, e possiamo quindi farci un'idea più precisa di ciò che Hegel professava nei suoi corsi, sappiamo che in nessuno di essi si trova l'espressione *absolute philosophische Tragödie* in riferimento al *Faust*. Nel corso del 1821 e in quello del 1823, anzi, il *Faust* non è neppure nominato. Ma, a pensarci bene, persino la citazione che abbiamo fatto dalla edizione Hotho è sostanzialmente un *hapax*. Sebbene infatti nell'*Estetica* Goethe sia citato circa cento volte, quello che abbiamo riportato è l'unico riferimento al *Faust*. se si esclude un accenno del tutto laterale alla strega Baubo.

Data la particolarissima *Entstehungsgeschichte* dell'*Estetica* hegeliana, tutto ciò non basta ancora per escludere in modo categorico che la qualificazione di *absolute philosophische Tragödie* sia stata effettivamente utilizzata da Hegel. Ma, come hanno dimostrato con dovizia di argomentazioni filologiche e filosofiche A. Gethmann-Siefert e B. Stemmerich-Köhler in un saggio esauriente⁴, tutto lascia pensare che Hegel non l'abbia mai formulata, e che essa non rispecchi affatto il suo pensiero. Il *Faust*, per Hegel, non giustifica l'attributo di *filosofica* assegnato alla sua poesia: non è un poema o una tragedia filosofica.

E visto che siamo con tutta probabilità di fronte ad un equivoco testuale propiziato dal diverso atteggiamento verso il capolavoro goethiano proprio degli allievi di Hegel non varrebbe la pena di insistere su questo punto, se il parallelo tra Goethe ed Hegel, e in particolare tra il *Faust* e la *Fenomenologia dello Spirito* non fosse divenuto un tema ricorrente nelle interpretazioni che hanno teso a sottolineare gli aspetti filosofici del poema goethiano. Li troviamo infatti nelle letture del *Faust* compiute da filosofi famosi, come Lukács e Bloch. Ad insistere sull'affinità profonda tra la prima grande opera filosofica di Hegel e il poema goethiano è in particolare quest'ultimo, sia in un saggio espressamente dedicato al tema⁵, sia in alcuni capitoli del *Principio Speranza*. Qui Bloch scrive:

Il dialettico viaggio cosmico di Faust ha un solo parallelo in queste sue incessanti correzioni: la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Faust

⁴ Gethmann-Siefert, Stemmerich-Köhler (1983), pp. 22-63.

⁵ Bloch (1961), pp. 155 ss.

muta col suo mondo, il mondo muta col suo Faust, una prova e un'essenzializzazione in sempre nuovi strati, finché l'io e l'altro possano essere puramente consoni⁶.

E spiega:

la dinamica di Faust è quanto mai prossima a quella della *Fenomenologia dello Spirito* hegeliana. Il movimento della coscienza inquieta attraverso quella mobile galleria che è il mondo [...] : questa impetuosa storia del lavoro e della cultura fra soggetto e oggetto collega Faust e la *Fenomenologia*⁷.

Che cosa è infatti la *Fenomenologia*, che Hegel pubblicò nel 1807, un anno prima della edizione della Prima Parte del *Faust*? Essa è, insieme, *scienza dell'esperienza della coscienza e fenomenologia dello spirito*: tiene unite, in modo che potrebbe apparire artificioso ma che spesso è straordinariamente produttivo, l'esposizione dello sviluppo delle varie tappe attraverso le quali si evolve la coscienza del singolo (dalla certezza sensibile alla ragione), e quella dei momenti salienti dello svolgersi della civiltà, dalla antichità greco-romana, al cristianesimo, alla Rivoluzione Francese. Potremmo dire che anche nella *Fenomenologia*, come nel *Faust*, ci sono un "piccolo mondo" e un "gran mondo", e c'è il passaggio dal primo al secondo. Ma per Bloch l'analogia è molto più stringente. Infatti il senso ultimo dello sviluppo fenomenologico consiste nel *togliere* l'alterità del mondo, la sua estraneità rispetto alla coscienza. L'uomo scopre che il mondo e la storia sono il *suo* mondo, è lui che li ha prodotti, sì che può dire *tantae molis erat se ipsam cognoscere mentem*. Ma lo stesso accade con l'agire di Faust:

È un'intenzione estremamente affine a questa, quella che attraversa la vicenda di Faust e allarga il proprio sé a quello dell'umanità. E questo soggetto vuol essere affine a ogni forza itinerante nelle cose, e anche allo spirito della terra: I motore di tutto il mondo è Faust, e Faust si sviluppa in tutte le forme di questo motore universale. Il viaggio va

⁶ Bloch (1994), vol. III, p. 1176.

⁷ Ivi, p. 1179.

dall'insufficiente, che ha eternamente sete, all'evento, che mette fine all'alienazione.

O, ancora più chiaramente:

Lo scaglionamento dell'io in rapporto col non-io di volta in volta dato, che con esso si media, è il riflesso di una condotta del mondo. Il poema di Goethe contiene implicitamente tale scaglionamento, la *Fenomenologia* ce l'ha esplicitamente, in ordinata costruzione⁸.

Ma chi è Faust per Ernst Bloch? È il migliore esempio dell'uomo utopico, dell'individuo sempre alla ricerca del nuovo, «la figura maestra dell'irrequietezza», l'«incondizionatezza al tempo stesso intensiva ed estensiva». Faust è una «figura originale dell'oltrepassamento», è colui che cerca di afferrare l'infinito nell'unico modo che sia concesso all'uomo, che è un essere limitato, ossia percorrendo il finito da tutti i lati. Bloch simpatizza con l'inesausta brama di Faust, col suo non essere mai pago, e soprattutto con la sua sete di conoscenza e di sempre nuova esperienza. Faust è come Prometeo, come Don Giovanni, se in quest'ultimo l'impulso alla conquista amorosa è anche impulso alla conoscenza, al sempre nuovo, all'imprevisto. Faust, anzi, unisce i due *Triebe*, quello alla seduzione e quello al sapere, in un'unica figura, come ha intuito Grabbe quando ha unito Don Giovanni e Faust in un unico dramma.

L'affinità del *Faust* e della *Fenomenologia* è sostenuta anche da Lukács, che cita in proposito i versi di *Stanza da studio II*:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen selbst zu ihrem Selbst erweitern
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern!⁹

⁸ Ivi, pp. 1180-1181

⁹ «Voglio godere, nel mio intimo io, ciò che la sorte ha concesso a tutta l'umanità; afferrare col mio spiritole cose più alte, le cose più profonde, raccogliere entro il mio petto il bene ed il male dell'umanità, ed ampliare il mio proprio io entro quello di lei, e, come lei, alla fine andare in rovina» (trad. it. di G.V. Amoretti).

Ma il discorso di Lukács non si limita a rilevare una corrispondenza di intonazione tra le due opere, una vicinanza spirituale che continua ad apparirci suggestiva pur se risulta impossibile articularla in una relazione più stringente e circostanziata. Appesantito dall'ideologia, come non poteva non accadere vista la situazione in cui questi saggi goethiani furono composti, egli vorrebbe radicare le consonanze tra *Fenomenologia* e *Faust* in un presunto progressivo avvicinamento di Goethe al pensiero dialettico. Sotto la spinta degli avvenimenti storici del suo tempo, Goethe si sarebbe sempre più staccato dalla cultura filosofica settecentesca e avrebbe «consapevolmente aderito alla nuova filosofia dialettica tedesca»¹⁰. Goethe attraverserebbe Kant, Schiller, Schelling arrivando infine a rivelare «notevoli affinità con la dialettica oggettiva di Hegel»¹¹.

Sono forzature che si spiegano con la necessità che Lukács aveva di rendere la propria lettura compatibile con i dogmi del marxismo in età staliniana; e, provenendo da un formidabile conoscitore della cultura tedesca, ci dispongono ad accettare con indulgenza forzature di natura e origine completamente diverse.

Prendiamo il secondo esempio di lettura filosofica del *Faust* al quale abbiamo fatto riferimento. Si tratta del saggio sul *Faust* scritto da George Santayana nei primi anni del Novecento. Santayana è una figura singolare: nato in Spagna, educato in America, abbandonò anzitempo una promettente carriera accademica ad Harvard e visse tra Europa ed America, da libero scrittore, finendo per stabilirsi in Italia, a Roma. Isolato dalla seconda guerra mondiale, trascorse i suoi ultimi anni ospite delle suore di Santo Stefano Rotondo – e Wallace Stevens dedicò a questo malinconico crepuscolo una superba poesia, *To an old Philosopher in Rome*. A poco più di trent'anni Santayana aveva pubblicato un'opera di estetica che si legge ancora con interesse, *The Sense of Beauty*, e continuò a interessarsi di letteratura e di poesia per tutta la vita. Dopo la laurea aveva trascorso due anni di perfezionamento a Berlino, studiando con Paulsen, Lasson e Simmel, e anche se le fonti della sua ispirazione filosofica vanno cercate

¹⁰ Lukács (2006), p. 28.

¹¹ Ivi, p. 30.

lontano dalla filosofia tedesca, con la cultura germanica ebbe sempre familiarità. Non stupisce quindi che abbia dedicato un saggio al *Faust* di Goethe, mentre ci può legittimamente sorprendere la cornice in cui inserì tale lettura. Essa appare in un volume intitolato *Three Philosophical Poets*, nel quale i poeti filosofici di cui si tratta sono, accanto a Goethe, Lucrezio e Dante. Questo accostamento ci lascia immediatamente perplessi. Nessuno, credo, contesterebbe all'autore del *De rerum natura* e della *Commedia* la qualifica di poeta-filosofo; ma proprio il confronto con questi due grandi poeti rende difficile accettare l'inserzione nella triade del nome di Goethe. Lucrezio e Dante sono infatti stati poeti-filosofi nel senso più pieno della parola, e direi persino tecnicamente, nel senso che i loro poemi sono anche l'esposizione di due grandi filosofie, la dottrina epicurea e la filosofia cristiana della scolastica. Ma è sufficiente tentare di applicare lo stesso metro a Goethe per capire subito che non si può certo trovare una filosofia *altrui* della quale egli si faccia espositore: con tutta la migliore volontà, risulta impossibile fare il nome che giocherebbe, nel caso suo, il ruolo di Epicuro o di Tommaso. In qualche modo, Santayana stesso ne è consapevole, quando riconosce che Goethe è poeta-filosofo in un senso ben diverso da quello in cui lo sono Dante e Lucrezio; a tratti, egli sembra persino convenire sul fatto che l'unica filosofia che Goethe abbia esposto nel *Faust* non è la filosofia di qualcun altro, ma la propria («Faust became the poetical autobiography and the philosophical testament of Goethe», scrive)¹². Eppure egli non rinuncia a dare un senso forte alla sua qualificazione, né a ben vedere potrebbe rinunciarvi senza lasciar cadere l'accostamento a Dante e Lucrezio.

Ora, qual è la filosofia che troveremmo nel *Faust*, e di cui anzi il *Faust* rappresenterebbe una esposizione, se non sistematica, comunque significativa? Tutte le volte che, messo alle strette, Santayana non può evitare di dare una risposta, essa suona così: la filosofia di Goethe è la filosofia del Romanticismo, e il *Faust* è l'espressione genuina della filosofia romantica. Non è neppure il caso di obiettare che Goethe ebbe quasi sempre rapporti conflittuali con i protagonisti della *Romantik*, perché certo la filosofia romantica che

¹² Santayana (1953), p. 138.

Santayana attribuisce a Goethe non è né quella di Schelling, né quella di Friedrich Schlegel o di Solger o di Schleiermacher, i veri filosofi del Romanticismo tedesco, dato che in realtà la filosofia romantica di cui discorre Santayana è qualcosa di molto vago, e che egli non si sforza neppure troppo di precisare. «To have an ideal to strive for, and never to be satisfied, is itself the salvation of man» è quasi tutto quel che otteniamo quando cerchiamo una formula che circoscriva il 'romanticismo' di Faust¹³, e il resto sono piccole variazioni di questa formula piuttosto banale anche se non inesatta, e per di più 'romantica' solo in un senso alquanto generico. Santayana scrive per esempio: «The last ambition of Faust's is as romantic as the others. He feels the prompting towards political art, as he has felt the prompting towards love and beauty»; oppure «Faust has maintained his enthusiasm for a stormy, difficult, and endless life. He has been true to his romantic philosophy»¹⁴. Ma questo romanticismo filosoficamente è qualcosa di ben indeterminato, se più volte veniamo rimandati addirittura alla filosofia di Spinoza come a sua fonte: «The secret of what is serious in the moral of Faust is to be looked for in Spinoza – the source of what is serious in the Philosophy of Goethe»¹⁵. Ora, questa notazione è tutt'altro che inesatta, visto l'influsso che Spinoza e lo spinozismo diffuso nella filosofia tedesca dell'epoca hanno avuto su Goethe; ma, ad essere coerenti, essa dovrebbe portare a relativizzare il 'romanticismo' goethiano piuttosto che essere offerta come prova di esso. Sebbene Santayana concluda «Faust ends on the same philosophical level on which it began – the level of romanticism»¹⁶, egli non riesce mai a dare vera consistenza alla filosofia romantica che attribuisce a Faust, e che resta solo un altro nome per quella che di solito indichiamo come morale faustiana («Zum höchsten Dasein immer fortzustreben» «tendere sempre verso un'esistenza superiore»; «Nur der vedient sich Freiheit wie das leben, der täglich sie erobern

¹³ Ivi, p. 145.

¹⁴ Ivi, p. 164.

¹⁵ Ivi, p. 170. E cfr. quanto Santayana scrive a p. 175: «The first scene of the second Part, for instance, is better, poetically and philosophically, than the last. It shows a deeper sense for the realities of nature and soul, and it is more sincere. Goethe there is interpreting nature with Spinoza».

¹⁶ Ivi, p. 174.

muß» «Solo colui che deve conquistarle ogni giorno si merita la libertà e la vita»). La qualifica di “poema filosofico” assegnata al *Faust*, non riesce *a fortiori* ad uscirne veramente motivata, e la diversità rispetto a poemi autenticamente filosofici come quello lucreziano non può che risaltare.

Anche l'ultimo autore di cui ci occuperemo, Gernot Böhme, insiste sul *Faust* come poema filosofico, e lo fa, come abbiamo ricordato all'inizio, fin dal titolo del saggio che ha dedicato al tema, *Goethes Faust als philosophischer Text*. Prima di concludere questa breve carrellata di letture filosofiche del poema goethiano discorrendo di quest'ultima, recente lettura filosofica del *Faust*, è necessario però almeno un breve accenno ad un altro lettore del poema goethiano che ne ha enucleato contenuti filosofici. Sto parlando di Oswald Spengler, che nel *Tramonto dell'Occidente* individua nel personaggio Faust uno dei simboli in cui si riassume la contrapposizione tra le grandi civiltà della storia. Spengler distingue infatti tra un'anima *apollinea*, un'anima *faustiana* e un'anima *magica*¹⁷. La prima è quella che ha dato vita alla civiltà greco-romana, la terza è quella caratteristica della civiltà araba, mentre *faustiana* è per Spengler la civiltà occidentale moderna. Le culture apollinee cercano la forma, il limite, l'equilibrio; l'anima faustiana cerca l'oltrepassamento, il movimento, lo slancio. Una statua greca è apollinea, mentre una fuga di Bach può valere come simbolo del faustismo. Ma faustiani sono anche (lasciamo che a parlare sia Spengler) «il dogma cattolico-protestante, le grandi dinastie del periodo barocco, il destino di Lear»¹⁸, ma pure, e questo è molto caratteristico, la dinamica di Galilei di contro alla fisica statica dei Greci e il calcolo infinitesimale di contro alla geometria euclidea. Insomma, la civiltà occidentale moderna è faustiana perché è inquieta, in perenne ricerca di progresso, di espansione, di dominio sulla natura. Il suo campo d'azione è virtualmente infinito, laddove l'anima apollinea cerca sempre il contorno che racchiude, determina, o un confine. Faustiana è allora quella civiltà che non riconosce termine al proprio sviluppo, che porta inciso fin dal suo sorgere l'imperativo di andare *più in là*. Non per nulla è la civiltà delle esplorazioni

¹⁷ Spengler (1978), pp. 277 e ss.

¹⁸ Ivi, vol. I, p. 278.

geografiche (e poi spaziali), dello sviluppo senza limiti, dello sfruttamento intensivo della terra.

Questa caratterizzazione dello spirito faustiano sembra fatta apposta per venire incontro alle critiche che il pensiero ecologico ha elaborato al modello di sviluppo tecnico-industriale, a partire almeno dagli anni sessanta del Novecento. Infatti, se c'è un fondo comune alle molte tendenze dell'ecologismo, esso sembra proprio essere la denuncia dell'ideale della crescita illimitata, il rifiuto della convinzione che lo sviluppo non abbia confini, la crescita possa essere inarrestabile, e lo sfruttamento delle risorse naturali possa andare avanti indisturbato. L'ecologismo è un pensiero del *limite*, la civiltà tecnico-industriale è guidata invece dall'imperativo dell'espansione incessante. Inoltre la tecnica è invasiva, aggressiva, non rispettosa dei processi naturali. Che cosa potrebbe simboleggiarla meglio del progetto faustiano di strappare la terra al mare, di respingere i flutti dietro possenti dighe per conquistare terra coltivabile, descritto nel Quinto atto della Parte Seconda, e quali parole sintetizzarla meglio di quelle proferite da Faust:

*Herrschaft gewinn ich, Eigentum! Die Tat ist alles, nichts der Ruhm*¹⁹.

Non per nulla il rinvio a Faust come simbolo dell'aggressività, della mancanza di scrupoli e della cecità propria della tecno-scienza contemporanea è divenuto, nella letteratura orientata verso tematiche ecologiche, un vero luogo comune. Gli esempi sono così tanti che non si finirebbe più di segnalarli²⁰, ma uno che può sintetizzarli è il volume di Geminello Alvi *Le seduzioni economiche di Faust*, pubblicato nel 1989, un curioso impasto di Spengler e Heidegger, in cui il carattere della civiltà moderna viene individuato proprio nella aspirazione al dominio e allo sfruttamento della natura, e il limite

¹⁹ «Conquisterò potere, possesso. L'azione è tutto, la gloria è nulla» (*Faust*, Parte Seconda, Atto Quarto, *Alta Montagna*).

²⁰ Ne cito due soltanto: Bonesio (2001), pp. 41-42, e Guastini (2007), p. 415.

dell'economia nel non avere limiti, nel basarsi sul falso presupposto di una crescita infinita: il tutto riassunto appunto nell'ideale faustiano²¹.

È utile tenere presente l'interpretazione spengleriana del *Faust* accostandosi alla lettura che ne ha fatto Böhme, perché quest'ultima può essere vista come una sorta di rovesciamento dell'altra. Ma innanzi tutto è bene considerare che fra tutte quelle che abbiamo passato in rassegna l'interpretazione di Böhme è probabilmente la più radicale nel considerare il *Faust* un poema filosofico. Böhme prende avvio dalla difficoltà di ascrivere il *Faust* ad un genere, dall'annoso dibattito se esso sia un *Theaterstück* o un *Lesedrama* per proporre di considerarlo piuttosto un *poema didascalico*, un *Lehrgedicht*, e per accostarlo al *De rerum natura* di Lucrezio (come si vede torna qui un'idea che avevamo già visto in Santayana). Si tratterebbe più precisamente di un poema didascalico che si è venuto sovrapponendo alla forma drammatica iniziale, fino al punto di rendere problematica l'unità dell'opera²², e farebbe del *Faust* un'opera che si inserisce nella serie dei lavori 'pedagogici' di Goethe, dal ciclo di *Wilhelm Meister* alle *Maximen und Reflexionen* agli scritti di scienza naturale. Ma quali dottrine avrebbe esposto Goethe nel suo poema? Essenzialmente, la sua filosofia intesa come teoria del conoscere, riassumibile nell'idea che per conoscere il mondo ci si deve affidare ad esso, vivendolo. Ma Böhme pensa anche che sia possibile individuare nelle singole parti del *Faust* anche esposizioni più circostanziate delle teorie filosofiche di Goethe: il suo fenomenismo (*Am farbigem Abglanz haben wir das Leben...*)²³, la sua dottrina della metamorfosi, la sua diffidenza verso la storia e la sua dottrina del carattere erotico della poesia.

Goethe è stato un critico del metodo sperimentale galileiano-newtoniano, che concepisce la natura in guisa di un imputato che si deve costringere a rivelare i suoi segreti. Non per nulla, mentre non riuscì mai ad entrare in sintonia con il Kant della *Critica della Ragion Pura* (dove ai trova appunto l'immagine dello scienziato che interroga

²¹ Alvi (1989). Mi permetto di rinviare alla recensione che ne scrissi su *Itinerari*, 1989.

²² Böhme (2005), p. 17.

²³ «Possediamo la vita in colorati riflessi» (*Faust*, Seconda parte, Atto Primo, *Ridente contrada*).

la natura come un giudice), egli simpatizzò subito con la *Critica del Giudizio*, e in particolare con il progetto di unire alla considerazione estetica della natura quella teleologica. Goethe ha reagito alla matematizzazione moderna dell'indagine sulla natura andando in cerca di una scienza che salvasse le qualità e le parvenze sensibili dei fenomeni. Faust è il ricercatore che vuole superare l'estraneità dello scienziato nei confronti del mondo che studia; ma se la via della conoscenza tradizionale fallisce perché non riesce a cogliere la totalità, anche l'approccio esistenziale faustiano manca il suo scopo perché viene concepito come attacco violento al mondo, come aggressione alla natura che punta ad asservirla. Böhme compie un'analisi complessiva del *Faust* per mostrare come in esso abbiano trovato posto le frequentazioni alchemiche di Goethe, la sua opposizione ad una scienza che si ostina a cercare l'essenza della natura *dietro* i fenomeni, le sue teorie geologiche (con la disputa tra Nettunismo e Vulcanismo simboleggiata dal contrasto tra Talete e Anassagora); discute i rapporti tra la biologia tipologica di Goethe e la sua teoria dell'evoluzione; analizza le idee di Goethe sulla economia, la società e la storia così come esse si trasfondono nel *Faust*.

Piuttosto che seguirlo in queste analisi, concentriamoci, per concludere, sulla lettura di due episodi emblematici: la creazione dell'*Homunculus* e il progetto di prosciugamento del mare. La prima, che troviamo nella scena del *Laboratorio* e nella *Notte classica di Valpurga* si preannuncia una ghiotta occasione. *Es wird ein Mensch gemacht*: il sogno alchemico e paracelsiano della fabbricazione dell'essere umano sembra anticipare una quantità di questioni attualissime: la manipolazione genetica e le tecniche di fecondazione in vitro; la clonazione e la produzione artificiale di tessuti, e insomma tutti quei casi in cui la tecnica sembra sostituirsi alle capacità produttive e creative della natura che avremmo ritenuto fino a pochissimo tempo fa irriproducibili. Di fronte a tutto ciò, Böhme ha facile gioco nel ricordarci che *Homunculus* è una creazione di Wagner, del pedante Wagner e non di Faust, e che Wagner nella sua opera è assistito da Mefistofele: la creazione artificiale dell'uomo è qualcosa di diabolico. Wagner, e non Faust è il sostenitore dell'idea che l'uomo è veramente uomo quando si emancipa dalla natura e produce

artificialmente la vita. Ma che vita è quella di Homunculus? Creatura artificiale, deve vivere artificialmente: il contatto con la materia lo potrebbe danneggiare. L'artificiale, chiosa Böhme, ha bisogno di uno spazio protetto (Goethe: *Was künstlich ist, verlangt geschlossenen Raum*, «ciò che artificiale richiede un ambiente chiuso»), un ammonimento che il nostro interprete si affretta a trasferire agli OGM che, per la loro origine in laboratorio, non potrebbero senza rischi essere trasferiti nella campagna aperta.

L'altro episodio su cui la lettura di Böhme si sofferma a lungo è il colossale progetto di prosciugamento delle acque del mare intrapreso da Faust con l'aiuto di Mefistofele. Qui si esplica appieno la sete di dominazione tecnica della natura: l'intervento umano viene concepito come *violenza* sulle cose, e la stessa colossalità dell'impresa testimonia il suo carattere manipolativo, totalmente irrispettoso delle leggi della natura. Si tratta infatti di invertirle, di rovesciarle con la forza fino al punto di realizzare il massimo della innaturalità, fino a strappare la terra ai flutti e convertire il deserto equoreo in terra ferace, sulla quale l'uomo possa stabilirsi. Ma, ed ecco la *pointe* dell'interpretazione di Böhme, quello che in realtà Goethe metterebbe in scena è la *critica* delle ambizioni tecnico-trasformatrici di Faust, il tracollo del suo progetto di dominazione della natura attraverso la forza. Goethe – argomenta Böhme – è in realtà critico verso ogni procedimento che pretenda di dispiegarsi attraverso la violenza. È critico nei confronti del sovvertimento violento dei rapporti sociali, per esempio verso la Rivoluzione Francese, ma non è meno critico verso l'altra rivoluzione della modernità, quella tecnico-industriale. Che gli condanni gli sforzi di Faust è chiaro a suo parere fin dal fatto che li dipinge senza veli come sete di *dominio* e di *possesso*, che può realizzarsi solo attraverso lo sfruttamento di una forza-lavoro che è fatta di servi e non di uomini liberi. L'episodio di Filemone e Bauci all'inizio del Quinto Atto, quando i due pacifici vecchietti che con la semplice presenza della loro umile capanna disturbano i sogni di possesso totale di Faust vengono fatti sloggiare con la forza, e finiscono uccisi per l'imperizia dei tre bravacci incaricati di spostarli nel nuovo podere che Faust ha loro destinato, mostrerebbe in piena luce il carattere intimamente delittuoso dei grandi progetti di Faust.

Comprendiamo allora dove sta la novità della interpretazione di Böhme: Faust è sì espressione della volontà di asservimento tecnico della natura proprio della civiltà industriale, ma se il *personaggio* incarna la volontà della tecnica di procedere oltre ogni limite, il *poeta* non parteggia per lui, ma anzi lo critica esplicitamente:

Faust si muove contro la Natura in guisa tale, che non ci può essere nessuna prospettiva di creare una società libera. Egli si pone di contro alla natura in modo violento, e questo significa in un modo nel quale, alla fin fine, l'uomo deve soccombere. Oggigiorno formuleremmo tutto ciò nel modo seguente: il progetto di dominio della natura è destinato a naufragare. *Manifestamente, questa è anche l'opinione di Goethe*²⁴.

In qualche modo, Böhme viene addirittura a ribaltare le interpretazioni correnti di *Faust* come simbolo dell'anima occidentale sempre alla ricerca di nuovi traguardi e sempre pronta ad oltrepassare i propri limiti, quelle interpretazioni che tanto spazio hanno avuto a partire da Spengler. Nel *Faust* Goethe addirittura pronosticherebbe la catastrofe inevitabile del progetto baconiano di dominio tecnico della natura²⁵.

Un simile rovesciamento è difficile da accettare, e non solo perché contrasta con un'immagine del *Faust* che sta alla base di tante riprese e utilizzazione simboliche del personaggio. Pensare che Goethe condanni l'attivismo di Faust può riuscire difficile se si pensa che l'ultima impresa alla quale si accinge è il suo modo di reagire agli incantesimi paralizzanti della *Sorge*, di quella Cura che o ha accecato; e che il vagheggiamento dell'opera compiuta fa prorompere Faust nel suo ultimo, esaltato monologo:

*Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
der täglich sie erobern muss! Und so verbringt, umringen von Gefahr,
hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.*

²⁴ Ivi, p. 164.

²⁵ Cfr. ivi, p. 168: «Si può affermare che Goethe nel proprio *Faust* abbia pronosticato il fallimento del programma formulato da Francesco Bacone nella sua utopia Nuova Atlantide e che perciò ha fatto da guida allo sviluppo dell'età moderna: e cioè che si possano migliorare i rapporti umani attraverso il dominio della natura».

*Solch ein Gewimmel möchte ich sehen,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen!*²⁶

Né ci è possibile dimenticare che è proprio questo spettacolo di lavoro e di lotta con la natura che fa dire alla fine a Faust la faticosa frase e gli fa esclamare: «Fermati, attimo, sei bello!», perdendo e vincendo così la scommessa col diavolo. Böhme, che naturalmente lo sa, è costretto ad una lambiccata e contorta spiegazione del valore della esclamazione faustiana per poter salvare la propria interpretazione.

Non si tratta, del resto, solo di una frase. Se Böhme avesse ragione, sarebbe tutta la morale faustiana della ricerca incessante, del continuo oltrepassamento, di una felicità che consiste solo nell'avanzare verso nuove mete, tutto il suo valore di *immer strebend* che dovremmo rigettare come non goethiano. *Zum höchsten dasein immer fortzustreben* sarebbe la divisa del personaggio, ma in nessun modo quella del poeta. È, francamente, qualcosa che non crediamo possibile. Per amore della propria tesi Böhme si è spinto troppo avanti. Ma questo è ancora, forse, la conseguenza dell'aver voluto vedere, nel *Faust*, l'espressione di una compiuta filosofia. E come Amleto ammoniva che in terra ci sono più cose di quante la filosofia se ne immagini, così a tutti i filosofi che hanno creduto di vedere nel *Faust* una dottrina filosofica dovremmo ricordare che nel poema di Goethe ci sono più cose, e forse anche più filosofie, di quella che di volta in volta vi hanno scorto, e che spesso era soltanto la *loro* filosofia.

Bibliografia

- Alvi, G. (1989), *Le seduzioni economiche di Faust*, Adelphi, Milano.
Bloch, E. (1961), "Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes", *Hegel-Studien*, I.
Bloch, E. (1994), *Il principio speranza*, trad. it. a cura di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano.

²⁶ «Questa è l'ultima conclusione della sapienza: merita la libertà e la vita unicamente colui che le deve conquistare ogni giorno! Così, circondati dai pericoli, trascorreranno qui il bambino, l'adulto, il vecchio i loro anni operosi. Un tale brulichio di vita, vedere! Vivere son un popolo libero su di un libero suolo!» (*Faust*, Seconda Parte, Quinto Atto, *Grande cortile antistante un palazzo*).

- Böhme, G. (2005), *Goethes Faust als philosophischer Gedicht*, Die Graue Edition, Kusterdingen.
- Bonesio, L. (2001), *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano.
- Croce, B. (1959a), *La filosofica e i pensieri sparsi del Goethe*, in Id. (1959b), pp. 205-218.
- Croce, B. (1959b), *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Parte Seconda, Bari, Laterza.
- Gethmann-Siefert, A.; Stemmrich-Köhler, B. (1983), "Faust: die 'absolute philosophische Tragödie' und die 'gesellschaftliche Artigkeit' des West-östlichen Divan", *Hegel-Studien*, XVIII, pp. 22-63.
- Goethe, J.W. (2013), *Faust*, trad. it. a cura di G. Manacorda, BUR, Milano.
- Guastini, D. (2007), *Per una filosofia ecologica*, in Guastini, Della Seta (2007),
- Guastini, D.; Della Seta, R. (2007), *Dizionario del pensiero ecologico*, Carocci, Roma.
- Hegel, G.W.F. (1972), *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker, N. Vaccaro, Einaudi, Torino.
- Hegel, G.W.F. (2000), *Lezioni di Estetica. Corso del 1823*, traduzione e introduzione di P. d'Angelo, Laterza, Roma-Bari.
- Lukács, G. (2006), *Studi sul 'Faust'*, trad. it. a cura di A. Casalegno, SE, Milano.
- Santayana, G. (1953), *Three Philosophical Poets. Lucretius Dante Goethe*, Doubleday & Company, Collana Doubleday Anchor Books, New York.
- Spengler, O. (1978), *Il tramonto dell'Occidente*, trad. it. a cura di J. Evola, 2 voll., Longanesi, Milano

Abstract

Many philosophers, both in Nineteenth Century and in Twentieth Century have discussed Goethe's masterpiece *Faust*. But not all their interpretations are philosophical interpretations of the Drama. Christian Hermann Weiße and Friedrich Theodor Vischer, as well as Heinrich Rickert and Benedetto Croce read the Tragedy as a literary work. In reading the Poem they acted not *qua* philosophers, but *qua*

literary critics. The present essay discusses a another type of reading of the Drama, i.e. the interpretations which regard the Text as a philosophical Work and not only as a literary product. Apparently, Hegel was the first who spoke of Goethe's Faust in terms of *die absolute philosophische Tragödie*, the absolute philosophical Tragedy. Indeed, it was probably Hegel's student, H. Hotho, who first used this definition. This circumstance did not prevent Ernst Bloch from regarding *Faust* as a literary transposition of Hegel's dialectic. George Santayana, on the contrary, has regarded Goethe's Drama as the illustration of the philosophy of Romanticism, while recently and quite surprisingly Gernot Böhme has seen in the Drama an ironic confutation of the smoothed human pretense of annihilating Nature through Technique.

Keywords: Faust, Goethe, Tragedy, Drama, Philosophy

LEONARDO V. DISTASO*

**L'incantesimo della mimesis:
poesia e filosofia tra essere stato e poter essere**

1.

Dover parlare di poesia e filosofia come se la congiunzione fosse il segno di un incontro avvenuto, come se da quell'incontro esse si fossero coniugate per dividersi i compiti o, più miseramente, le competenze. Invece si è trattato di una lotta, da sempre e perlopiù, una lotta interminabile tra due contendenti che, fin dall'inizio, hanno preferito rinunciare a salvarsi pur di distruggere e annientare l'avversario. Poesia e filosofia sono state capaci di lottare fino alla reciproca distruzione; lottatori perciò indistruttibili, illusi e risentiti quando hanno ceduto all'astratto desiderio di conciliazione, una conciliazione vana e vacua, soprattutto se intesa filosoficamente.

Inizio Socrate per mano di Platone in un racconto che fonde *petitio principii* ed *excusatio manifesta*. È sintomatico che Socrate, nell'*Apologia*, si difenda pubblicamente dalle calunnie di fronte ai cittadini di Atene. Nel difendersi dalle menzogne e nel ricondurre il possesso della sapienza umana alla proporzione dello scandalo che essa provoca – scandalo che egli rovescia sui suoi accusatori – Socrate risale all'origine del problema e chiama a testimoniare l'oracolo di Apollo a Delfi: egli dice di non parlare con parole sapienziali sue, ma riferisce ciò che ha sentito dire, riferisce ciò che ha avuto inizio sull'altare di Delfi e ha preso la voce della Pizia fino a giungere alle orecchie di Cherefonte¹. Il verdetto della domanda: «C'è qualcuno più sapiente di Socrate?» è stato: «No, nessuno è più sapiente di Socrate». Tuttavia, Socrate non accoglie come tale il verdetto dell'oracolo, ma vuole discuterlo: di fronte ai

* Università di Napoli Federico II

¹ Platone (1980a), pp. 41-42.

cittadini ateniesi mostra ancora una volta il suo atteggiamento, lo stesso per il quale è sotto accusa. Egli si interroga: «Che cosa nasconde il dio sotto l'enigma?... Che cosa mai vuole dire il dio quando dice ch'io sono il più sapiente degli uomini?». Nel domandare di Socrate è insita *in nuce* la volontà di *elenchein*, di confutare e mettere in ridicolo l'ipotesi contraria alla verità dell'oracolo e, con ciò, di agire per *elenchos* contro coloro che credono di sapere e che in verità non sanno. L'argomento è fin troppo noto: di fronte al politico chiamato in causa come antagonista nella disputa, Socrate conclude che «costui credeva di sapere e non sapeva, io invece, come non sapevo, neanche credevo di sapere; e mi parve insomma che almeno per una piccola cosa io fossi più sapiente di lui, per questa che io, quel che non so, neanche credo di saperlo»².

Questa “piccola cosa in più” che Socrate sa – il non credere di sapere – è alla base di ciò che egli chiama l'odio di tutti gli altri: Socrate sa e afferma che non crede di sapere e ciò fa scandalo, perché egli non confuta il contenuto del sapere in quanto tale, quanto piuttosto l'autorità portatrice di un sapere, colui che crede di sapere e sulla base di questa credenza afferma di sapere la verità. A Socrate non basta la semplice credenza: egli confuta il sapere comune sulla base di una non credenza minando la sapienza degli uomini che si istituisce come autorità alternativa a quella del dio, l'unico autenticamente sapiente. La sapienza umana di cui si fa carico Socrate, invece, è innanzitutto la sapienza di colui che riconosce l'autorità del dio, la cui autentica sapienza è raggiungibile a patto di avere piena consapevolezza nella non credenza nella sapienza umana comune. Non è sufficiente credere di sapere: bisogna sapere la sapienza e questo sapere è la filosofia. Gli uomini credono di sapere e confondono questa credenza col sapere stesso; si mettono al posto del dio e pensano di sapere il vero perché confidano in questa credenza: alla base del dubbio socratico c'è la confutazione di questa credenza, ossia della volontà degli uomini di mettersi al posto di dio. Quella “piccola cosa in più” che Socrate sa, in realtà, una voragine abissale.

² Ivi, p. 43.

Ma non è solo il politico a essere confutato nella sua credenza, dopo di lui tocca al poeta. Così facendo Socrate si attira l'odio di tutti, ma d'altra parte, «non mi pareva possibile che io non facessi il più gran conto della parola del dio»³. Il lavoro di confutazione lo porta così di fronte ai poeti tragici e a coloro che scrivono ditirambi, lo induce a prendere in mano i loro scritti domandando che cosa vogliono dire con le loro poesie e con le loro tragedie. Grande è la delusione di Socrate dinanzi alle loro risposte, essi non sanno dire quello che hanno poetato: «tutte quante, si può dire, le altre persone che erano presenti, ragionavano meglio esse che non i poeti su quegli argomenti che i poeti stessi avevano poetato»⁴. Il poeta non sa quel che dice, ecco la conclusione di Socrate, anche se crede di saperlo: il poeta non poeta secondo sapienza, «ma per non so che naturale disposizione e ispirazione, come gli indovini e i vaticinatori; i quali infatti dicono molte cose e belle, ma non sanno niente di ciò che dicono...». Pur credendo di essere sapienti i poeti non lo sono, il loro è soltanto un vaticinio di cose belle sulle quali, interrogati, non sanno dire alcunché. Lontano di secoli è l'avvento della critica e del poeta-critico: la poesia non riesce a elevarsi alla sapienza umana corroborata dal dio, persa com'è nella bellezza apparente e nella vanità della parola. Non solo il poeta non sa quella “piccola cosa in più” che Socrate sa, ma non riuscendo a comprendere la verità del suo verso, perché schiacciato sul piano della parvenza e delle ombre, dimostra come la sua ispirazione non possa essere la parola del dio, ma solo quella degli uomini il cui riconoscimento è fallito nel momento in cui nella poesia, e attraverso di essa, non viene alla luce la verità (il “che cos'è”) del suo oggetto.

Questa verità, secondo la *Repubblica*, non è solo il cammino verso l'idea: essa deve realizzarsi nella società al cui vertice sta il filosofo, l'unico in grado di conoscere la verità – ciò che permane invariabilmente costante – e non si perde nella molteplicità e nella contingenza⁵. Il filosofo è il solo in grado di cogliere il bello in sé

³ Ivi, p. 43.

⁴ Ivi, p. 44.

⁵ Platone (1980b), p. 205.

perché sa cos'è il bello e non si perde nelle molte cose belle⁶: egli è il solo capace di cogliere l'assoluto rispetto alla contingenza poiché è nella condizione di vivere in armonia col divino e con l'ordine e, in più, lo sa dire. Egli è l'unico uomo che sa dire la verità di ciò che è, perciò è l'unico autentico: «Se quindi [il filosofo] si trova talvolta costretto a tentare di tradurre in caratteri umani gli oggetti delle sue sublimi visioni, sia nell'ambito privato sia in quello pubblico, senza limitarsi a plasmare soltanto se stesso, credi che sarà cattivo artefice di temperanza, di giustizia e di ogni virtù popolare? – Niente affatto»⁷. Il filosofo, perciò, non fissa il suo sguardo su ciò che è in chiaroscuro, nel frammezzo di tenebra e ombra e luce, né su ciò che nasce e perisce e che può essere soltanto oggetto di opinioni e somiglianze o ispirazione di parole vuote, ma egli è l'anima che mostra la sua intelligenza fissando saldamente ciò che è nella luce della verità, dicendolo con chiarezza⁸. L'idea del bene illumina l'anima del filosofo e solo allora conoscenza e verità costituiscono il sapere, un sapere che attraversa il visibile per coglierne la fissità assoluta, lasciando dietro di sé gli oggetti e le loro connessioni, così come i loro riflessi nel tempo e nello spazio percepiti da tutti coloro che vivono nel popolo che non filosofa, nella massa che parla vanamente servendosi di figure visibili (immagini, *Abbild*) e non di ciò che è in quanto tale (idea, *Urbild*)⁹.

Nessuna noetica appartiene al poeta la cui anima, vagamente ispirata, è mossa dall'immaginazione piuttosto che dall'intellezione, al grado più basso del processo conoscitivo. La voragine tra poesia e filosofia si spalanca nel celebre Libro X. Così come l'arte della pittura non è che imitazione di apparenza per immagini, anche la poesia è lontana tre gradi dalla verità e dall'essere¹⁰. La poesia è imitazione tramite parole il cui limite nell'educazione delle persone è palese: «È spaventoso come riesca

⁶ Ivi, p. 216.

⁷ Ivi, p. 223.

⁸ Ivi, p. 231.

⁹ Ivi, pp. 216, 234.

¹⁰ Ivi, pp. 326-327.

a guastare anche le persone dabbene, eccetto poche»¹¹. L'abbandono alle pulsioni e alle passioni, ai sentimenti di gioia e di dolore indotti dalla parola poetica non sono altro che il corrispettivo delle immagini dell'artista che imita l'artigiano che copia l'idea. La poesia merita di essere bandita dallo Stato: lo impone la ragione, dice Socrate, e sebbene essa mostri tutto il suo fascino e la sua malìa – fascino che Socrate stesso dice di subire – essa non può rientrare a far parte dello Stato se si limita solo a riflettere le gioie e i dolori dello svago e dell'intrattenimento. Proprio al fascino, che è un modo a cui si risponde di sì senza aver posto alcuna domanda, Socrate oppone la sua interrogazione. Troppo grande e antico è il disaccordo tra poesia e filosofia¹². Solo una poesia utile all'educazione, una poesia il cui contenuto corrisponda alle virtù e ai valori della verità può risultare edificante al punto di superare i tre gradi di lontananza e avvicinarsi alla verità di ciò che è. Solo se la poesia trova un piano comune con la verità essa può salvarsi, riscattare la sua vocazione imitativa e risalire fino ad avvicinarsi (mai a identificarsi) alla filosofia, alla sapienza del vero. Per farlo deve dimostrare di essere utile e non solo piacevole: essa deve dimostrare di essere utile alla vita pubblica e alla vita umana attraverso la possibilità di darsi in prosa svelando il suo contenuto: insomma, essa deve svelarsi sciogliendosi sotto la luce della parola chiara e razionale, totalmente dispiegata dal *logos* e illuminata senza chiaroscuri, cercando così di evaporare nella speranza di riscattarsi e cogliere l'archetipo che solo la filosofia noetica può conoscere, pensando altresì di ridurre la distanza ontologica tra immagine e idea. Ogni volta che, nel corso della storia, si è cercato di fare della poesia un'espressione della verità, si è seguita questa antica indicazione di salvezza pronunciata dal Socrate platonico, tentando così di riscattarla dalla colpa dell'imitazione e togliendole la sua proprietà di parola, nello stesso momento in cui la si indicava come menzognera. D'altra parte, non è alternativo a questo desiderio socratico-platonico di eventuale riscatto il tentativo di rivendicare

¹¹ Ivi, p. 335.

¹² Ivi, p. 337.

la verità della poesia chiedendo alla parola poetica di svelare il suo contenuto di verità nel poetico, come se vi fossero dei contenuti propriamente poetici, oggetto della sua parola e adatti alla dettatura poetica, che non lasciano alcun margine al di là del detto.

Ma per salvare la poesia dalla condanna della dialettica socratico-platonica – ha iniziato Aristotele a insegnarlo – c'è bisogno di un radicale rovesciamento del piano della *mimesis*, del suo statuto e del suo senso, e non semplicemente un suo riscatto sul piano del contenuto. La *mimesis* è un rapporto originario con se stesso senza differenza: è in se stessa, dall'altra parte, come da sé vengono le determinazioni del pensiero dall'in se stesso del concetto.

2.

Per ripensare ciò che è diventato, Nietzsche a Torino, nell'autunno 1888, scrive *Ecce homo*. Il capitolo sulla *Nascita della tragedia* spiega che le innovazioni decisive del libro del 1872 sono state la comprensione del fenomeno dionisiaco fra i Greci e la comprensione del socratismo: «Socrate come strumento della disgregazione greca, riconosciuto per la prima volta come tipico *décadent*. “Razionalità” contro l'istinto”. La “razionalità” a ogni costo come violenza pericolosa, che mina la vita!»¹³. Fino agli ultimi giorni Nietzsche è consapevole della ineludibile lotta tra poesia e filosofia, lottatori indistruttibili, a causa della condanna socratico-platonica della poesia dovuta al suo carattere mimetico. Tutta l'arte è mimetica, quindi tutta l'arte è messa al bando. Il suo rapporto con la filosofia non c'è: al suo posto una voragine abissale. Nietzsche fissa con il suo sguardo questa voragine e invece di costruire un ponte per scavalcarla, vi si immerge per vederla chiaramente. Il suo “Sì alla vita” è la penetrazione nella voragine accompagnati dallo spirito della musica e dal ditirambo di Dioniso. Egli parla di poesia chiamandola col suo nome più antico: “tragedia”: «Io prometto un'epoca *tragica*: l'arte suprema del dire sì alla vita, la tragedia, rinascerà di nuovo, quando l'umanità avrà dietro di sé la coscienza delle guerre più dure, ma necessarie, *senza*

¹³ Nietzsche (2011), p. 68.

*soffrirne...»*¹⁴. Tra le guerre più dure, quella tra poesia e filosofia fu scatenata dal principio della decadenza – Socrate – che è proprio ciò che deve essere annientato attraverso il nichilismo in quanto limite estremo dell'affermazione – Dioniso. Il nichilismo quale affermazione è la dichiarazione di guerra nietzscheana alla decadenza razionalistica socratica: alla supremazia della filosofia di matrice socratico-platonica Nietzsche oppone Dioniso e la tragedia, non per riscattare la condanna platonica, quanto per avviare un altro inizio sulla base di ciò che era stato abbattuto e gettato nell'abisso. Nelle viscere di quell'abisso Nietzsche ritrova gli elementi propri dell'artista ditirambico – l'immagine del poeta preesistente a Zarathustra adombrata in un disegno di abissale profondità¹⁵ – l'artista che volta le spalle a Socrate, alla sua certezza riposta nel dio e nella parola che egli stesso non può ascoltare direttamente, ma che fonda la sua non credenza negli uomini. Nietzsche sa bene che gli uomini sono l'inferno – Strindberg glielo aveva confermato – ma riesce a guardarli negli occhi attraverso la lente di Dioniso e della tragedia. E in quell'abisso laggiù, dove parlò la verità su di lui, egli ritrova la poesia e l'energia di volare alto.

È lo sguardo di Zarathustra, prefigurato, che indaga l'arte dionisiaca della tragedia: il poeta tragico è il filosofo nietzscheano nella misura in cui Nietzsche, quale ultimo discepolo del filosofo Dioniso, è poeta ditirambico. Rovesciare idoli, a partire da Socrate e dal suo *metteur en scène*, Euripide: «il carattere quasi antigreco della sua arte si può sintetizzare nel modo più breve con il concetto di socratismo. “Tutto dev'essere cosciente, per essere bello” è il principio euripideo parallelo a quello socratico “tutto dev'essere cosciente, per essere buono”. Euripide è il poeta del razionalismo socratico»¹⁶. Nel giovane Nietzsche il rovesciamento dell'idolo passa per l'abbattimento di Socrate, l'annichilimento della sua *décadence*. Mentre Socrate giustifica la sua sapienza nella non credenza di sapere, frutto dell'ascolto della voce del dio e della

¹⁴ Ivi, pp. 71-72.

¹⁵ Ivi, p. 72.

¹⁶ Nietzsche (1991a), pp. 34-35.

risalita dialettica verso la visione spirituale dell'idea tradotta nelle parole del filosofo (concetto), Euripide realizza un'opera poetico-drammaturgica la cui comprensione passa per la didascalica certezza nella realtà in cui rispecchiarsi per edificare senza tensione e per annullate il *pathos*, per sapere-già ciò che è accaduto e cosa accadrà, per reificare la certezza fondata sul già-saputo e sul sempre-uguale. Euripide aiuta Socrate a costruire la coscienza del Greco consentendo quella vana speranza di salvezza a una poesia che rimane al livello di una mimesi di terzo grado, sebbene elevata sul piano di una coscienza razionale e pronta a dimostrarsi utile, come intendeva il Socrate del Libro X. Il senso passa per il *deus ex machina*, maschera di Socrate, che traccia il programma dall'esterno e spiega ciò che gli uomini devono sapere per sentirsi migliori e utili: un gregge morale illusoriamente pronto all'elevazione platonica.

Ma è proprio alla "sapienza istintiva" – la "sapienza inconscia" – che si richiama Nietzsche nell'accusare Socrate ed Euripide di aver ucciso la poesia: «Il socratismo disprezza l'istinto e quindi l'arte. Esso nega la sapienza proprio là dove si trova la sua sfera più peculiare»¹⁷. Per Nietzsche il mondo di Socrate è un mondo rovesciato e assurdo, in cui la coscienza è creatrice invece di essere critica e l'istinto è critico invece che creatore. Nietzsche sovverte questa assurda prospettiva socratica: in lui la sapienza si trova là dove Socrate getta l'anatema, rispondendo all'ironia platonica rivolta al poeta con l'apologia della carne, ossia ciò contro cui il divino Platone si era spinto con furore mettendo in piena luce i sintomi della sua malattia: «Noi siamo anche già ben oltre le cose per cui abbiamo parole», dirà tempo dopo Nietzsche nel descrivere lo spaventoso e il problematico di cui partecipa l'artista tragico¹⁸. Nietzsche riconosce nella patologia platonica un risvolto ambiguo: nel condannare l'arte, Platone si è ribellato alla propria carne; la sua stessa natura profondamente artistica è stata sacrificata sull'altare delfico dell'artista socratico, l'artista filosofico seguace della chiarezza apollinea che è in grado di poetare solo riempiendo

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Nietzsche (1983), pp. 100-101.

di virtù la parola e facendola accompagnare da una musica ancillare¹⁹.

È l'intero mondo ottimistico costruito dalla coscienza socratica che va annichilito se si vuole guardare in piena luce la poesia: la fede ottimistica nella connessione necessaria tra virtù e sapere, tra felicità e virtù, ha ucciso la tragedia, e non sarà la filosofia a redimerla accompagnandola di nuovo alla verità perduta. La mancanza di musica, e non di sapienza filosofica, ha condotto alla dissoluzione della tragedia e solo "il segreto del suono" conservato nello spirito dionisiaco – non certo nella virtù – può sopravanzare la creazione plastica e la potenza di produrre immagini, così come la capacità esplicativa del concetto. Per operare questo superamento nichilistico è necessario pensare la poesia come una via e non come un'arte: «Quando parliamo di poesia, non intendiamo una categoria che sia coordinata con l'arte figurativa e con la musica, ma intendiamo piuttosto un conglomerato di due mezzi artistici in sé totalmente diversi, l'uno dei quali indica una strada verso l'arte figurativa, e l'altro una strada verso la musica: entrambi sono però soltanto *vie* che conducono alla creazione artistica, e non già *arti*»²⁰. Ed è su questa via che si crea una possibilità più alta di esistenza, dove non c'è affatto bisogno di ascoltare la parola del dio per avere conferma della propria sapienza e dove la chiarezza luminosa del concetto si dissolve nel riconoscimento della vaghezza del sogno morale, là dove la verità trova finalmente spazio nella simbolica di Apollo e Dioniso: «Apollo e Dioniso si sono riuniti... l'arte tragica dionisiaca non è più "verità"... La verità viene ora *simboleggiata*, si serve dell'illusione, può e deve quindi usare le arti dell'illusione... L'illusione non viene più goduta come *illusione*, bensì come *simbolo*, come segno della verità»²¹. Siamo alle soglie delle due vie della poesia che Nietzsche giovane indica come la via dell'epos riferita all'arte figurativa (sensibilità dell'immagine) e la via lirica riferita alla musica (ebbrezza del sentimento nel suono). Ma la

¹⁹ Nietzsche (1991a), pp. 38-39.

²⁰ Nietzsche (1991b), p. 61.

²¹ Ivi, p. 69.

poesia può fare un ulteriore passo avanti, oltre la soglia, raggiungendo una nuova sfera radicalmente distante dall'ottimismo socratico-platonico: con il potenziamento del sentimento l'essenza della parola si rivela chiaramente e sensibilmente attraverso il simbolo del suono²².

La poesia a cui sta pensando Nietzsche è il ditirambo dionisiaco, manifestazione dell'opera d'arte dionisiaca simbolo dell'annientamento dell'individuazione e, insieme, unificazione della natura. È il preludio all'attacco frontale al Platone socratico portato a termine con la ricostruzione della "storia del suo errore": l'individuo socratico, Platone, in quanto mondo vero, attestato dalle parole dell'oracolo. "Io, Platone, sono la verità". Lui stesso è il mondo vero, mondo promesso al virtuoso sebbene impromettibile e inattuabile, a cui è stato negato l'esercizio mimetico, e dunque sconosciuto. Mondo vero divenuto idea, inservibile, inutile, superflua. Ora l'idea è il doppio della realtà: da ciò il rovesciamento nietzscheano, che va a compiersi nel gesto definitivo – togliere di mezzo il mondo vero e, con ciò, eliminare anche il mondo apparente! Il mezzogiorno di Zarathustra annunciato con l'aurora di Dioniso non indugia sull'abisso promettendo un ponte che lo superi – l'inutile e impromettibile ottimismo dell'individuo razionale – ma ne rivela la parola che si pone direttamente in rapporto con le potenze olimpiche e con la bellezza consolatoria, non per toglierle come svaghi o delegittimarle con la virtù, ma accasandosi presso il canto che sgorga unisono dal rispecchiamento dell'uomo dionisiaco. È il rispecchiamento che incanta e definitivamente affascina riunendo a sé lo specchio con l'immagine che esso riflette: il tempo della salvezza della *mimesis*, il suo completo riscatto, sta finalmente per tornare; il tempo nuovo della poesia rimanda al tempo antico della tragedia sul fondamento originario dello scaricamento mimetico in immagini: «L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammaturgica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come satiro, e come satiro guarda a sua volta il dio, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova

²² Ivi, p. 75.

*L'incantesimo della mimesis:
poesia e filosofia tra essere stato e poter essere*

visione, come compimento apollineo del proprio stato... Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini»²³.

3.

Per salvare compiutamente la *mimesis* – ed essere attori di questa salvezza – Nietzsche ha pensato e vissuto il mondo senza dio: “dio è morto!” è l’alfa e l’omega dell’azzeramento del Libro X. Il filosofo non vive più in armonia col divino, se non ingannando se stesso - rovesciamento: glielo ha insegnato il poeta tragico, proprio colui che Platone ha allontanato dalla città. Il riscatto è compiuto, ma la vendetta del filosofo è in agguato e bisogna tenere la guardia alta.

Ce lo rammenta Samuel Beckett sul finire di *Finale di partita* o, meglio, da quel finale si finisce di capire l’angustia vendicativa di quel lottatore indistruttibile che è il filosofo. Non si può descrivere l’intera *pièce*, così confido nel ricordo di ognuno. Hamm è seduto e Clov è uscito, per sempre? Quale mossa fare? Tocca a Hamm giocare il vecchio finale di partita persa. Gettare, togliere, rimettere, pulire: parità. Hamm rimette il fazzoletto in tasca, poi dice: «Ci stiamo arrivando. Ancora qualche cretinata come questa e poi chiamo. (Pausa) Un po’ di poesia... Reclamavi la sera; ed eccola che viene... (Pausa. Si corregge) che scende... Reclamavi la sera; ed eccola che scende (Pausa)... Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda»²⁴.

Sta citando Baudelaire da una delle *additions* ai *Fleurs du mal* del 1868, *Recueillement*: «*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamaï le Soir; il descend; le voici: / Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci*»²⁵. Ma sono attimi nulli, dice: Hamm per un istante si consegna al fugace ricordo di un verso di Baudelaire, ma

²³ Nietzsche (1990), pp. 60-61.

²⁴ Beckett (1994), p. 131.

²⁵ Baudelaire (1996), p. 350.

sono attimi sempre nulli che fanno tornare i conti della storia, non quelli del dolore: “mio dolore, invocavi la sera... eccola, scende”. In Beckett la filosofia è un rifiuto culturale: si tratta della filosofia intesa come pensiero di pensiero, come concetto pervenuto a se stesso che eleva a categorie dell’essere le strutture fondamentali del pensiero stesso²⁶. Questa filosofia accompagna la *Kultur* e, dalla *Repubblica* in poi, si assume anche il compito di fondarla; essa aiuta la *Kultur* a reprimere la natura e le tracce che essa non riesce a dominare per cui, come per la *Kultur*, anche per questa filosofia «la cosa più insopportabile è non poter dominare completamente ciò che è naturale, che irrompe continuamente per così dire nella sua sfera particolare»²⁷. Il naturale di cui parla Adorno ricompare come irriducibile: all’insopportabilità di non riuscire a dominarlo corrisponde la forza dell’annientamento del sensibile che riemerge, tuttavia, carsicamente per minare la certezza dell’idea. Così come il Socrate platonico ha ritenuto di elevarsi fino alle idee una volta squarciato il terreno, rendendo estremi “ciò che è unico e fisso” e “ciò che molto e fugace” e ponendo in mezzo un abisso incolmabile se non col sogno di una vita autentica contraria alla vita, all’opposto Adorno rovescia – da par suo – l’incantamento della profondità per ricavarne il nuovo e urgente compito della filosofia: «il mondo in cui viviamo... suscita una sorta di sfiducia verso la filosofia. Cioè, quanto più profonda è la filosofia, quanto più si allontana dalla superficie del semplice esistente, si ha la sensazione, non ci si libera dalla sensazione che essa con il suo approfondire, con il suo allontanarsi dal semplice esistente, tanto più si allontani anche da ciò che realmente e propriamente è, “comment c’est”, come dice Beckett, che quindi la profondità della riflessione filosofica, che è necessaria come resistenza a tutta l’apparenza e l’illusione che la coscienza reificata produce, ci allontana al tempo stesso dalla verità perché non ci libera dal sospetto che proprio questa semplice esistenza, penetrare la quale è ormai l’inalienabile impulso della filosofia, sia l’unica cosa che c’è

²⁶ Adorno (2006), p. 120.

²⁷ Ivi, p. 142.

senz'altro e su cui valga la pena di riflettere»²⁸.

Dunque, tutt'altro che filosofia da buttare a mare: c'è bisogno di filosofia proprio perché la *Kultur*, dopo Auschwitz, è fallita: non solo perché filosofare vorrebbe dire fare resistenza e critica alla coscienza reificata – la stessa che mantiene in piedi la filosofia e la *Kultur* fallite – ma anche perché sarebbe una filosofia finalmente superficiale, una filosofia che non si inabissa nel buio della terra per sognare il cielo stellato di idee, ma che reagisce alle sollecitazioni e agli enigmi dell'esistente. E sarebbe proprio su questo terreno che la filosofia potrebbe incontrare la poesia – la poesia dopo Auschwitz: non sul piano di una mera *mimesis* rispecchiante, ma su quello di una *mimesis* perfezionante che reagisce col vigente senza reificarlo. D'altra parte, il riconoscimento adorno non tanto della banalità del male, quanto del fatto che il “banale è male” – «cioè la forma della coscienza e dello spirito che si adegua al mondo così com'è, che ubbidisce al principio d'inerzia» – toccherebbe anche la filosofia, che non dovrebbe affatto rinviare a qualcosa di già posseduto come certezza imperitura, né a qualcosa che astragga l'anima dal mondo per farle fissare saldamente ciò che è illuminato dalla verità e dall'essere! Per questo il compito della filosofia dopo Auschwitz appare quello di “pensare contro se stessa”, ovvero misurarsi con l'estremo e l'assolutamente impensabile, per avere ancora «un diritto in quanto pensiero»²⁹.

Adorno ripeterà queste cose nella parte conclusiva della *Dialettica negativa*: se deve esserci autoriflessione del pensiero, allora questo deve pensare contro se stesso per inclinarsi sul piano del materialismo (da Marx a Kafka, passando per Benjamin e Beckett, scrive Adorno) e rovesciare le certezze della conservazione della *Kultur* complici fin dall'inizio dell'abisso del pensiero antipoetico e dell'inabissamento della ragione strumentale di Auschwitz: «Chi parla per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e miserevole diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura favorisce immediatamente la

²⁸ Ivi, p. 137.

²⁹ Ivi, p. 139.

barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna»³⁰.

Ma l'esercizio di pensare contro se stesso è proprio di ogni arte che sia tale, e lo è anche della poesia. La parola poetica trova il suo significante nel gergo beckettiano; qui il pensiero «diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia l'espressione della sua assenza»³¹. In Beckett la legge della forma drammatica non ha più niente a che fare con l'apparizione divina: non c'è più alcun senso positivo metafisico, così come non è vero neppure che l'assenza di senso costituisca il contenuto del pensare e del poetare – l'insensato non può divenire una visione del mondo, come in alcuni esistenzialisti. In questo modo *Finale di partita* non può essere compreso filosoficamente in senso positivo perché vorrebbe dire non solo cercarne il senso, ma pretendere di trovarlo oltre il senso oggettivo frutto della complessione del testo e oltre i nessi significanti delle parole e delle frasi. Comprendere *Finale di partita* vorrebbe dire, perciò, comprenderne l'incomprensibilità rendendosi conto che non c'è un nesso significante: per questo, ogni idea contenuta in un pensiero che interpreta *Finale di partita* ha già rinunciato a essere il senso dell'immagine e della parola, pena il suo reificarsi in filosofemi che astraggono dal materiale negando ciò che vorrebbero comprendere: «la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irreali del mondo dell'esperienza, il processo poetico come logorio»³². La filosofia diventa parodia di se stessa nell'interpretare e stare al passo con il testo beckettiano che fa della filosofia la parodia di se stessa: «HAMM: Mi piacciono le vecchie domande. Ah, le vecchie domande, le vecchie risposte, che c'è di più bello!»³³. Filosofia reificata, salda nel fissare la verità, anche parziale, in ascolto del dio oramai morto, per avere conferma della

³⁰ Adorno (1982), p. 331.

³¹ Adorno (1979), p. 268.

³² Ivi, p. 269.

³³ Beckett (1994), p. 107.

propria falsa coscienza del non sapere: vecchie domande... vecchie risposte... attimi nulli.

Beckett ricomincia al grado zero del sapere, dove tutto è zero...zero...e zero³⁴. Il grado zero di Beckett non è il credere di non sapere di Socrate, non è l'ascolto della parola dell'oracolo per avere conferma di essere sapienti nella potenza della sapienza futura – «HAMM: E l'orizzonte? Niente all'orizzonte? CLOV: Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?»³⁵. Esso denuncia il degenerare tautologico della filosofia, in quel «raddoppiamento concettuale (astrattezza ontologica *ad absurdum*) dell'esistenza che si proponeva di comprendere»³⁶, così come la transitorietà dell'individuo come risultato del processo di alienazione capitalistico. L'individuo è stato liquidato, così come la sua idea di specie (uomo), e non è più possibile alcuna conciliazione in seno all'arte – la realtà non conciliata non tollera alcuna conciliazione nell'arte – perciò che questa può soltanto mimare la conciliazione riconoscendola come apparente: «La dignità dell'arte oggi non si misura sul fatto che sfugga felicemente o con abilità a quella antinomia, ma sul fatto che la sappia portare a compimento»³⁷. In questo senso *Finale di partita* non elabora argomenti né pretende di rappresentare qualcosa, ma attesta l'ombra del mondo da cui la soggettività si ritrae per non servire l'apparenza e le esigenze di reificazione: la pièce non pensa affatto di essere la parodia di un pensiero tradotto filosoficamente poiché già questo è la parodia di sé nell'epoca in cui il banale è male. Da qui ora bisogna ripartire per trovare un senso che riporti il dialogo tra filosofia e poesia.

Nel raccoglimento al limite in cui si situa la parola beckettiana risuona il silenzio, quale portato di un residuo che attende il suono in uno spazio dominato dal caso: ed è proprio in questa dimensione spaziale che prendono corpo i segni mimetici beckettiani. Anche qui Adorno è chiaro e ci aiuta sulla via della conclusione: «Invece di tentare di liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il

³⁴ Ivi, p. 102.

³⁵ Ivi, p. 103.

³⁶ Adorno (1979), p. 273.

³⁷ Ivi, p. 277.

puro e semplice suono, Beckett trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clowns le cui ciarle diventano nonsense nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso»³⁸.

Se è possibile una filosofia in grado di mettersi in relazione con l'arte e la poesia essa dovrà prima o poi ricominciare mettendo da parte la sua origine socratica. La ratio, secondo Adorno, nasce proprio dall'interesse dell'autoconservazione – difesa di fronte alle accuse del popolo e attestazione della propria autorità sapienziale – ma tale origine mostra la sua irrazionalità nel momento in cui l'autoconservazione della ratio è rimandata all'oracolo del dio, alla scaltra e arbitraria pretesa di essere amico della verità in quanto oggetto della sua benevolenza. A questo si accompagna la pretesa, propria dei fondatori, dice il Socrate platonico, di costringere le migliori nature a vedere il bene e compiere l'ascesa verso l'idea, ossia la verità comune a vero, bello e giusto: bisogna dirlo, affermarlo, comunicarlo³⁹. In ciò Adorno guarda ancora a Beckett come a colui che ha distillato la parola poetica per ritrovarla intatta in un presente che continua a interrogarci e non fonda alcunché, nel pensare contro se stesso che continuamente rigenera dalle profondità dionisiache in una parola che attesta il suo disdire e il suo rimando oltre se stessa.

Dimenticare la vocazione socratica e la condanna platonica – il compito più difficile e anche più rischioso – vuol dire anche smettere di spiegare tutto alla gente, la stessa gente che Platone vuole condurre fuori dalla caverna e che Socrate dice che ragionava meglio dei poeti: «HAMM: Ah, la gente, la gente, bisogna sempre spiegargli tutto»⁴⁰. Adorno spezza questo incantesimo per ritrovare l'incantesimo della poesia (dopo Auschwitz) oltre la comunicazione che annuncia l'impossibilità della comunicazione stessa e che riporta la parola a se stessa: «L'idea che “alla gente bisogna sempre spiegargli tutto” viene inculcata ogni giorno da milioni di superiori a milioni di subalterni. Il nonsense che si vuole

³⁸ Ivi, p. 292.

³⁹ Platone (1980b), p. 242.

⁴⁰ Platone (1980a), p. 44; Beckett (1994), p. 109.

qui motivare... non soltanto è crudelmente illuminato dalla stoltezza del cliché occultata dall'abitudine, ma è anche espresso contemporaneamente dall'inganno del parlarsi»⁴¹. Ed è proprio svelando questo inganno, dissolvendolo nell'estremo assurdo in cui non è possibile distinguere la quiete del nulla e quella della conciliazione, che la filosofia può di nuovo incontrare la poesia.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1979), *Tentativo di capire il "Finale di partita"* (1961), in *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. (1982), *Dialettica negativa*, trad. it. a cura di C.A. Donolo, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. (2006), *Metafisica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino.
- Baudelaire, C. (1996), *I fiori del male e aggiunte*, in *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano, pp. 16-353.
- Beckett, S. (1994), *Finale di partita* (1956), in *Teatro completo*, a cura di P. Bertinetti e C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino, pp. 85-131.
- Nietzsche, F. (1983), *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. a cura di M. Montinari e F. Masini, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (1990), *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (1991a), *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, pp. 25-45.
- Nietzsche, F. (1991b), *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, pp. 47-77.
- Nietzsche, F. (2011), *Ecce homo*, trad. it. a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano.
- Platone (1980a), *Apologia di Socrate*, trad. it. a cura di M. Valgimigli, Laterza, Roma.
- Platone (1980b), *La Repubblica*, trad. it. a cura di F. Sartori, Laterza, Roma.

⁴¹ Adorno (1979), p. 293.

Abstract

Forgetting the socratic vocation and the platonic sentence – the most difficult and risky task – also means stop explaining everything to the people, the same people who Plato wants to lead out to the cave, and who Socrates said was more able than poets to reason. Adorno broke this spell to find again the enchantment of poetry (after Auschwitz), beyond the communication announcing the impossibility of the same communication and bringing again the word to itself.

Keywords: Socrates, Plato, Poetry, Communication, Adorno

CARLO GENTILI*

**Poesia, divinazione, menzogna.
Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia**

Tra le molte novità che caratterizzano *La gaia scienza*, già nella sua prima edizione del 1882, quella che per prima cattura l'occhio del lettore è che Nietzsche introduce la sua nuova opera con una raccolta di brevi componimenti poetici. Egli stesso preannuncia all'editore Ernst Schmeitzner, in una lettera dell'8 maggio 1882, l'invio del manoscritto informandolo che il testo è corredato di «molti epigrammi in *versi!!!*»¹: i tre punti esclamativi segnalano in modo evidente l'eccezionalità della cosa. Questi «epigrammi» – che, in una lettera a Rohde dei primi di dicembre 1882, Nietzsche definisce «poesiole» (*Verschen*) dichiarando nel contempo di aver avuto in mente, con il titolo *Gaia scienza*, «soltanto la gaya scienza dei troubadours»² – sono raccolti sotto il titolo *Scherzo, malizia e vendetta*. Si trattava del titolo di un'opera buffa che l'allievo e amico di Nietzsche Heinrich Köselitz (Peter Gast) aveva composto mettendo in musica, su suggerimento di Paul Rée, un *Singspiel* di Goethe dal titolo omonimo (1784).

È questa, in effetti, la prima volta che Nietzsche presenta testi poetici in un'opera dai contenuti filosofici, sebbene espressi – come avveniva già a partire da *Umano, troppo umano* – nella forma dell'aforisma. Che ciò avvenga nel 1882 è di rilievo: in questo stesso anno, nel numero di giugno della «Internationale Monatschrift», edita dallo stesso Schmeitzner, erano comparsi gli *Idilli di Messina*, una parte dei quali verrà rielaborata nelle *Canzoni del principe Vogelfrei*, l'appendice che conclude la seconda edizione della *Gaia scienza* (1887). Ancora al 1882 risale la composizione della poesia *Fra amici*,

* Università di Bologna

¹ *EP*, IV, p. 182.

² *EP*, IV, p. 274.

che Nietzsche porrà a conclusione della seconda edizione di *Umano, troppo umano* del 1886.

Sembra proprio che, in quel 1882, Nietzsche abbia deciso di dar voce e, per così dire, un riconoscimento ufficiale a quella che un tempo egli aveva definito la sua «prima natura», nell'accordo trovato con la sua «seconda natura». E, se quest'ultima espressione aveva allora alluso alla sua formazione di filologo, ora essa sembrava piuttosto potersi riferire proprio alla filosofia³. Pare forse che, ora, egli abbia realizzato quella precoce raccomandazione che aveva dato a se stesso in un appunto dell'agosto-settembre 1858 nel quale, in un'osservazione assai critica sulla «cosiddetta “musica del futuro”»⁴, egli osserva a proposito della «composizione poetica»: «Nel comporre un'opera bisogna avere riguardo soprattutto ai concetti; una trascuratezza nello stile si perdona più facilmente di un'idea confusa»⁵. Gli «epigrammi» o «poesiole» di *Scherzo, malizia e vendetta*, così come le «canzoni» aggiunte nell'appendice alla seconda edizione della *Gaia scienza*, possono essere rubricati come poesia dei concetti e

³ In un appunto autobiografico del periodo 1865-1867 Nietzsche parla delle difficoltà di comprendere la «propria evoluzione culturale» osservando che ciò può tuttavia tornare di vantaggio, «giacché il continuo meditare e ponderare turba di solito le ingenue espressioni del carattere». Ma ciò, osserva, può anche essere una difficoltà soltanto apparente, come accade al «fantaccino» che teme di disimparare a camminare quando gli viene insegnato a marciare: «Il problema è inculcargli una seconda natura; in seguito camminerà con la stessa naturalezza di prima» (*OFN*, I/II, p. 267). L'immagine è ripresa nella seconda delle conferenze *Sull'avvenire delle nostre scuole* (*BA*, p. 129) e nell'af. 248 di *Umano, troppo umano* (*MA*, pp. 176-177). Nell'af. 455 di *Aurora* è definito come «seconda natura» ciò che «noi riceviamo in primo luogo» con l'educazione e che giungiamo a possedere con la maturità; essa è paragonata a un «guscio» sotto il quale matura la «prima natura» (*M*, p. 223). Nietzsche usa poi l'argomento in due lettere, entrambe dell'inizio dicembre 1882; nella prima, a Hans von Bülow, definisce una «“seconda natura”» il suo «attuale “spirito libero”»: «Dimostrerò che soltanto grazie a questa seconda natura ho preso pieno possesso della mia prima natura» (*EP*, IV, p. 273). Nella seconda, a Erwin Rohde, afferma: «Bene, ho una “seconda natura”, ma non per distruggere la prima, bensì per reggere a questa» (*EP*, IV, 274). Sull'argomento cfr. Gentili (2001), pp. 37-39; Campioni (2008), pp. 26-37; si veda inoltre *FW*, p. 190 n.

⁴ «Soprattutto questa cosiddetta “musica del futuro” di un Liszt o di un Berlioz si studia di proporre i brani più stravaganti possibili» (*OFN*, I/I, p. 42).

⁵ *OFN*, I/I, p. 43; cfr. Campioni (2008), p. 27.

assumono spesso, non a caso, l'aspetto di sentenze. Tra di esse se ne trovano non poche riferite all'arte dello scrivere⁶ o anche direttamente alla filosofia come il n. 53 di *Scherzo, malizia e vendetta*, dedicato al proprio libro *Umano, troppo umano* che viene contrapposto come un'aquila, che guarda al futuro, alla nottola di Minerva di hegeliana memoria, rivolta al passato⁷.

Se dunque, com'è stato scritto, «*La gaia scienza* è un titolo poetico per un'opera filosofica»⁸, ciò indirizza in primo luogo al rilievo che la poesia assume in quest'opera – aperta e conclusa, nella sua seconda edizione, da due raccolte di testi poetici – e, in secondo luogo, alla riflessione, che essa contiene, sulla funzione e sull'essenza della poesia. Questa riflessione non è marginale rispetto all'ispirazione fondamentale del libro, che può essere individuata, pur nella varietà degli argomenti affrontati nei singoli aforismi, nella ridefinizione della natura e del significato della scienza. In questo senso il titolo stesso, nel richiamare «un'erudita arte poetica del Medioevo», indica non tanto un oggetto determinato, quanto un «problematico mutamento del carattere della scienza»⁹.

La problematicità di questo mutamento consiste nello smascheramento del legame sotterraneo tra la verità della scienza e la verità di fede, per cui la prima non è che il riflesso della seconda. Questa conclusione rappresenta l'acquisizione fondamentale che Nietzsche porta a compimento nel V libro (*Noi senza paura*) aggiunto alla seconda edizione della *Gaia scienza*, che dev'essere tuttavia considerato come il naturale svolgimento delle premesse già poste nei quattro libri della prima edizione. Nell'af. 347 (*I credenti e il loro bisogno di fede*) il «bisogno della metafisica» è posto esplicitamente sotto il segno di una «*richiesta di certezza*» che ha la sua origine nella fede cristiana e «che sfocia oggi, in larga misura, in una risposta

⁶ P. es. in *Scherzo, malizia e vendetta* i nn. 52 (*Scrivere col piede*), 54 (*Al mio lettore*), 56 (*Presunzione di poeta*), 59 (*Il pennino gratta*); e, nell'appendice, *A Goethe, Vocazione di poeta, Canto di un capraio teocriteo, Rimus remedium*. Alcune di queste ultime, come già detto, sono rielaborazioni degli *Idilli di Messina*.

⁷ Cfr. *FW*, p. 25.

⁸ Stegmaier (2007), p. 77.

⁹ Stegmaier (2012), p. 43. Per una considerazione riassuntiva sull'origine provenzale del titolo *La gaia scienza* rimando a Gentili (2015), pp. XXVII-XXXI.

scientifico-positivistica, la richiesta di *voler* assolutamente possedere qualcosa in modo solido»¹⁰. Nel precedente af. 344 (*In che senso anche noi siamo ancora devoti*) Nietzsche afferma, in modo più articolato, «che è pur sempre una fede metafisica, quella sulla quale riposa la nostra fede nella scienza»; e questa fede, che caratterizza anche la scienza moderna – «noi uomini della conoscenza di oggi, noi atei e antimetafisici» –, è un fuoco che continua ad alimentarsi «dall'incendio che una fede millenaria ha acceso, quella fede cristiana che fu anche la fede di Platone, per cui Dio è la verità e la verità è divina». La problematicità di questa affermazione è rivelata dalla domanda che chiude l'aforisma: «Ma che accade [...] se Dio stesso si rivela la nostra più duratura menzogna?»¹¹.

Non solo la fede nel Dio cristiano, ma la stessa fede nella verità della scienza è con ciò posta sotto il segno della menzogna. Questa, tuttavia, non sta a significare, per Nietzsche, qualcosa che possa essere semplicemente rigettato in un processo di emendazione della conoscenza; di quest'ultima essa è, anzi, parte integrante¹². È cosa nota che la forma archetipica della menzogna sia, per Nietzsche, l'arte. Essa ha però, rispetto alle altre forme di menzogna, il vantaggio di “sapersi” come menzogna. La realtà della finzione, guadagnata grazie al sapersi finzione, assume in questo modo una consistenza quasi ontologica. Nell'af. 107 (*L'ultima gratitudine che dobbiamo all'arte*) della *Gaia scienza* Nietzsche definisce l'arte «culto del non vero» e «buona volontà dell'apparenza»; come tale, essa è un rimedio per «la vista dell'universale menzogna e falsità che oggi ci viene offerta dalla scienza». La menzogna della scienza è pertanto una menzogna in “cattiva coscienza”, mentre quella dell'arte porta in sé la “buona coscienza” di sapersi menzogna. Solo l'arte consente infatti «il vedere quanto l'inganno e l'errore siano una condizione dell'esistenza che conosce e sente»¹³.

¹⁰ *FW*, p. 244.

¹¹ *FW*, pp. 235-236.

¹² Nell'af. 110 (*Origine della conoscenza*) Nietzsche sottolinea il ruolo positivo che gli «erronei articoli di fede» hanno svolto rispetto all'esigenza di conservazione della specie: «La forza delle conoscenze non consiste nel loro grado di verità, ma nella loro età, nel loro essere incorporate, nel loro carattere di condizioni per la vita» (*FW*, p. 126).

Già a partire dalla *Nascita della tragedia* Nietzsche presenta la creazione artistica nel segno della finzione e dell'illusione, come creazione di belle forme che compensano il dolore dell'esistenza che si esprime nell'ebbrezza dionisiaca. A questa stessa esigenza corrisponde la creazione degli dèi olimpici: «Il Greco conobbe e sentì i terrore e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici», i quali costituivano perciò un «mondo artistico intermedio»¹⁴. Questa compensazione riceve pertanto una sanzione di realtà in virtù del sentimento religioso: «Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la "volontà" ellenica si pose di fronte uno specchio trasfiguratore»¹⁵. Se il mondo della scena definito dal coro tragico rappresenta, per l'uomo greco, «un finto *stato di natura*» sul quale egli ha posto «finti *esseri naturali*», con ciò non si tratta tuttavia «di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto»¹⁶.

Una volta individuata la natura della creazione artistica nella capacità di costruire finzioni e illusioni, la sanzione religiosa che accoglie queste ultime come realtà consente di trasferire queste caratteristiche al Dio della Cristianità. Nel *Tentativo di autocritica*, la nuova Introduzione che Nietzsche premette alla terza edizione della *Nascita della tragedia* (1886) in sostituzione dell'originaria *Prefazione a Richard Wagner*, egli spiega con il processo della creazione artistica l'attività creatrice del Dio cristiano: questo «Dio-artista assolutamente noncurante e immorale» vuole liberarsi «creando

¹³ *FW*, p. 121; cfr. Gentili (2017b), pp. 64 ss.

¹⁴ *GT*, p. 32.

¹⁵ *GT*, pp. 32-33.

¹⁶ *GT*, pp. 53-54.

mondi [...], dall'*oppressione* della pienezza e della *sovraabbondanza*, dalla *sofferenza* dei contrasti in lui compressi. Il mondo è in ogni momento la *raggiunta* liberazione di Dio [...] che sa liberarsi solo nell'*illusione*»¹⁷. L'arte è con ciò ricondotta alla sua funzione vitale di produrre illusioni, ossia errori che sono tuttavia indispensabili alla compensazione del dolore e quindi alla conservazione in vita. Questa prestazione è assegnata alle stesse verità della scienza. A quindici anni dalla prima edizione Nietzsche riconosce ora il compito che si era inconsapevolmente posto con «quel libro temerario»: «*vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita*»¹⁸. Questa frase è senz'altro riferibile al senso complessivo della *Gaia scienza* di cui, nel novembre di quello stesso 1886, Nietzsche aveva portato a termine il V libro aggiunto alla seconda edizione che sarebbe apparsa nel 1887.

Ciò rende pienamente comprensibile la circostanza che la *Gaia scienza*, il cui tema di fondo è costituito, come già detto, da una ridefinizione dei compiti della scienza – di cui si propone, tra l'altro, una rilettura in senso umanistico¹⁹ –, e che contiene il celeberrimo proclama della “morte di Dio”, contenga anche la riflessione forse più articolata che Nietzsche abbia dedicato alla natura e all'essenza della poesia. Si tratta dell'af. 84 del II libro, dal titolo programmatico *Dell'origine della poesia (Vom Ursprunge der Poesie)*. L'inizio dell'aforisma è una precisa presa di posizione contro l'estetica idealistica, in particolare contro l'idea di Schiller, espressa nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, che la poesia, e l'arte in generale, promuovano la cultura umana in quanto si distaccano dall'immediatamente utile²⁰. Per contro, Nietzsche si schiera in questo

¹⁷ *VS*, p. 9.

¹⁸ *VS*, p. 6.

¹⁹ Cfr. Gentili (2017a), pp. 87-101.

²⁰ Cfr. Schiller (2005), p. 90 (Lettera XXVII): l'uomo culturalmente evoluto si distacca dall'uomo primitivo adornando, in un primo momento, i propri strumenti di lavoro e le proprie armi. In un secondo momento, sviluppando l'“impulso al gioco” (*Spieltrieb*), egli apprende ad apprezzare la bellezza dell'ornamento come valore autonomo: «Non contento di portare un'estetica superfluità nelle cose necessarie, l'istinto al gioco, divenuto più libero, finalmente si stacca del tutto dai vincoli del bisogno e il bello diviene di per sé oggetto delle sue aspirazioni. Egli si *adorna*. Il

caso dalla parte degli «utilitaristi». Il suo riconoscimento dell'utilità della poesia, che abbraccia conclusioni di portata straordinariamente complessa, poggia in primo luogo su una constatazione apparentemente elementare: «Si era osservato che l'uomo tiene meglio a memoria un verso piuttosto che un discorso in prosa». Con tutta probabilità, Nietzsche deriva questa affermazione dal trattato di Stendhal *De l'amour*²¹. Questo aiuto che la poesia fornisce alla memoria è spiegato da Nietzsche con la forza del «ritmo»²²: «quel potere che dà nuovo ordine a tutti gli atomi della proposizione»; esso costituisce una «costrizione» (*Zwang*) in quanto «impone la scelta delle parole». A questo punto il discorso di Nietzsche si innalza repentinamente applicando l'argomento della costrizione agli stessi dèi: come il ritmo si imprime nella memoria dell'uomo, così, grazie ad esso, «doveva imprimersi più profondamente negli dèi una richiesta umana»; il «tic-tac del ritmo» permetteva di «essere uditi a distanze maggiori; la preghiera ritmata pareva avvicinare all'orecchio degli dèi»²³. Questo sviluppo dell'argomentazione poggia implicitamente sul presupposto fissato da Nietzsche già a partire dalla *Nascita della tragedia*, che riguarda la sua visione antropologica per cui la concezione religiosa, e specificamente della natura degli dèi, è parte delle caratteristiche fondamentali dell'uomo greco. Questa concezione pone tra l'uomo greco e i suoi dèi non una diversità riguardo all'essenza ma, per così dire, solo di scala. In una parola, per i Greci uomini e dèi condividono la stessa natura. In uno dei rari accenni al Cristianesimo contenuti in quell'opera, Nietzsche osserva che chi – «con un'altra religione nel cuore» – cercasse negli dèi olimpici «altezza morale, anzi santità, spiritualità incorporea» rimarrebbe

piacere libero entra nel novero dei suoi bisogni e l'inutile diventa ben presto parte la parte migliore dei suoi piaceri».

²¹ Cfr. Stendhal (1966), p. 348: «Les vers furent inventés pour aider la mémoire. Plus tard on le conserva pour augmenter le plaisir par la vue de la difficulté vaincue». Il trattato di Stendhal è anche la fonte principale da cui Nietzsche trae informazioni sulla poesia dei trovatori provenzali, a cui si ispira per il titolo *La gaia scienza*; cfr. Gentili (2015), pp. XXIX-XXX.

²² Per un'analisi della funzione assegnata da Nietzsche al ritmo, a partire anche dai suoi scritti filologici, cfr. Bracco (2012), pp. 77 ss.

²³ *FW*, p. 96.

fortemente deluso: «Niente ricorda qui asceti, spiritualità e dovere: qui parla a noi soltanto un'esistenza rigogliosa, anzi trionfante, in cui tutto ciò che esiste è divinizzato, non importa se sia buono o malvagio»²⁴. Poco più avanti egli osserva che «gli dèi giustificano la vita umana vivendola essi stessi – la sola teodicea soddisfacente!»²⁵. Nell'af. 220 (*Ciò che è veramente pagano*) di *Opinioni e sentenze diverse*, dopo aver ribadito che «tutto ciò che nell'uomo ha *potenza*» i Greci «lo dissero divino e lo scrissero sulle pareti del loro cielo», Nietzsche si chiede da dove derivasse ai Greci «questa libertà» e «questo senso per il reale»; forse, risponde, «da Omero e dai poeti a lui anteriori». Benché, infatti, la natura dei poeti non sia «la più giusta e la più saggia», essi posseggono il «gusto dell'effettivo, dell'efficiente *di ogni specie* e non vogliono completamente negare neanche il male: a loro basta che esso si moderi (*dass es sich mässige*)»²⁶. Trovano qui giustificazione tanto l'idea che gli dèi potessero essere oggetto della fascinazione della poesia, quanto il modo in cui una tale fascinazione si esercitava. Tornando all'aforisma della *Gaia* scienza, la comune natura di uomini e dèi è il presupposto affinché anche a questi ultimi potesse esser gettata «addosso la poesia come un magico laccio». E questo laccio è la costrizione del ritmo, che «genera un'invincibile voglia di cedere, di acconsentire»; non solo il corpo e i piedi subiscono l'impulso a muoversi seguendo il ritmo, «anche l'anima segue il tempo, – probabilmente, questa era la conclusione cui si arrivava, anche l'anima degli dèi». Il ritmo era dunque un modo per «esercitare un potere su di essi»²⁷. In che modo questo potere possa esercitarsi lo comprendiamo grazie all'aforisma di *Opinioni e sentenze diverse* citato sopra: i poeti non negano il male ma lo “moderano”: questa “moderazione” (*Mäßigung*) costringe il male in una “misura” (*Maß*), ossia gli consente di manifestarsi ma in modo solo parziale, esercitando su di esso un controllo. In breve, grazie ai poeti anche l'espressione del male è regolata da un ritmo. Se Nietzsche attribuisce ai filosofi un tale riconoscimento – in particolare

²⁴ *GT*, p. 31.

²⁵ *GT*, p. 33.

²⁶ *VM*, p. 84.

²⁷ *FW*, p. 96.

ai Pitagorici, presso i quali la poesia «appare come dottrina filosofica e artificio pedagogico»²⁸ –, egli precisa però subito che «molto tempo prima che esistessero filosofi, si attribuì alla musica la forza di scaricare gli affetti, di purificare l'anima, di mitigare la *ferocia animi* – e tutto questo grazie all'elemento ritmico della musica». La potenza del ritmo era in grado di curare «anche gli dèi inselvaticiti e bramosi di vendetta»²⁹.

Con queste affermazioni, Nietzsche pone certamente la sua concezione della poesia nel solco di una tradizione che, per quanto riguarda il mondo greco, va dagli Orfici e, in generale, dai filosofi presocratici, fino alla sofistica di Gorgia³⁰. Al di là, tuttavia, di questo riferimento generale le sue parole sembrano indirizzare a un riferimento estremamente preciso. Quando egli afferma che, sotto l'azione del ritmo, «la giusta tensione e armonia dell'anima erano andate perdute» e, come conseguenza, ubbidendo all'azione del ritmo sul corpo, «bisognava *danzare*», poiché «tale era la ricetta di questa terapia»³¹, non si può non pensare che egli abbia in mente quella pagina della *Politica* di Aristotele in cui vengono descritti gli effetti terapeutici della musica sugli invasati in preda all'*enthousiasmos*: «Ci sono infatti, taluni, soggetti a questo perturbamento e, come effetto delle melodie sacre, noi li vediamo costoro, quando sono ricorsi alle melodie che trascinano l'anima fuori di lei, ridotti in uno stato normale, come se avessero ricevuto una cura (*iatreia*) o una purificazione (*katharsis*)» (*Pol.* 1342 a 7-11)³². Più ancora, tuttavia, del riferimento diretto al passo di Aristotele, sembra che Nietzsche utilizzi qui l'interpretazione che di esso aveva dato il filologo Jacob

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*. Di rilievo, in proposito, l'opinione di Reschke (2016), p. 182, secondo la quale, grazie a questa concezione del ritmo che soggioga anche gli dèi, l'uomo greco conquista «un'autoconsapevolezza senza precedenti» che gli consente di sviluppare «una certezza di sé, come supremo valore culturale, che [...] riceve la sua massima espressione nel principio dell'*Homo-mensura* di Protagora».

³⁰ Cfr. Reschke (2016), pp. 180-182. In particolare a p. 181: «Dominare le leggi e la potenza della lingua poetica impiegandole per scopi affermativi: Gorgia ha dominato quest'arte nel modo più magistrale e l'ha fondata teoreticamente».

³¹ *FW*, p. 96.

³² Trad. it. di R. Laurenti.

Bernays. Il triplice uso del verbo *entladen* (“scaricare”) – alla musica si attribuisce «la forza di scaricare gli affetti (*die Affecte zu entladen*); ai culti orgiastici la volontà di «scaricare in un solo colpo (*auf Ein Mal zu entladen*) la ferocia di una divinità»³³; al ritmo la capacità di «scaricare (*entladen*) la propria anima di qualsivoglia dismisura (della paura, della mania, della compassione, della brama di vendetta)»³⁴ – richiama in modo evidente il termine *Entladung* con il quale Bernays traduce il termine aristotelico *katharsis* nel suo trattato del 1857³⁵, ben conosciuto da Nietzsche³⁶, sulla *Poetica* di Aristotele. Il richiamo appare tanto più forte dato che egli dichiara che la mitigazione degli «dèi inselvaticiti» si realizza «in primo luogo portando al massimo il delirio e la sfrenatezza dei loro affetti»³⁷: concetto esposto da Bernays

³³ *FW*, p. 96.

³⁴ *FW*, p. 97. Non sfuggirà, qui, che Nietzsche include nella «dismisura» anche le due affezioni – paura e compassione – oggetto, per Aristotele, della catarsi.

³⁵ Cfr. Bernays (2012), p. 129: «“La tragedia determina attraverso (l’eccezione di) pietà e paura lo scaricamento alleviante (*erleichternde Entladung*) di tali (pietose e paurose) affezioni dell’animo”». In questa traduzione, commenta Bernays, la parola *Entladung* «fa trasparire la metafora medica – come ha fatto Aristotele stesso nella *Politica*»; inoltre, la traduzione da lui proposta ricava «dall’ambito medico anche quel concetto di “alleviamento” (*Erleichterung*) che Aristotele in quel passaggio ha associato alla catarsi per completarne la definizione» (*ibidem*). Il brano dalla *Politica* è interamente riportato da Bernays alle pp. 117-118.

³⁶ Più vecchio di vent’anni rispetto a Nietzsche, Bernays (1824-1881) era stato anch’egli, come Nietzsche, allievo del filologo Friedrich Ritschl. In una lettera a Paul Deussen del 2 giugno 1868 Nietzsche lamenta che i vizi della «presunzione» e della «vanità» caratterizzano tutti i filologi e che possano essere attribuiti anche a Bernays «che, tutto sommato, sono abituato a considerare come il più brillante rappresentante di una filologia del futuro (cioè della generazione successiva a Ritschl, Haupt, Bergk, Mommsen eccetera)» (*EP*, I, pp. 590-591). In un frammento del 1869-1870 egli annota: «Il dramma antico e quello moderno. Soffrire e agire: antitesi di fondo, l’uno ha origine dalla lirica, l’altro dall’epica. In un caso parole, nell’altro mimica. Forse bisogna partire dalla definizione aristotelica. (Bernays)» (*NF*, 3[38], *OFN*, III/III/I, p. 66). Su Bernays si vedano Bach (1974), Gentili (1996a), Bollack (1998), Ugolini (2012). A proposito dell’influenza su Nietzsche dell’interpretazione della catarsi proposta da Bernays cfr. Gentili (1996b), Ugolini (1999), p. 104 s., Vivarelli (2009).

³⁷ *FW*, p. 96. Che nel testo dell’aforisma siano presenti echi del trattato di Bernays è suggerito anche dalla frase sopra riportata: «Molto tempo prima che esistessero filosofi (*längst bevor es Philosophen gab*)» ecc., che sembra un evidente

nella sua ricostruzione del dibattito neoplatonico intorno alla questione della catarsi aristotelica³⁸.

A partire dalla funzione, riconosciuta come fondamentale, di incantare dèi e demoni – «Il canto è un incantamento dei demoni che si pensa agiscano in certe circostanze; li rende docili, schiavi e strumento dell'uomo» – Nietzsche assegna in generale alla poesia un significato religioso, al punto di individuare in esso l'origine stessa della poesia: «Canto magico ed esorcismo sembrano essere la forma originaria della poesia». Di ciò sarebbe testimonianza il fatto che gli stessi oracoli erano pronunciati in forma poetica: «I Greci dicevano che l'esametro è stato inventato a Delfi»³⁹. Il discorso si sposta, con ciò, sulla divinazione, considerata anch'essa un effetto della costrizione esercitata dal ritmo. Che gli oracoli siano posti sotto il segno di Apollo sta a significare che egli era, «secondo l'immagine più antica», «molto di più che un dio preveggenete». Egli era piuttosto il «dio dei ritmi». Nella sequenza ritmica della poesia oracolare l'evento di cui si prevede il manifestarsi è condizionato, “costretto” dalla sequenza stessa. In questo senso, esso è previsto nella misura in cui è “destinato”: «Non appena la formula viene pronunciata, nella sua

calco della frase di Bernays (2012), pp. 169-170: «Molto tempo prima che un filosofo concepisse teorie estetiche (*längst bevor ein Philosoph ästhetische Theorien ersann*)». Bernays allude qui ad Aristotele e afferma che, già prima di lui, «lo spirito della stirpe ellenica» si era espresso «attraverso i poeti per celebrare e onorare quel dio che col suo solo avvicinarsi induceva gli uomini in uno stato di autentico rapimento e al quale perciò rimasero sempre consacrate le cerimonie orgiastiche». Quel dio è chiaramente Dioniso e, con ciò, Bernays pone la catarsi nel solco della religiosità dionisiaca.

³⁸ Bernays (2012), pp. 144-145, cita un passo da un testo greco di un autore indicato come il sacerdote egizio Abammon, pseudonimo dietro il quale si sarebbe celato il filosofo neoplatonico Giamblico: «Le forze delle passioni umane presenti generalmente dentro di noi diventano tanto più veementi, quanto più le si vuole reprimere. Se invece le si fa eccitare ogni tanto per breve tempo e nella giusta misura, deriva a loro un piacere contenuto nei giusti limiti, sono placate e scaricate (*entladen*), e si calmano spontaneamente e senza violenza». Cfr. in proposito Gentili (1996a), pp. 270 ss.

³⁹ *FW*, p. 97. Nietzsche ricava questa notizia probabilmente da Pausania (X, 5, 7), il quale riferisce che «Femonoe sarebbe stata la prima profetessa del dio e la prima a usare l'esametro». Il suo nome potrebbe derivare da *phēme* (“presagio”) e *noos* (“mente”), e significherebbe dunque “colei la cui mente è rivolta ai presagi”.

esattezza letterale e ritmica, essa vincola il futuro»; le «dee del destino» sono in tal modo vincolate alla sequenza ritmica della formula. In quanto espressa poeticamente, la formula non sfugge al principio che definisce in generale la natura della poesia: essa «è un'invenzione (*Erfindung*) di Apollo»⁴⁰. Anche le parole del Dio, e della sua sacerdotessa, ricadono dunque sul versante della finzione e della menzogna.

Sta qui tutta l'importanza e la novità di questo aforisma 84: in esso Nietzsche concentra in un'unica natura la parola della religione e la parola della poesia. Il suo richiamo alla poesia oracolare vale soprattutto nella misura in cui risale a una natura comune della religione e della poesia, e il poeta assume la stessa funzione e le stesse caratteristiche del sacerdote. Come ha osservato Renate Reschke i poeti sono qui considerati, «in un'epoca storica ancora acerba, nella loro personale unione con i sacerdoti»; e i poeti sono sempre presenti in Nietzsche «come intermediari della parola divina, come creatori di linguaggio, come annunciatori di verità»⁴¹. Che queste verità si rivelino come menzogne non inficia affatto la loro efficacia e il loro significato. Soltanto nella chiusura dell'aforisma Nietzsche richiama la natura mendace dei poeti e della poesia. Ed è significativo che sia con ciò chiamata in causa la filosofia, con un accenno dietro al quale si cela, probabilmente, un riferimento polemico alla filosofia romantica: «Non è forse una circostanza spassosa che ancora e sempre i filosofi più seri, pur con tutto il rigore e l'obbligo di verità a cui si sentono votati, si richiamino a *sentenze di poeti* per dare forza e attendibilità alle loro idee?». In realtà, per la verità è molto più pericoloso che un poeta concordi con essa, piuttosto che la contraddica: «Ché, come dice Omero, “Molto mentono i poeti”»⁴².

Il senso della posizione di Nietzsche sulla poesia si raccoglie così intorno all'evidente paradosso per cui la poesia mente ma, proprio in

⁴⁰ *FW*, p. 97.

⁴¹ Reschke (2016), p. 182.

⁴² *FW*, p. 98. Nietzsche attribuisce qui a Omero un detto sapienziale che risale a Solone (fr. 21 Diehl) al quale allude Aristotele, *Met.* 983a 3: «Anzi si deve prestar fede al proverbio secondo cui “Molte menzogne dicono i cantori”» (trad. it. di A. Russo).

quanto mente, essa è anche l'unica via per annunciare la verità. Ciò vuol dire che la verità della poesia consiste nella sua menzogna. Questo tema è particolarmente presente nello *Zarathustra*, dove esso è proposto precisamente nella forma del paradosso. Nella II parte, nel capitolo *Sulle isole beate*, Zarathustra proclama: «Ogni Imperituro – non è che un simbolo! E i poeti mentono troppo»⁴³. Più avanti però, nel capitolo *Dei poeti*, al discepolo che gli ricorda quell'affermazione, Zarathustra replica: «Ma che ti disse una volta Zarathustra? Che i poeti mentono troppo? – Ma anche Zarathustra è un poeta»; rivendicando subito dopo il diritto a mentire in quanto poeta: «Ma posto che qualcuno abbia detto sul serio: i poeti mentono troppo; ebbene, ha ragione, – noi mentiamo troppo»⁴⁴.

Il paradosso consiste nel fatto che viene riconosciuto come verità – «ebbene ha ragione (*so hat er Recht*)» – il fatto che i poeti mentono, verità che viene subito dopo – in virtù del «noi» – accolta dai poeti. Se con ciò il fatto che i poeti mentono possa essere una verità resta una questione indecidibile, poiché l'asserzione assume un contenuto che la contraddice. Ciò ha la caratteristica evidente del celebre “paradosso del mentitore”: «Cretesi: sempre mentitori, cattive bestie, solo ventre, e pigri!» (3 B1 D.K.). Poiché, però, a fare una tale affermazione è Epimenide cretese, resta impossibile decidere del contenuto di verità dell'affermazione stessa.

Non è di poco conto che, in un frammento del 1871-1872, Nietzsche definisca Epimenide «poeta»⁴⁵, traendo evidentemente l'affermazione da Diogene Laerzio – fonte a lui ben conosciuta – il quale attribuisce a Epimenide, tra l'altro, «una *Teogonia* in cinquemila

⁴³ *Za*, p. 101. La prima parte della frase è un riferimento a Goethe, *Faust*, II, V, vv. 12104-5. La frase viene ripresa nella prima delle *Canzoni del principe Vogelfrei* (*A Goethe*). In entrambi i casi, tuttavia, Nietzsche rovescia il senso dei versi di Goethe. Così in *Vogelfrei* (*FW*, p. 320): «Das Unvergängliche / Ist nur dein Gleichnis» («L'eterno / Non è che la tua figura»), laddove Goethe ha: «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis» («Ogni cosa che passa / è solo una figura»; trad. it. di F. Fortini). Per un'analisi della lirica nietzschiana, anche a confronto con il testo di Goethe, cfr. Grundlehner (1986), pp. 150-157.

⁴⁴ *Za*, p. 154.

⁴⁵ *NF*, 8[5], *OFN*, III/III/I, p. 226.

versi» (I, 111)⁴⁶. Non sarà dunque sfuggita a Nietzsche neppure la notizia, riferita ugualmente da Diogene Laerzio, secondo cui Epimenide «fu espertissimo nell'arte divinatoria» (I, 114), così come, in generale, la tradizione che lo riconosceva come interprete dell'Apollo delfico. In breve, Epimenide comprende nella sua persona la natura del poeta e quella del sacerdote divinatore, culminanti entrambe nel paradosso dell'identità di verità e menzogna.

Questa circostanza è tanto più decisiva dato che ritroviamo la stessa identità di verità e menzogna nel discorso delle Muse riferito da Esiodo all'inizio della *Teogonia*, in cui esse dichiarano: «Noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, / ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare» (vv. 27-28)⁴⁷. Sotto il medesimo stigma del vero e del non vero le Muse pongono anche la capacità di divinare, come rivelano le parole di Esiodo che parla, stavolta, in prima persona: «E m'ispirarono il canto divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che è stato» (v. 32). Nell'af. 188 di *Opinioni e sentenze diverse* Nietzsche cita liberamente i versi di Esiodo aggiungendovi un commento essenziale: «È cosa che porta a scoperte essenziali il concepire una buona volta l'artista come ingannatore (*Betrüger*)»⁴⁸. Queste scoperte essenziali stanno certamente nella constatazione che la menzogna è ispirata al poeta direttamente dal dio, e che dunque il dio stesso – dato che le Muse comandano a Esiodo «di glorificare la stirpe dei beati, sempre viventi» (v. 33) – è opera e inganno dei poeti: il “comando” delle Muse significa, nel suo senso celato che rovescia quello palese, che i beati potranno essere «sempre viventi» solo se e in quanto il poeta li canti e li glorifichi.

⁴⁶ Nello stesso frammento (*ibidem*) Nietzsche chiama Epimenide anche «l'enigmatico “dormiente”», dove il primo aggettivo si riferisce certamente al “paradosso del mentitore”, mentre il secondo è dovuto alla circostanza, pure riferita da Diogene Laerzio (I, 109), che egli si sarebbe addormentato per cinquantasette anni.

⁴⁷ L'analogia con il paradosso di Epimenide è tanto più evidente perché le Muse, iniziando il loro discorso, si rivolgono ai pastori con gli stessi epiteti con cui Epimenide si rivolge ai Cretesi: «O pastori, che avete i campi per casa, obbrobrio, solo ventre» (v. 26).

⁴⁸ *VM*, p. 76; cfr. in proposito Reschke (2016), p. 188.

Questa conclusione dà un senso ben più radicale all'antico adagio per cui "i poeti mentono": ciò su cui essi mentono è, prima di ogni altra cosa, l'esistenza e la natura degli dèi. Il che è quanto viene detto esplicitamente nel già citato capitolo *Dei poeti* della II parte di *Zarathustra*: «Ahimè, vi sono tante cose tra cielo e terra, di cui solo i poeti hanno potuto sognare! / E soprattutto *al di sopra* del cielo: giacché tutti gli dèi sono simbolo e raggiro dei poeti (*Dichter-Gleichniss, Dichter-Erschlechniss*)!»⁴⁹. Considerando che la prima parte della frase è un'evidente parafrasi da Shakespeare, ove si tratta dello spettro del padre che appare ad Amleto⁵⁰, Nietzsche riconduce gli dèi, e tutto ciò che sta tra cielo e terra, al raggiro dei poeti. In questo senso il poeta è essenzialmente un *Betrüger*. La frase dello *Zarathustra* sta, inoltre, in evidente relazione con la lirica *A Goethe di Vogelfrei* in cui, alla parafrasi dal *Faust* che rovescia il senso della parole di Goethe⁵¹, segue l'affermazione: «Dio il capzioso / È inganno di poeti (*Dichter-Erschlechniss*)»⁵². Non solo perché questo Dio è ora diventato da plurale singolare ma, ancor più, perché egli viene detto "capzioso" (*der Verfängliche*), ossia colui che tende insidie per "catturare" (*fangen*) l'uomo al laccio dei suoi precetti, questo Dio è il Dio della tradizione ebraico-cristiana⁵³. La "morte di Dio" assume qui la forma della constatazione che Dio non è se non inganno di poeti.

In questo modo Nietzsche applica al Dio ebraico-cristiano quella stessa critica che già la tradizione greca, da Senofane a Platone, aveva riservato ai poeti-teologi. Celeberrima la critica di Senofane:

⁴⁹ *Za*, p. 155.

⁵⁰ Cfr. *Hamlet*, I, V, vv. 166-167: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy». È significativo, però, il modo in cui Nietzsche stravolge il testo di Shakespeare. Mentre in questo, infatti, Amleto esorta Orazio a non fidare eccessivamente nello spirito empirico della filosofia, concedendo che qualcosa possa esistere oltre la realtà da essa verificabile, Nietzsche attribuisce senz'altro solo ai sogni dei poeti l'idea che possa esservi qualcosa tra cielo e terra e oltre il cielo.

⁵¹ Cfr. *supra*, n. 42.

⁵² *FW*, p. 320.

⁵³ È in questo senso che, nel cap. *Dell'uomo superiore*, della IV parte dello *Zarathustra*, la morte di questo Dio è annunciata come la liberazione da un pericolo: «Uomini superiori, questo Dio era il vostro più grave pericolo. / Da quando egli giace nella tomba, voi siete veramente risorti» (*Za*, p. 348).

«Attribuirono agli dèi, sia Omero sia Esiodo, tutto quanto presso gli uomini è oggetto di onta e di vergogna: rubare, commettere adulterio e ingannarsi a vicenda» (21 B11 D.K.). Non tanto le bassezze morali attribuite agli dèi muovono la critica di Senofane, quanto il fatto che esse testimoniano che i poeti hanno creato gli dèi a immagine e somiglianza degli uomini; cosicché, se gli animali avessero anch'essi mani per dipingere i loro dèi, «i cavalli dipingerebbero immagini di dèi simili a cavalli, e i buoi simili a buoi» (21 B15 D.K.)⁵⁴.

Il discorso di Nietzsche presenta in questo modo un risvolto teologico in cui, però, la teologia viene totalmente risolta nel senso della mitologia⁵⁵, che noi siamo ben disposti a riconoscere come opera di poeti. Ma esso assume con ciò anche la forma di una presa di posizione contro quel tentativo di conciliare teologia e poesia che aveva caratterizzato la cultura romantica. L'assunto su cui si fonda Jean Paul nella sua *Vorschule der Ästhetik*, che cioè «i Greci credevano in ciò che cantavano, negli dèi e negli eroi», presuppone che anche la religione greca, come quella ebraico-cristiana, fosse fondata su un concetto di verità – dunque su una “teologia” – che solo la più tarda affermazione di un superiore concetto di verità destituisce di valore. Soltanto la concezione cristiana dei «falsi dèi» priva gli dèi greci del loro diritto all'esistenza, riducendoli a «piatte immagini e vuoti rivestimenti delle nostre sensazioni»⁵⁶ e mettendo con ciò fine, secondo l'espressione di Blumenberg, a una *Theologie durch Gesang*⁵⁷. L'operazione compiuta da Nietzsche va in senso

⁵⁴ Queste parole hanno evidentemente fornito lo spunto a Voltaire (1880), p. 5 n. 2, il quale osserva che il racconto del *Genesi*, secondo cui Dio crea l'uomo a sua immagine e somiglianza, non è che il rovesciamento del convincimento diffuso nell'antichità «profane» e «antropomorphite», cosicché alcuni filosofi sostennero «que si le chats s'étaient forgé des dieux, ils les auraient fait courir après les souris».

⁵⁵ Cfr. Blumenberg (2002), p. 73: «Nietzsche non ha rifiutato semplicemente la teologia; l'ha trasformata, fornendo a dio una storia al posto dei suoi attributi – una storia il cui effetto finale coincide con la sua fine. Fece uso della libertà formale del mitologo e la trasmise [...] al dio biblico».

⁵⁶ Jean Paul (1973³), V, p. 84.

⁵⁷ Cfr. Blumenberg (2002), p. 49: «Il concetto dei falsi dèi avrebbe procurato attraverso il canto la fine di tutta la leggerezza della produzione di teologia». Sulla stessa scia di Jean Paul si muoverà l'antico avversario di Nietzsche, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Cfr. Wilamowitz-Moellendorff (1955²) I, pp. 4-5: «Solo

esattamente contrario. L'aver legato discorso poetico e discorso teologico alla comune radice mitologica risolve teologia e poesia nell'"invenzione" (*Erfindung*) poetica e le assegna entrambe al dominio della menzogna.

Questo non significa, ancora una volta, che siamo con ciò autorizzati a sbarazzarci di esse. Come osserva ancora Blumenberg, la rivalutazione nietzschiana del mito è il segno «che per lui la norma della verità è divenuta problematica». Il fatto che «i poeti mentono» segnala piuttosto che «la parola ritorna in onore»⁵⁸. Ciò consente a Nietzsche di riscattare anche le false verità della religione purché siano dette dalla parola dell'arte: quella parola la cui verità è il sapersi come menzogna. Nella sezione di *Umano, troppo umano* che ha per titolo *Dell'anima degli artisti e degli scrittori* Nietzsche riconosce e celebra il vincolo *sui generis* che lega l'arte alla religione. Nell'af. 220 (*L'aldilà nell'arte*) egli ammette, «non senza profondo dolore [...] che gli artisti di tutti i tempi nel loro più alto volo hanno portato a celeste trasfigurazione proprio quelle idee che noi oggi riconosciamo come false». Benché essi siano da annoverare fra «gli esaltatori degli errori religiosi e filosofici dell'umanità», non avrebbero potuto esserlo «senza la fede nell'assoluta verità di quegli errori». Dovesse venir meno quella fede, «allora non potrà mai più fiorire quella specie d'arte

in quanto questi dèi ed eroi sono stati un tempo vivi nella serietà della fede essi non hanno perso, anche come immagini di un gioco apparentemente libero della fantasia, la loro forza di vita. Dobbiamo perciò riuscire a penetrare in quei tempi e vedere gli dèi così come li ha visti la fede autentica; vedere, laddove possibile, come questa fede è cresciuta nei cuori degli uomini. Occorre quindi pensare non a una mitologia, ma a una religione». Decisive, per l'interpretazione di Nietzsche, sono probabilmente le osservazioni di Burckhardt (1974²), I, p. 456, per il quale i Greci credettero certamente all'esistenza dei loro dèi, ma i modi in cui questi dèi si manifestavano «erano un prodotto pienamente libero dello spirito contemplante; e proprio perché questo spirito si trovava a suo agio in quel mondo ideale, non poteva ingannarsi anche quando continuava e completava liberamente la sua poetica creazione». Di nuovo, decisiva è l'osservazione di Blumenberg (2002), p. 53, riferita a Jean Paul: «Il fatto che i greci credessero in ciò che era oggetto del canto può valere solo premettendo il principio secondo cui essi iniziarono a praticare il canto epico solo nel momento in cui il loro credere aveva perso autenticità, oppure la riacquistava solo temporaneamente in forza del canto stesso».

⁵⁸ Ivi, p. 73.

che, come la *Divina commedia*, i quadri di Raffaello, gli affreschi di Michelangelo e le cattedrali gotiche, presuppone un significato non solo cosmico, ma anche metafisico degli oggetti dell'arte»⁵⁹. Nel precedente af. 150 (*Vivificazione dell'arte*) l'arte viene proposta come l'effetto della secolarizzazione prodotta dalle idee dell'illuminismo: «L'arte solleva la testa dove le religioni si ritirano». Il diffondersi dei «crescenti lumi» ha ispirato diffidenza nei confronti dei dogmi religiosi e i sentimenti in essi prima investiti trovano ora espressione e rifugio nell'arte: «Spinto dall'illuminismo fuori della sfera religiosa, il sentimento si riversa nell'arte»⁶⁰.

Queste considerazioni lasciano supporre che arte e religione prosperino per Nietzsche su un terreno comune. Il che non vale solo per l'età greca, secondo l'analisi proposta dalla *Nascita della tragedia*. Quell'unione di poeta e sacerdote in una sola persona, che caratterizzava l'età arcaica, è ancora presente nella cultura cristiana. In un frammento della primavera 1884 Nietzsche accenna a un'analisi del meccanismo psicologico che presiede alla creazione poetica: «Nel poeta, frequentemente, estraniamento (*Entfremdung*) dalla sua persona: egli si sente “trasformato” (“*verwandelt*”) [...]. Gli artisti anche oggi sono bugiardi e eguali a fanciulli. Incapacità di distinguere tra “vero” e “parvenza”»⁶¹. Lo stesso concetto di *Entfremdung* viene utilizzato, pur se in modo non esplicito, nell'af. 62 (*Dell'origine delle religioni*) di *Aurora* per spiegare come una semplice personale «opinione sulle cose» possa essere sentita come «rivelazione». Un «nuovo pensiero», una «grande ipotesi personale, comprensiva del mondo e dell'esistenza», può entrare con tanta violenza nella coscienza di un uomo «che egli non osa sentirsi creatore di una tale beatitudine ed attribuisce al suo Dio la causa di questa ed ancora la causa di quel nuovo pensiero, inteso come rivelazione di Dio stesso». In tal modo il «nostro pensiero» vince «in quanto pensiero di Dio» e «si innalza

⁵⁹ *MA*, p. 152.

⁶⁰ *MA*, p. 123.

⁶¹ *NF*, 25[386], *OFN*, VII/II, p. 100. Sulla definizione dell'artista come fanciullo cfr. l'af. 147 (*L'arte come evocatrice di morti*) di *MA*, p. 122: l'artista «è rimasto per tutta la vita un fanciullo o un giovinetto e si è fermato al punto nel quale è stato colto dal suo impulso artistico [...]. Involontariamente il suo compito diventa quello di far ridiventare bambina l'umanità; questa è la sua gloria e il suo limite».

sopra se stessi la propria creazione»⁶². Anche in questo caso, la *Entfremdung* dà luogo a una *Verwandlung*.

Quanto sia importante, in Nietzsche, questo accostamento tra il ruolo del poeta e quello del religioso lo rivela la sua stima nei confronti di Lutero traduttore delle Scritture: una stima tanto profonda da passare indenne oltre le invettive che egli abitualmente gli rivolge. Così, in due frammenti della primavera 1884, egli dichiara dapprima che la poesia tedesca «è l'unica che parla intensamente ai cuori! Grazie a Lutero!»⁶³; e, subito dopo, che «la lingua di Lutero e la forma poetica della Bibbia» è la «base per una nuova *poesia* tedesca»⁶⁴. Questa valutazione passa attraverso il valore poetico della predica – che Nietzsche riconosce nel § 247 di *Al di là del bene e del male* – fondato ancora e sempre sull'efficacia del ritmo: «Soltanto il predicatore sapeva, in Germania, quanto pesa una sillaba e quanto una parola, in che modo una frase batte, balza, cade, corre, conclude, egli soltanto aveva una coscienza nelle sue orecchie». Per questa ragione il «capolavoro della prosa tedesca» è «il capolavoro del suo massimo predicatore: la *Bibbia* è stata fino a oggi il miglior libro tedesco»⁶⁵.

In questo modo, l'arcaica identità di poeta e sacerdote si ritrova confermata anche nella storia cristiana, su quello stesso sentiero che riconduce il discorso della teologia a quello della mitologia.

⁶² *M*, pp. 47-48.

⁶³ *NF*, 25[172], *OFN*, VII/II, p. 51.

⁶⁴ *NF*, 25[173], *ibidem*.

⁶⁵ *JGB*, p. 162.

Sigle e abbreviazioni

- OFN* Opere di Friedrich Nietzsche, a cura di G. Colli, M. Montinari, G. Campioni e M. Carpitella, Adelphi, Milano 1964-2001;
- EP* Epistolario, a cura di G. Colli, M. Montinari, G. Campioni, F. Gerratana e M.C. Fornari, Adelphi, Milano 1976-2011;
- GT* F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. III/I, pp. 19-163;
- MA* F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. IV/II, pp. 3-306;
- VM* F. Nietzsche, *Opinioni e sentenze diverse*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. IV/III, pp. 13-129;
- M* F. Nietzsche, *Aurora*, trad. it. a cura di F. Masini, in *OFN*, vol. V/I, pp. 3-269;
- FW* F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino 2015;
- Za* F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. a cura di M. Montinari, in *OFN*, vol. VI/I;
- VS* F. Nietzsche, *Tentativo di autocritica*, trad. it. a cura di S. Giametta, in *OFN*, vol. III/I, pp. 3-15;
- JGB* F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. it. a cura di F. Masini, in *OFN*, vol. VI/II, pp. 3-209;
- NF* F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, in *OFN* (volumi vari).

Bibliografia:

- Bach, H.I. (1974), *Jacob Bernays. Ein Beitrag zur Emanzipationsgeschichte der Juden und zur Geschichte des deutschen Geistes im neunzehnten Jahrhundert*, Mohr, Tübingen.
- Bernays, J. (2012), *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, trad. it a cura di G. Ugolini in Id., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Cierre Grafica, Verona, pp. 111-224.
- Blumenberg, H. (2002), *Il futuro del mito*, a cura di G. Leghissa, Medusa, Milano.

- Bollack, J. (1998), *Jacob Bernays. Un homme entre deux mondes*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris.
- Bracco, M. (2012), *La poesia, il ritmo, il corpo*, in Caputo, A-Bracco, M. (ed.), *Nietzsche e la poesia*, Stilo, Bari, pp. 75-115.
- Burckhardt, J. (1974²), *Storia della civiltà greca*, trad. it. di M. Attardo Magrini, Sansoni, Firenze.
- Campioni, G. (2008), *Nietzsche. La morale dell'eroe*, ETS, Pisa.
- Gentili, C. (1996a), *Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi aristotelica nell'interpretazione di Jacob Bernays*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova, 253-293.
- Gentili, C. (1996b), *Bernays, Nietzsche e la nozione di tragico. Alle origini di una nuova immagine della Grecia*, in Id., *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Marietti, Genova, 294-336.
- Gentili, C. (2001), *Nietzsche*, Il Mulino, Bologna.
- Gentili, C. (2015), *Il "giullare" nella forma della "scienza"*, Introduzione a F. Nietzsche, *La gaia scienza*, a cura di C. Gentili, Einaudi, Torino, pp. VII-LVII.
- Gentili, C. (2017a), *"Il giullare nella forma della scienza". Follia e saggezza, poesia e filosofia nella Gaia scienza*, in Id. (ed.), *Alla ricerca dei "buoni europei". Riflessioni su Nietzsche*, Pendragon, Bologna, pp. 87-101.
- Gentili, C. (2017b), *Introduzione a Nietzsche*, Il Mulino, Bologna.
- Grundlehner, Ph. (1986), *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, Oxford University Press, New York/Oxford.
- Jean Paul (1973³), *Vorschule der Ästhetik*, in Id., *Werke*, Hanser, München, vol. V.
- Reschke, R. (2016), *Was interessiert Dichter die Wahrheit... Zum Aphorismus 84 der Fröhlichen Wissenschaft und seinen Kontexten*, in K. Grätz-S. Kaufmann (ed.), *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der Fröhlichen Wissenschaft zu Also sprach Zarathustra*, Winter, Heidelberg, pp. 179-198.
- Schiller, F. (2005), *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, in Id., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo, pp. 23-125.

- Stegmaier, W. (2007), *Gaia scienza, arte della filosofia*, in Totaro, F. (ed.), *Verità e prospettiva in Nietzsche*, Carocci, Roma, pp. 77-93;
- Stegmaier, W. (2012), *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Stendhal (1966), *De l'amour*, La Guilde du Livre, Lausanne.
- Ugolini, G. (1999), *Filologia*, in Ferraris, M., *Nietzsche. Etica, Politica, Filologia, Musica, Teoria dell'interpretazione, Ontologia*, Laterza, Roma-Bari.
- Vivarelli, V. (2009), *Introduzione a F. Nietzsche, La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino.
- Voltaire (1880), *La Bible enfin expliquée*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di L. Moland, vol. 30, Garnier, Paris, pp. 4-316.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1955²), *Der Glaube der Hellenen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Abstract

Nietzsche's thinking is always characterised by a constant dialogue with poetry and its themes. The first edition of the *Gay Science* presents in fact at the beginning a collection of epigrams (*Joke, Cunning and Revenge*) and an important aphorism, *On the Origin of Poetry* (n. 84), whose analysis will be the object of this contribution. The paper aims therefore to demonstrate that poetry, despite having a religious origin, is for Nietzsche a form of instrumental fiction, because it binds, it forces through a sort of «compulsion» (*Zwang*) the divinity to the fixed terms of rhythm. Consequently, the contribution points out that poetry is for Nietzsche the form of lie *par excellence*. In order to remark that poetry and philosophy are intertwined, the paper will finally show that for Nietzsche the lie is in a close relationship with truth.

Keywords: Nietzsche, Poetry, Gay Science, Compulsion, Truth.

TATJANA JUKIĆ*

Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency of Tragedy for Modernity

I.

Stanley Cavell's philosophical interest in Shakespeare is so consistent that Shakespeare appears to have pre-organized the intellectual situation from which Cavell launches the ideation of modernity. That Shakespeare indeed contributes an intellectual situation to Cavell can be evinced from *Disowning Knowledge*, the book where Cavell collected seven essays he had written, over time, on seven different plays by Shakespeare, mostly tragedies, all providing him with the hermeneutic scaffolding of skepticism, which Cavell defines as philosophy's response to modernity. Shakespeare's plays, says Cavell, «interpret and reinterpret the skeptical problematic – the question whether I know with certainty of the existence of the external world and of myself and others in it»¹. In this fashion, «they test, as well as test themselves by, philosophy».²

In an attempt to isolate the defining aspect of skepticism, also the aspect that he finds scandalous, Cavell observes that «what we require in accounting for our sense of relation, or loss of relation, to the other, in place of the best case of knowledge, is the best case of acknowledgement», only to add that «skepticism with respect to the other is not skepticism but is tragedy»³. He finds his claim «epitomized in what happens to the other's body, as when Othello's imagination turns Desdemona into alabaster, and when Leontes' faith, or credulousness, turns Hermione [from stone] back into flesh»⁴.

What is interesting about this quote is not the fact that Cavell finds his claims epitomized in Shakespeare, but the suggestion that Shakespeare defines tragedy for modernity, so that tragedy in modernity cannot be approached on its own terms, but on the terms relative to Shakespeare. It is in this sense that tragedy in modernity, as Cavell sees it, may actually be its own tragic subject. Furthermore, it follows that tragedy is not synonymous with skepticism, even as it partakes of it, but relates to skepticism similarly to how it relates to Shakespeare: while skepticism addresses «the question whether I know with certainty of the existence of the external world and of myself in it», tragedy appears to be

* University of Zagreb

¹ Cavell (2003), p. 3.

² Ivi, p. 4. Elisabeth Bronfen refers to Shakespeare as Cavell's *Denkraum* (Bronfen, 2009, pp. 163, 165).

³ Cavell (2005), p. 150.

⁴ *Ibidem*.

assigned the task of importing that relation of exteriority into the self, so that the subjects of tragedy seem to be of interest to skepticism as, also, subjects of psychoanalysis and as political subjects.⁵

2.

Cavell remarks that the Shakespeare book was long in the making and that he had been hesitant about putting it together, because he had felt that Shakespeare, while important to him, demanded the time and the effort he could not spare – almost as if Shakespeare's literature were an injunction similar to the one issued by the ghost in *Hamlet*, whereby philosophy in modernity, like the prince of Denmark or the subject of psychoanalysis, is both invoked *and* frustrated. It therefore comes as no surprise that Cavell's Shakespeare is not exhausted in or by *Disowning Knowledge*, but extends beyond the bounds of Cavell's Shakespeare book. Most notably perhaps, this happens in *Pursuits of Happiness*, Cavell's book on the Hollywood comedy of remarriage, where there is no sustained analysis of Shakespeare's individual plays; yet, Shakespeare remains an interpretive guideline against which to understand the philosophical underpinnings of modernity, as well as modern underpinnings of philosophy.

Also, it is important to note that the Shakespeare of *Pursuits of Happiness* is not the Shakespeare of tragedy – the Shakespeare who defined tragedy for modernity by articulating the rationale of its mutation – but the Shakespeare of romance, the implication being that tragedy fails to delimit the meaning of Shakespeare for philosophy, just as it fails to demarcate modernity. Romance does not supplant tragedy in this semiotic operation. Rather, tragedy and romance combine into an assemblage, where they cohere metonymically; Cavell frequently mobilizes precisely this metonymic relation between them as the groundwork of his philosophical Shakespeare.

Symptomatic in this sense is Cavell's fascination with *The Winter's Tale*, the play Cavell pitches against tragedy in *Disowning Knowledge*, and against romance in *Pursuits of Happiness*, as if to suggest that the most incisive philosophical Shakespeare is the one of *The Winter's Tale*, where the possibility is explored of a relation that is external to both tragedy and romance. As a result,

⁵ Gerald L. Bruns remarks that psychoanalysis to Cavell is «a critical language – a language, however, that he turns inside out, as if to place the Shakespearean text in the analyst's chair and ourselves on the couch (Bruns, 1990, p. 623). I argue that Cavell subjects tragedy, not ourselves, to psychoanalysis in this fashion. It is along the same lines that I would reorient Bruns' comparison of Cavell's Shakespeare to Martha Nussbaum's «version of Aristotle's view, that what tragedy cures us of is exactly the sort of desire for self-sufficiency that someone like Socrates tries to arouse in us» (*ibidem*). Interestingly, Nussbaum refers to Cavell's reading of *Othello* when she argues that *Socratic philosophy* may be «our tragedy» (Nussbaum, 2001, p. 198). See also *ivi*, p. 469.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

Shakespeare becomes meaningful to Cavell in the position where Cavell imagines Shakespeare's literature to be a relation external to the question of genre, genre being how literature processes the issue of authorization. What Cavell thereby signals, however unwittingly, is that genre aspires to do to literature what the injunction issued by the ghost of the father does to Hamlet, and to the psychoanalytic subject: it aspires to invoke the subject of literature as the subject frustrated to begin with, the subject organized around legal fiction. What Cavell further suggests is that genre has in effect replaced tragedy in modern philosophical discussions of literature, or should replace tragedy in these discussions, because genre (not romance) seems to have taken over the intellectual prerogatives that tragedy had articulated for antiquity – a shift which ultimately testifies to the character of the modern reconstitution(s) of authority and authorization. Tellingly, whenever Cavell invokes the question of genre, in literature and in film, it is to address the contacts of literature and philosophy alongside politics, with the assumption that understanding modernity demands that the question of law and authorization be understood along the lines of literary and cinematic genres. It is in this sense that Cavell's Shakespeare is political just as much it is literary – Cavell's Shakespeare is literary to the extent to which it cannot but be political.⁶

3.

That genus-as-authorization informs Cavell's interest in *The Winter's Tale* can be evinced from his persistent exploration of the theme of paternity in this play. Cavell repeatedly asserts that King Leontes' skepticism about the paternity of his daughter is exemplary of modern skepticism; according to Cavell, Leontes' all-consuming paternal doubt corresponds to the intellectual situation which determines the relation of modern philosophy to the world.⁷ That the daughter's name is Perdita almost overdetermines the correspondence, because the relation is the one of perdition and loss both for Shakespeare's king and for the modern philosopher. To this, however, one should add that Leontes' thwarted paternity is reciprocated by the generic ambiguity of the play, with *The Winter's Tale* being variously described as or against comedy, tragedy, romance and problem

⁶ Similarly, Jacques Derrida (1980) insists on analyzing genre alongside law, just as he insists on analyzing law alongside genre. Derrida, however, does not imagine literature as a relation external to genre and to law, but as the secret informing their imaginary interiority – a position he most consistently articulates in *The Gift of Death and Literature in Secret*, when he analyzes the foundation of authority in terms of Abrahamic sacrifice, to which literature supplies its core secret/secret core. See Derrida (2008).

⁷ See Cavell (1988), pp. 76-101, Id. (1990), pp. 119-120, Id. (2003), pp. 15-16, Id. (2004), pp. 425-426.

play. This means that Leontes, with his thwarted paternity, exemplifies also how genre relates to literature, with Perdita, the contested daughter, exemplifying literature. While this implies that no genre can truly claim *The Winter's Tale*, just as no genre can claim literature, it also suggests that generic logic in literature is inherently flawed and failing, and that a crisis of authorization is constituent to literary genres. Therefore, when Cavell aligns modern philosophy with Leontes, what he promises in fact is that he will miss out on literature in a philosophical pursuit of the generic.⁸

It is in this fashion that Cavell identifies in philosophy an irreducible preoccupation with the generic that blinds philosophy to literature – a blinding which is constituent to philosophy as much as it is constituent to the Oedipus myth. Cavell, unwittingly again, perhaps, discovers that modern philosophy never quite presumes to understand literature, but targets that in literature which coheres around the questions of genus and authorization. Put differently, what fascinates Cavell about literature is a certain Oedipal reductionism of modern philosophy, which is comparable to a certain Oedipal reductionism of psychoanalysis in the wake of Freud's discovery of the death-drive.

4.

Crucial to this position is not merely Cavell's commitment to *The Winter's Tale*. Equally important is the fact that, by thus committing to *The Winter Tale*, Cavell implies a relation to *Hamlet* which cannot be described in terms of approximation, injunction or reduction, even though *Hamlet* has long had the status of an interpretive imperative, specifically in philosophy and critical theory. Carl Schmitt (2006), for instance, insists that *Hamlet* is the specimen story of modernity insofar as it is in *Hamlet* that modernity finds its articulation. The same is true of Walter Benjamin, whose *The Origin of the German Mourning Play (Ursprung des deutschen Trauerspiels)* serves as a point of departure to Schmitt. Benjamin isolates the *Trauerspiel* (the mourning play) of the German literary Baroque as the genre which encapsulates modernity, for philosophy and

⁸ Symptomatic in this sense is Cavell's fascination with the woman's voice, in the position where the woman's voice departs from skepticism and, in its line of flight, reveals skepticism to be masculine in character. „A conclusion clearly called for from *The Winter's Tale*,“ says Cavell, „is that, *so far as* skepticism is representable as the doubt whether your children are yours, skepticism is not a feminine business“ (2003: 16). In *A Pitch of Philosophy* he writes about „a woman's knowledge of a world against which the one she is offered appears second-rate“ (1994: 19), and identifies skepticism („that philosophical self-torment“) as „one form in which men must and must not hear the woman's voice“ (1994: 132). Cavell's attempt to identify skepticism in terms of gender couches in fact the indebtedness of skepticism to the question of genus, so that Cavell's assertions about the masculine character of skepticism entail a grasp of femininity in terms of literature.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

for history, and considers *Hamlet* to be a definitive *Trauerspiel*. In the words of Rebecca Comay, *Hamlet* «has a status of an exception» for Benjamin, because «it both exceeds and confirms the basic parameters» of the mourning play⁹. That Cavell is aware of the imperative that *Hamlet* presents to modern philosophy can be evinced from his remark that he is “conscious” of the “brevity” of his piece on *Hamlet* in *Disowning Knowledge*¹⁰, as if being brief on *Hamlet* constituted a transgression and recreated, for philosophy, the narrative circumstances of the play. Furthermore, when Cavell relates modern skepticism, and Shakespeare as exemplary to it, to the proposition that «if assurance in God will be shaken, the ground of the everyday is thereby shaken»¹¹, he seems to be echoing Benjamin and Schmitt on the birth of the modern world out of the spirit of the Reformation, when the uniform theological platform was compromised and, with it, the legitimizing procedures and the figure of the sovereign.¹²

To be sure, both Benjamin and Schmitt describe *Hamlet* against the mourning play *and* tragedy. While Benjamin argues that the mourning play supersedes tragedy in modernity (with *Hamlet* as the specimen story of this supersession), Schmitt insists that *Hamlet* becomes a tragedy by its raising «a mourning play to tragedy»¹³ – the process accomplished by opening the mourning play to the intrusion (*Einbruch*) of historical actuality. It is for this reason, claims Schmitt, that «[t]he tragic ends where play-acting begins, even if the play is meant to make us cry»¹⁴, just as there are «many instances of plays within plays but there is none of a tragedy within the tragedy».¹⁵ In the final analysis, however, both authors privilege the mourning play as a peculiar

⁹ Comay (2014), pp. 266-267.

¹⁰ Cavell (2003), p. xi.

¹¹ Ivi, p. 3.

¹² Cavell relates his interest in «Shakespearean tragedy» to «philosophy's concern, through so much of its modern period, with the crises of knowledge associated with the religious and scientific revolutions of the sixteenth and early seventeenth centuries, linked with the names of Luther and Galileo and Newton» (Cavell, 2004, p. 424). See Weber (2016) about the reconstitution of the interpretive horizon in the Reformation, with *Hamlet* (between Benjamin and Schmitt) as its specimen story.

¹³ Schmitt (2006), p. 38.

¹⁴ Ivi, p. 35.

¹⁵ Ivi, p. 38. According to Miriam Leonard, what Schmitt describes as an intrusion of history and hard historical actuality is comparable to «the Lacanian concept of 'the real'» (Leonard, 2015, p. 2003). Leonard relates this proposition to Schmitt's appreciation of myth in the fifth-century Attic tragedy: for Schmitt, «it is by understanding the true function of myth within Attic tragedy that Shakespeare was able to make *Hamlet* into a real tragedy», because, «[i]n Schmitt's recasting, myth does not stand opposed to history but rather represents a shared knowledge that is comparable to the common experience of historical actuality» (2015, pp. 210, 209).

apparatus with which literature ushers modernity into history by reconfiguring, urgently, the concept itself of a tragic event. The implication is that historicity is reconfigured in the process, tragedy no longer being the exclusive format whereby this reconfiguration can be grasped. While the significance of tragedy is thereby curbed, the significance of genre is not. In fact, genre comes to be identified as the conceptual machine of literature, with genre being the closest literature gets to refining its intelligence into concepts; it is almost as if the tragedy of tragedy in modernity consisted in its being unable to deliver, into modernity, the conceptual apparatus of genre that was gestating in it. (Tragedy in modernity appears to be like Gaia of the Greek myths of origin: forever pregnant with a swarming multitude of godlings/concepts until Zeus, the youngest of them all, is persuaded to castrate the inseminating Uranus from within.)¹⁶

Mourning in this constellation is not a substitute for the structure of affect that went into the making of a tragic event, in tragedy. Rather, mourning of the mourning play and, by extension, the mourning in *Hamlet* is a response to the loss of the world that was never lost on a tragic event. In other words, what is mourned in the mourning play is the loss of the world that to Greek tragedy was still sufficiently metonymic and paratactic.¹⁷ While mourning becomes functional to modernity as a lynchpin which holds together the loss of these relations and the thought of modernity, loss appears to be how modernity is preordained; there is a preordaining aspect to loss in modernity. A pre-emptive, Abrahamic logic seems to weigh on the loss thus conceived, so that the birth of modernity as explained by Benjamin, even by Schmitt, could be compared to a translation of the world still familiar with tragic events into a world streamlined to fit the rationale of Abrahamic sacrifice. Tellingly, mourning in psychoanalysis performs a similar function. To Freud, mourning seems to be a stepping stone in the intellectual operation whereby a metonymic configuration

¹⁶ Jean-Pierre Vernant argues that tragedy in antiquity launched a far-reaching semiotic mutation whereby a dissonant linguistic horizon was created, which was instrumental to the invention of democracy in ancient Greece. See Vernant, Vidal-Naquet (1990), p. 89. It follows that tragedy was exhausted in mutation and contingency, and could not aspire to the generic logic that was assigned to it by Aristotle, or to a consistent response to myth on which Schmitt relies when he invokes a tragic event in *Hamlet or Hecuba*. It is in this sense that the tragedy that Schmitt has described for political theory (even the tragedy that Aristotle has described for philosophy) aspire actually to the quality of a legal fiction.

¹⁷ It is worth noting that styles of mourning were structural to Greek democracy too, insofar as they pressed on the rationality of polis, and had to be processed from within. Bonnie Honig notes that Sophocles' *Antigone*, a play about styles of mourning, is critical in this sense, because it «repeatedly explores the question of how permissibly to grieve not just ungrivable life but grievable life as well» (Honig, 2013, p. 96). See also Jukić (2017).

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

of melancholia is processed into loss and ultimately into the death drive (*Todestrieb*), the death drive designating an Abrahamic relation to death, stripped equally of the world and of melancholia, and understood in terms of castration, concept and law.¹⁸

5.

All these different trajectories intersect in *Hamlet*. In *Hamlet*, the story is decided by Hamlet's father, the dead king, the spectral figure of supreme authority, who issues an injunction to be released from the order of ghosts (the order of mourning), into the order where death is equal to concept. While the peculiar situation of the father's ghost in *Hamlet* reciprocates in effect the process whereby political modernity is launched, it reciprocates also the intellectual operation whereby Freud has processed the metonymic configuration of melancholia into the concept-machine of the death drive. It is important in this context that the Freudian death drive assumes for itself law in the state of an impossible purity, law in an untenable isolation from the demands of subjectivity – which in turn is an accurate approximation of how literary theory conceives of genre.

The Winter's Tale, the play important to Cavell similarly to how *Hamlet* was important to Benjamin and Schmitt, shares its narrative and epistemic stakes with *Hamlet*. The one who decides the course of action is again the royal father, the figure of supreme political authority, as he endeavors to shed the doubts which yoke him to the order of the image and the imaginary. Indeed, Hermione and Perdita plague King Leontes chiefly from the order of the visual, as the unwanted, uncanny sights that keep feeding his outrage which, like madness in *Hamlet*, is associated with mourning. That mourning is the regime from which *The Winter's Tale* derives both its madness and its peculiar reason is reinforced by the play's ending: Hermione and Perdita reemerge at the end, in their different ways, as if resurrected from the dead, so that their spectral pressure on Leontes is never effectively discontinued, just as the spectral pressure on Hamlet, by his father's ghost, can be effectively dispelled only in the event of the prince's death. Once again, mourning is associated with the figures of authority,

¹⁸ I am alluding to Freud's work in the mid- and late 1910s, whose cornerstones are discernible in «Mourning and Melancholia» («*Trauer und Melancholie*», 1917) and *Beyond the Pleasure Principle* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920). When Leonard compares Schmitt's «hard historical actuality» to the Lacanian concept of the Real, she notes that, «[d]espite explicitly rejecting 'psychologizing' readings of tragedy associated with Freud, from the reference to the taboo to his interest in melancholy to his representation of history as a repressed trauma, Schmitt's text is replete with Freudian vocabulary and thematization» (Leonard, 2015, p. 202).

as the pathology consistent with normativity and the acts of foundation. This in turn is consistent with Freud's description of mourning as normal or normalizing, in contrast to melancholia, whose pathology cannot be processed into normativity.¹⁹ After all, Cavell himself aligns *The Winter's Tale* with *Hamlet* and *King Lear*, the plays about mad kings and princes, as the plays which contribute precisely this critical situation to modern philosophy.²⁰

6.

Yet, Cavell extricates his forays into *The Winter's Tale* equally from mourning and from the mourning play. *The Winter's Tale* is functional to him as a romance, in the position where romance, especially Shakespearean romance, «centrally in *The Winter's Tale*», constitutes «a precedent» to the conceptual apparatus of his philosophical engagement with film and America²¹. Romances seem to pick up on the crisis of norm and authorization, which are implicit equally to the mourning play and to Freudian mourning, but claim that crisis for a sustained Utopian fantasy of democratic commitment and political promise. In Cavell's words, romances, in film and literature alike, «harbor a vision which they know cannot be fully domesticated, inhabited, in the world we know»²²; in classical Hollywood, which to Cavell is the hotbed of the American imaginary, romances show «us our fantasies, they express the inner agenda of a nation that conceives Utopian longings and commitments for itself»²³. Put otherwise, romances signal that the political promise of modernity does not fully overlap with the structure of mourning, even as both continue to feed on the spectral; they signal that the spectral is not exhausted in or by mourning, but keeps undercutting the mourning's potential for homogenization.

This is also how to understand the fact that Cavell's perspective on romance, while not to be confused with Benjamin's reading of the mourning play, still betrays an affinity with Benjamin's arguments: both authors rely on the visual properties of romance and the mourning play, respectively. Cavell praises romance as a structure of sustained fantasy which harbors visions that cannot be fully domesticated and inhabited; to Benjamin, the mourning play evidences the world withdrawn into the act of visual contemplation, to the point of

¹⁹ See Freud (1992), p. 173.

²⁰ In his discussion of *The Winter's Tale*, Cavell remarks: «Always seen as a matter essential to the flourishing state, recognizing (legitimizing) one's child now appears as a matter essential to individual sanity, a discovery began perhaps in *Hamlet*, and developed in *Lear*» (Cavell, 2003, p. 204).

²¹ Cavell (1981b), p. 19.

²² Ivi, p. 18.

²³ *Ibidem*.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

prepossession. Yet, Cavell depends on emancipating the visual regime of romance away from mourning and into the uncanny, which, in psychoanalytic terms, is how skepticism is saved from its being processed into the death drive. Indeed, Cavell himself refers to the Freudian uncanny when he wants to explain the structure of skepticism, the uncanny designating a remarkable sustenance of fantasmatic visuality in the positions where mourning, as well as the death drive, would depend on its interruption.²⁴

7.

Film and America are essential here, and Cavell assigns them the place that Benjamin and Schmitt assign to literature and to political modernity.

Film seems to have done to philosophy that which literature had done to philosophy before the invention of film; it is in this sense that film in Cavell's writings is tantamount to what tragedy in ancient antiquity had done to philosophy forming in its wake. According to Cavell, the creation of film «was as if meant for philosophy – meant to reorient everything philosophy has said about reality and its representation, about art and imitation, about greatness and conventionality, about judgment and pleasure, about skepticism and transcendence, about language and expression»²⁵. America is bound with film similarly to how the invention of democracy in ancient Greece was bound with the birth of tragedy. It is almost as if America could not have known itself before the invention of film, just as the democratic Athens could not have invented itself before the invention of tragedy, a condition crucial to political modernity insofar as America, to this day, remains the laboratory of political modernity.²⁶

²⁴ See Cavell (1988) for a discussion of skepticism along the lines of the Freudian uncanny. That Cavell depends on divorcing the uncanny from the death drive, and from interruption, in order to save it for skepticism, can be inferred from his explicit rejection of Freud's identification of the uncanny with the threat of castration. Cavell attempts to perform a similar operation on mourning (and thus rescue it for skepticism), when he remarks that «Freud too thinks of mourning as an essentially repetitive exercise», so that «[l]earning mourning may be the achievement of a lifetime» insofar as «the world must be regained every day, in repetition, regained as gone» (ivi, p. 172). However, by focusing on repetition, Cavell identifies in mourning precisely the interruption that would prove fatal to skepticism. That Cavell may have developed a take on mourning which is more consistent with the death drive can be evinced from his 1999 essay on Benjamin, where he associates skepticism with melancholia and mourning with a letting go of the world (Cavell, 1999, p. 238). Cavell reaffirms this position in 2005, when he identifies skepticism «as caused by, and causing, a form of melancholy» (Cavell, 2005, p. 40).

²⁵ Cavell (1996), pp. vii, xii.

²⁶ Cavell's appropriation of *Shakespeare* for the philosophical and the political project of *America* suggests that an intellectual affinity persists between the English and the American

Moreover, film is how the uncanniness and the spectrality are *exacted*. Again, it is a distinction which finds its footing in the narrative conditions of *The Winter's Tale* and *Hamlet*. What distinguishes *The Winter's Tale* from *Hamlet* appears to be the narrative fact that the spectral grip on Leontes is not discontinued at the end, whereas the spectral grip on Hamlet is killed off, with the death of Hamlet. *The Winter's Tale* ends when King Leontes has been successfully claimed for the uncanny; *Hamlet* ends when Prince Hamlet has failed to be successfully claimed for the uncanny. In Cavell's words, «even after believing the truth proclaimed by an oracle Leontes is not brought back to the world (supposing he ever is) except by the drama of revelation and resurrection at the end of this work for theater; by seeing something, beyond being told something»²⁷.

Resurrection here is a mark of romance: not because Hermione's life has been remobilized out of death, in a moving spectacle, but because the uncanny is thereby sustained as or into a Utopian fantasy. Tellingly, the tragedy of *Hamlet* seems to consist in its cultivating a remove from the uncanny. The remove results not merely in an ultimate break with the uncanny and the killing off of its mad prince, but also in the snatching away of Hamlet's death into an authority unconcerned with specters, which is nearly equal to snatching his death away from an event and into a concept.

8.

Cavell's reading of *Hamlet* in *Disowning Knowledge* is symptomatic of this cultivation of the uncanny for philosophy. Instead of tailoring Shakespeare to *Hamlet*, as if *Hamlet* were a kind of synecdoche that encapsulates, or at least overshadows, the rationale of Shakespeare's other plays, Cavell – it turns out –

revolutions. After all, Schmitt insists that *Hamlet* «coincides with the first stage of the English revolution», which «lasted a hundred years, from 1588 to 1688» (Schmitt, 2006, pp. 54, 56), while Hannah Arendt remarks that the signers of the Declaration of Independence mobilized «the horizontal version of the social contract», articulated by Locke (Arendt, 1972, pp. 86; see also Jukić, 2016, pp. 87, 91). Cavell in his turn, in *Cities of Words*, identifies Milton and Locke as «revolutionary writers: Milton the theorist of the Puritan Revolution that first overthrew the Stuarts and killed a king (Charles I) in 1649; Locke the theorist who found the way to the bloodless or 'glorious' revolution that, after the restoration of the Stuarts, deposed James II in 1688 in favor of William and Mary» (Cavell, 2004, p. 51). Cavell proceeds to align Locke with the same configuration of thought with which he has aligned Shakespeare's romances in *Pursuits of Happiness* (Cavell, 1981b, p. 18, Id., 2004, p. 52), the implication being that Shakespeare's romances and Locke's political theory are assembled around the same critical task.

²⁷ Cavell (2003), p. 204.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

tailors his reading of *Hamlet* to the rationale of *The Winter's Tale*, so that his *Hamlet* resonates with the rationale of romance.

As noted, Cavell hints at the fact that his essay on *Hamlet* is uncommonly brief; he also warns that it took contriving to make his Shakespeare book end on a thought of Hamlet's²⁸. Even more significant is the circumstance that, in his reading of the play, Cavell does not focus on the father's ghost, even though the father's ghost is where the uncanny originates in *Hamlet*. Instead, Cavell focuses on Hamlet's theatrical production of *The Mousetrap*, because the burden to prove «the Ghost's honesty» and test «Claudius's conscience»²⁹, to which Hamlet testifies when he decides to stage the play (within the play), is that instance which most consistently recreates the conditions of skepticism.³⁰

Cavell explores this premise, again, by recourse to psychoanalysis; he argues that Hamlet rehearses the primal scene by staging *The Mousetrap*³¹. While the primal scene is thereby promoted into a scene of skepticism, what Cavell occludes in his analysis is the narrative fact that, by staging *The Mousetrap*, Hamlet attempts to recreate, for everybody in the play, the stakes of the uncanny. In other words, by staging *The Mousetrap*, Hamlet attempts to divorce the uncanny from his father's ghost and from the domain of injunction, and horizontalize it as it were, until it has produced a veritable political collective. This is how Hamlet stages in effect a spectacle similar to the one at the end of *The Winter's Tale*, with *The Mousetrap* as a promise of romance. It is important to note that *The Mousetrap* is structured around a dumb show: as a dumb show, it follows to the letter the requirement that Cavell finds imperative to *The Winter's Tale* – to see something, beyond being told something. Voice in turn is revealed to cater to the order of the paternal and to authority on its way to the death drive. Incidentally, Cavell analyzes this proposition at some length in his piece on *The Winter's Tale*, when he draws attention to the fact that Leontes' madness is provoked by his desire to hear (that which is meant to reach the ear of the other).³² It is as if *The Winter's Tale* served to split the father's ghost of *Hamlet* into the spectral regime (the regime of romantic resurrection) and the

²⁸ Ivi, p. xi.

²⁹ Ivi, p. 179.

³⁰ When Cavell refers to proof as Hamlet's burden, also to knowledge as burden (2003: 179), this corresponds to Cavell's description of skepticism as philosophical self-torment (1994: 132).

³¹ Cavell (2003), p. 187.

³² Cavell refers, with some insistence, to the episode when Leontes' madness is decided by his desire to know with certainty what his son Mamillius, Perdita's brother, was whispering in the ear of Hermione, Leontes' Queen and the boy's mother (ivi, pp. 194-198). In yet another turn, this very structure of hearing is reciprocated by the narrative stakes of *The Mousetrap*, in *Hamlet*, in which the king is murdered by the poison administered to him through the ear.

voice, so that the tragic aspect of *Hamlet* is revealed to reside in Hamlet's fatal confusion of the two. Or, more to the point perhaps, it is as if *Hamlet* served to show how fusing, or confusing, the spectral and the voice is a formula whereby romance is translated into tragedy.

9.

Cavell certainly intuits this formula (hence his focus on the primal scene), but fails to process it beyond a blind spot. Similarly, he intuits an Oedipal inflection to *The Winter's Tale* by which this translation is carried out:

While evidently I expect considerable agreement that in Leontes' intrusion we have an Oedipal conflict put before us, I am not assuming that we thereupon know how to work our way through the conflict. Freud, I guess like Sophocles, seems to look at the conflict as initiated by the son's wish to remove or replace the father, whereas in *The Winter's Tale* the conflict, on the contrary, seems primarily generated by the father's wish to replace or remove the son. Perhaps this speaks of a distance between tragedy and romance – hence of their inner union – but [...] I do not wish to prejudge such a matter.³³

Rather than drawing attention to the generational reversal, I would like to point to the narrative fact that Oedipal details are scattered throughout the narrative of *The Winter's Tale*. Like Oedipus, Leontes seeks a word from the oracle at Delphi; like Oedipus, the infant Perdita is left out in the open to die, but is saved by a shepherd; like Oedipus, Perdita, presumed dead, returns to overturn the structure of her parental home; Antigonus is thrown in as the one who saves the infant Perdita from death, thus reciprocating Antigone in her double role as Oedipus' daughter and guardian... In this fashion, the Oedipal is emancipated from the grasp of Leontes and into a narrative collective, a procedure similar to Hamlet's attempt to emancipate the uncanny from the grip of his father's ghost and into a collective. The authority accumulated in the Oedipal is thereby redistributed across the narrative, resulting in a narrative order whose Oedipal stakes are metonymic and paratactic. It is almost as if Shakespeare of *The Winter's Tale* dismantled Oedipus as tragedy into its narrative building blocks, thus recreating for the story of Oedipus its mythical properties.

³³ Ivi, p. 199.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

That is not to say that Shakespeare recreated the conditions of antiquity. It does, however, bring to mind Schmitt's remark that modern tragedy depends on an intrusion of hard historical actuality, which Schmitt relates to a similar actuality of myth in ancient Greece. What Schmitt implies, and Shakespeare foregrounds in *The Winter's Tale*, is the hard actuality of the *narrative* which informs both modern history and ancient mythos, but is admitted to genre as an intrusion, a Schmittian *Einbruch*, introducing into genre the relations of metonymy and of parataxis in the positions where genre depends on cultivating the logic of metaphor and of hypotaxis.³⁴

It therefore comes as no surprise that *The Winter's Tale*, with its paratactic Oedipus, resonates with Claude Lévi-Strauss' classic reading of the Oedipus myth. Unlike Freud, who privileges the sexual and the paternal aspect of the story of Oedipus, Lévi-Strauss argues that the myth of Oedipus is decided by a more elaborate narrative assemblage. According to Lévi-Strauss, the overvaluation and the undervaluation of kinship and sexuality in the Oedipus myth are constantly counteracted by the myth's investment in the chthonic relations.³⁵ It is certainly telling that Cavell elsewhere aligns his philosophical position on humanity with Lévi-Strauss' appreciation of the chthonic, and allows that Lévi-Strauss may be «right to relate a mythic question about walking to the fact of being human, a reminder that we are earthlings»³⁶. The same applies to *The Winter's Tale*: it culminates with Hermione restored to life from a stone statue. The stone statue confirms the chthonic principle, but also coincides with the supremacy of the uncanny in the final spectacle, as if to suggest that the chthonic aspect is how the Oedipal is enacted in the uncanny, and in romance. This is how *The Winter's Tale* may have revised the Oedipal stakes of *Hamlet*: by privileging the chthonic, the metonymic and the paratactic in the positions where *Hamlet* privileges the sexual and the paternal.³⁷

³⁴ There is a logic to this emancipation of the narrative that seems to inform the project of modernity, as if the narrative unfettered by the supremacy of genre were how to explain modernity. Samuel Weber alludes to this when he compares Aristotle's requirement for a synoptic management of story in tragedy to Benjamin's appreciation of «'epic extension' (*epische Streckung*: literally 'stretching') as a distinguishing characteristic of Brecht's theater» (Weber, 2008, p. 102).

³⁵ Lévi-Strauss notes that the Freudian perspective on the Oedipus myth «has ceased to be that of autochtony *versus* bisexual reproduction,» but that this relation has been retained, for psychoanalysis, in «the problem of understanding how *one* can be born from *two*» (Lévi-Strauss, 1963, p. 217).

³⁶ Cavell (1979), p. 80.

³⁷ Vernant points out that Lévi-Strauss' reading of the Oedipus myth was substantially influenced by Lévi-Strauss' earlier studies of «Amerindian myths». According to Vernant, this American inflection shows most consistently in Lévi-Strauss' focus on the chthonic

10.

It is within this shift that tragedy remains functional to Cavell. While Benjamin, and Schmitt in Benjamin's wake, depend on discontinuing tragedy in order to process it alongside the mourning play, this being how modernity finds its articulation, Cavell takes Shakespeare to be the author of tragedies, in modernity and for it, because his tragedies invoke the insufficiency of tragedy to know and speak the modern world without recourse to romance. That is not to say that romance is therefore sufficient to the modern world to the point of self-sufficiency (a position cultivated by Benjamin for the mourning play). Rather, romances are functional to modernity – because they sustain the precarious fantasies of longing and commitment «which they know cannot be fully domesticated, inhabited, in the world we know» – but it takes tragedy to expose the status of romance as precarious, just as tragedy is thereby exposed as insufficient.

A relation of exteriority is introduced in this fashion, which binds romance and tragedy into an assemblage. Assembled like this, romance and tragedy keep feeding not off each other but on the relations they trace but cannot delimit. It is in this sense that Cavell's Shakespeare is consummately the Shakespeare of metonymy, and of parataxis. In the words of Erich Auerbach, parataxis is how philology describes phenomena that are «externalized» and «connected together without lacunae in a perpetual foreground»; parataxis is defined by its mobilization of «and»³⁸. Furthermore, it is along these lines that Cavell may be said to have translated tragedy, and romance, into empiricism, with Shakespeare as its exemplary dramatist. Indeed, Cavell's Shakespeare is evocative of Gilles Deleuze's portrayal of Hume. With Hume, says Deleuze, «the empiricist world can for the first time truly unfold in all its extension: a world of exteriority, a world where thought itself is in a fundamental relation to the Outside, a world where terms exist like veritable atoms, and relations like veritable external bridges – a world where the conjunction 'and' dethrones the interiority of the verb 'is'.³⁹

aspect of the Oedipus myth, that until then went unnoticed (Vernant, Vidal-Naquet, 1990, p. 207). This suggests that the Oedipus which best captures the narrative relations of *The Winter's Tale* is in effect an American Oedipus – a suggestion that may explain, to an extent, the appeal of *The Winter's Tale* to Cavell as a philosopher of America. As it happens, Cavell frequently resorted to Lévi-Strauss' studies of myth when he analyzed the narrative material of the Hollywood remarriage comedy in relation to the political and the philosophical project of America (Cavell, 1981b, pp. 76, 94, 103, 105, 152).

³⁸ Auerbach (2003), pp. 11, 70-71.

³⁹ Deleuze (2004), p. 163. Indeed, Cavell's Shakespeare may be how Cavell has unwittingly preempted his own criticism of Hume. In his Shakespeare book Cavell says that,

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

For this reason, tragedy for Cavell is never a tragedy or the tragedy, but assumes a plurality that is not one of genre but one of a collective. For the same reason, *Hamlet* retains its significance no longer as a synecdoche of Shakespeare; its significance to Cavell is of the order of parataxis. As a result, Cavell's *Hamlet* is never contained in itself. The same is true of Cavell's approach to classical Hollywood. Although Cavell routinely charts his exploration of film, especially of classical Hollywood, by invoking its genres – especially the so called remarriage comedy, in *Pursuits of Happiness*, and the melodrama of the unknown woman, in *Contesting Tears* – he keeps deconstructing them into collectives, just as he keeps suggesting that deconstructing genre in this fashion may be the only proper way of understanding genre, in literature and in film. His seven plays of Shakespeare are comparable to his seven remarriage comedies, by different authors, and to his four melodramas of the unknown woman. This indicates that Shakespeare is not an author to Cavell, not even the author, so much as a mobilizing literary circumstance.⁴⁰

Further relations are thereby invoked that, in political theory, correspond to the horizontal social contract advertised by Locke. In the words of Hannah Arendt, the Lockean social contract relates to «the only form of government in which people are bound together not through historical memories or ethnic homogeneity, as in the nation state, and not through Hobbes's Leviathan, which 'overawes them all' and thus unites them, but through the strength of mutual promises»⁴¹. This, says Arendt, is «an 'alliance' between all individual members, who contract their government after they have mutually bound themselves», which is how society «remains intact even if 'the government is dissolved' or breaks its agreement with society, developing into a tyranny»⁴². Interestingly, Arendt remarks that «the American prerevolutionary experience, with its numerous covenants and agreements» was the model that Locke «actually had in mind» when he said that «[i]n the beginning, all the world was America».⁴³ In

«[c]ompared with Kant's or Hegel's or Schelling's awareness of Goethe or Hölderlin (or Rousseau or Shakespeare) or with Descartes's and Pascal's awareness of Montaigne, Locke's or Hume's or Mill's relation to Shakespeare and Milton or Coleridge (or Montaigne) amounts to hardly more than that to more or less serious hobbies» (Cavell, 2003, p. 2).

⁴⁰ See Cavell (2005), pp. 34-36 on Shakespeare as author.

⁴¹ Arendt (1972), pp. 86-87.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 85. Arendt argues that this early American political experience informs «[t]he greatest revolutionary innovation, Madison's discovery of the federal principle for the foundation of large republics», based upon «a constant enlargement whose principle was neither expansion nor conquest but the further combination of powers» (Arendt, 1963, p. 168). It is symptomatic that Arendt describes the greatest American revolutionary invention in the terms which correspond closely to Deleuze's description of Hume's empiricism, just as

other words, there is a sense that the Lockean horizontal social contract is American to begin with, and that America designates the birth, or rather the invention, of modernity.

11.

This is consistent with Cavell's perspective on America. To Cavell, America is a project which is definitive to philosophical and political modernity; it is in America, or as America, that *raison* and rationale of modernity stand to be decided. This also explains the high stakes of Cavell's investment in psychoanalysis, psychoanalysis being to Cavell the intellectual regime which captures the structures of madness that are implicit to the *raison* of modernity. Indeed, Cavell's interest in psychoanalysis is as pervasive and comprehensive as his interest in Shakespeare.

That Cavell's Freud is a match for a Lockean America can be inferred from the fact that Cavell favors hysteria as that pathology which best explains the failure of the American project. In *Contesting Tears* Cavell associates the unhappy woman of the Hollywood melodrama with the failure of the American political and philosophical project, to then relate the structure of her unhappiness to the hysterical woman of Freud's and Breuer's early studies⁴⁴. Interestingly, Cavell is fascinated with hysteria because the hysterical symptoms mobilize to the fullest the surfaces of this woman, so that even in her unknownness and separateness she is brought to relate, critically, to the outside. In other words, what matters to Cavell about Freud's and Breuer's explanation of hysteria is an appreciation of exteriority, where thought itself, along with the unconscious, is in a fundamental relation to the outside.

Cavell articulates this position most cogently in his 1996 book on Hollywood melodrama, which is also a companion piece to *Pursuits of Happiness*. He thereby outlines a position where Freudian psychoanalysis is brought into line with Shakespearean romance, just as melodrama of the unknown woman is brought into line with remarriage comedy. Although Cavell prefers to identify this relation as the one of negation, what ensues is an assemblage where negation and genre are deconstructed away into modern contractuality, just as psychoanalysis is brought to reconsider its early investment in hysteria as another one which resists an unproblematic sublation by or into the death drive.

Deleuze's description of Hume's empiricism corresponds to Deleuze's definition of assemblage (*agencement*), for instance in Deleuze and Parnet (1987), pp. 52, 69. It is equally symptomatic that Deleuze understands Anglo-American literature in terms of assemblage. See also Jukić (2016), p. 95.

⁴⁴ Cavell (1996), pp. 105-106.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

Of course, this suggests that Cavell's critical task cannot be divorced from psychoanalysis, and that Freud is integral to the crisis and the critique that Shakespeare presents to Cavell's philosophical situation. In fact, Cavell responds to psychoanalysis similarly to how he responds to Shakespeare: just as his Shakespeare is ultimately a collective, whose deconstruction of genre provides Cavell with a *Denkraum* from which to launch an investigation of modern rationality, Cavell's psychoanalysis emerges as an assemblage of conditions (the uncanny, mourning, melancholia, hysteria, the primal scene...) that are emancipated from the structural imperative of the death drive. It is in this sense that Cavell's Oedipus is an American Oedipus, and his Freud an American Freud: the Oedipal agenda of psychoanalysis is functional to Cavell insofar as it is brought to relate to the narrative and the intellectual packages of Lévi-Strauss' Oedipus, with its significant American inflection. Put differently, psychoanalysis is functional to Cavell as a paratactic collective of conditions, a contractual configuration in the position where the death drive would designate the law.

12.

This is why Cavell's most revealing essay on Shakespeare (also his most American essay on Shakespeare) may be his study of Alfred Hitchcock's *North by Northwest* (1959), the film in which, as Cavell rightly points out, Hitchcock has mobilized *Hamlet* in and for America, also the film which «plays a special role in Hitchcock's oeuvre, a summary role»⁴⁵.

Cavell catalogues an impressive number of details that testify to *North by Northwest* being Hitchcock's *Hamlet*. After all, the name of the film is a quote from *Hamlet* (Act 2, Scene 2), when Hamlet stages *The Mousetrap* and explains to Guildenstern the structure of his madness, saying that he is «but mad north-north-west». What Hamlet means by this is that he is feigning his madness in part, that his madness is both feigned and not quite feigned, which is to say that this madness is constituent of his rationality, perhaps of rationality as such, just as it is constituent of the theatrical illusion. The same is true of Hitchcock's *North by Northwest*: Cary Grant, like Hamlet, depends on putting on a show of madness in order to mobilize investigation and solve the riddle, which is how a certain irreducible irrationality of his position comes to the fore, constituent also of cinematic reality.

Moreover, Hitchcock takes “north-north-west” to be a metonymy of America, with America as the north-by-northwest of his narrative. He mobilizes the story around the advertising world of New York City, to then move it north by

⁴⁵ Cavell (1981a), p. 766.

northwest across the United States until the story's rationale has been fully revealed and enacted on the Mount Rushmore monument in South Dakota. Indeed, the resolution of the film is staged around the shot of Cary Grant and Eva Marie Saint as minuscule figures atop the gigantic stone head of Thomas Jefferson; their subsequent spectacular fear of falling, reminiscent of similar falls in *Vertigo* and *Rear Window*, implies the mortal danger of losing a grip on (Jeffersonian) America.

It follows that *North by Northwest* entails the rationale of America, also that America should be grasped as a peculiar rationality, a truth on its own terms; equally, this implies that the American truth is not of the order of metaphor. Instead, Hitchcock shifts the stakes against which this truth is understood into a metonymic regime. Another implication is as interesting: this American rationale coincides with the *narrative* logic of Hitchcock's film, because the narrative is organized around a series of paratactic places against which Cary Grant is tested.

Curiously, if Cary Grant is Hitchcock's Hamlet, the massive stone head of Thomas Jefferson, the American founding father, assumes the function of the father's ghost, but now on markedly chthonic terms. It is equally symptomatic that a chthonic encounter with a founding father is how the film *ends*, so that Jefferson assumes the function of the narrative and the intellectual scaffolding (always a relation of exteriority), but not the function of a foundational injunction. This in turn is consistent with the resolution of *The Winter's Tale*, when a closing encounter with Hermione's life-like stone statue metonymizes the terms of rationality for King Leontes. In fact, *North by Northwest* could be described as *Hamlet* reconstituted into *The Winter's Tale* – which may explain the appeal of this particular Hitchcock to Cavell.

It therefore comes as no surprise that Cavell should argue that, Hamletism notwithstanding, «*North by Northwest* is a romance»⁴⁶. Consistent with this is another observation, that *North by Northwest* articulates what Cavell calls «a state secret»⁴⁷, the implication being that Hitchcock's romantic American *Hamlet* is how the secret of modern statehood is encoded, with America as its laboratory. It is equally significant that Cavell should identify *North by Northwest* as «a warning to Freudians, even a dare»⁴⁸, especially to Ernest Jones' *Hamlet and Oedipus*. In other words, Cavell assumes for Hitchcock's *Hamlet* an inflection along the lines of the story of Oedipus, but not along the lines that psychoanalysis has decided for this relation. Finally, Cavell assumes for this *Hamlet* the intrusion of the historical narratives that Schmitt identifies as

⁴⁶ Ivi, p. 763.

⁴⁷ Ivi, p. 776.

⁴⁸ Ivi, p. 767.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

definitive to tragedy in modernity: in his analysis of *North by Northwest* Cavell mobilizes Saxo Grammaticus' *Danish History* as insistently as he mobilizes Shakespeare's *Hamlet*, so that Cavell's American *Hamlet* emerges eventually as a narrative assemblage reminiscent of Lévi-Strauss' Oedipus. My reference to Lévi-Strauss here is motivated by yet another reason: whenever Cavell invokes Saxo Grammaticus' narrative, it is chiefly because Saxo Grammaticus supplies him with the chthonic relations that Cavell finds crucial to *North by Northwest*, but cannot find in Shakespeare's *Hamlet*.⁴⁹

It is almost as if Cavell, with his translation of Shakespeare's *Hamlet* back to the terms of Oedipus, suggested that the truth of America depended on America being to modernity what fifth-century Athens had been to classical antiquity. This being, in equal parts, America's romance and America's tragedy.

*Bibliography*⁵⁰

- Arendt, H. (1963), *On Revolution*, Penguin Books, New York.
- Arendt, H. (1972), *Crises of the Republic*, Harcourt Brace, San Diego-New York-London.
- Auerbach, E. (2003), *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, trans. W.R. Trask, University Press Princeton, Princeton.
- Bronfen, E. (2009), *Stanley Cavell zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg.
- Bruns, G.L. (1990), "Stanley Cavell's Shakespeare", *Critical Inquiry*, 16/3, pp. 612-632.
- Cavell, S. (1979), *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Cavell, S. (1981a), "North by Northwest", *Critical Inquiry*, 7/4, pp. 761-776.
- Cavell, S. (1981b). *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London.
- Cavell, S. (1988), *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, The University of Chicago Press, Chicago - London.
- Cavell, S. (1990), *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*, The University of Chicago Press, Chicago - London.

⁴⁹ To be sure, Cavell does not identify these relations as chthonic, but they do entail a chthonic inflection. For example, Cavell claims «Hamlet's prototype in Saxo Grammaticus» for Hitchcock's Cary Grant, because he, like Cary Grant, is «pictured as covering himself with dirt» (Cavell, 1981a, p. 765). The chthonic details abound: Cavell feels compelled to compare the Mount Rushmore heads to the Sphinx (ivi, p. 773), again echoing Lévi-Strauss, to whom the Sphinx serves to articulate the chthonic aspect of the Oedipus myth.

⁵⁰ The research for this essay was supported in part by funding from the Croatian Science Foundation (Project no. 1543).

- Cavell, S. (1994), *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London.
- Cavell, S. (1996), *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Cavell, S. (1999), “Benjamin and Wittgenstein: Signals and Affinities”, *Critical Inquiry*, 25 (Winter), pp. 235-246.
- Cavell, S. (2003), *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cavell, S. (2004), *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London.
- Cavell, S. (2005). *Philosophy the Day after Tomorrow*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London.
- Comay, R. (2014), “Paradoxes of Lament: Benjamin and Hamlet”, *Lament in Jewish Thought*, eds. I. Ferber, P. Schwebel, De Gruyter, Berlin, pp. 257-275.
- Deleuze, G (2004), *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*, ed. D. Lapoujade, trans. M. Taormina, Semiotext(e), Los Angeles - New York.
- Deleuze, G.; Parnet, C. (1987), *Dialogues*, Columbia University Press, New York.
- Derrida, J. (1980), “The Law of Genre”, trans. A. Ronell, *Critical Inquiry*, 7/1, pp. 55-81.
- Derrida, J. (2008), *The Gift of Death and Literature in Secret*, trans. D. Wills, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Freud, S. (1992), *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Honig, B. (2013), *Antigone, Interrupted*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jukić, T. (2016), “Derrida’s Jefferson”, *Working Papers in American Studies*, Vol. 2, pp. 81- 98.
- Jukić, T. (2017), “An American Antigone: Henry James’s *Washington Square*”, manuscript.
- Leonard, M. (2015), “Carl Schmitt: Tragedy and the Intrusion of History,” *Tragedy and the Idea of Modernity*, eds. J. Billings, M. Leonard, Oxford University Press, Oxford, pp. 194-211.
- Lévi-Strauss, C. (1963), *Structural Anthropology*, trans. C. Jacobson, B. Grundfest Schoepf, Basic Books, New York.
- Nussbaum, M. (2001), *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schmitt, C. (2006), *Hamlet or Hecuba. The Irruption of Time into Play*, trans. S. Draghici, Plutarch Press, Corvallis.

*Cavell's Shakespeare, or the Insufficiency
of Tragedy for Modernity*

Vernant, J.-P.; Vidal-Naquet, P. (1990), *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, trans. J. Lloyd, Zone Books, New York.

Weber, S. (2008), *Benjamin's abilities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London.

Weber, S. (2016), “For O, for O, the Hobby-Horse is Forgot. *Hamlet* between Schmitt and Benjamin”, *Points of Departure. Samuel Weber between Spectrality and Reading*, eds. P. Fenves, K. McLaughlin, M. Redfield, Northwestern University Press, Evanston, pp. 97-110.

Abstract

Stanley Cavell's philosophical interest in Shakespeare is so consistent that Shakespeare appears to have pre-organized, for Cavell, the intellectual situation from which to launch the ideation of modernity. I propose to discuss Cavell with a view to similar constellations in Walter Benjamin and Carl Schmitt, but careful of the fact that, unlike Schmitt or Benjamin, Cavell does not privilege *Hamlet* as a text to which Shakespeare appears reducible. Instead, Cavell's Shakespeare is collective and paratactic, with the implication that tragedy, taken in isolation (even as it morphs into mourning play), fails to capture the truth of modernity. What emerges in Cavell is a Shakespeare whose tragedy works from within a Lockean social contract with other genres – a condition crucial to Cavell's philosophical concerns.

Keywords: Cavell, Shakespeare, Modernity, Tragedy, Film, Psychoanalysis.

EUGENIO MAZZARELLA*

Lirica e poesia

I. La verità dell'essere come verità di parola. La poesia come istituzione linguistica del mondo.

Il *farsi mondo del mondo* – la “verità dell'essere” nel lessico heideggeriano – è *verità di parola*. Accade, è evento di parola. Istituzione della “soglia”, il *sensu*, in cui *qualcosa* che si muove della “vita” se la prende o se la trova addosso, fin nelle sue ultime regioni minerali; carne del mondo che si fa parola. Su questa soglia, che è soglia di parola, qualcosa della vita – costretta nel primo timore, o inebriata nella confidenza che scopre con se stessa – *dice io*, prima che “io” propriamente ci sia; *tasta “là”*, nel *suono* della meraviglia, il mondo “fuori” di sé. “Toccare l'essere” (Aristotele) – *io, mondo* – è un *fatto* di parola. La prima *poiesi* del mondo nel linguaggio. Da questa soglia, i poeti prenderanno la cetra – *e io chi sono?* – i filosofi le loro domande, *da dove vengo dove vado?*, e l'uomo religioso la sua devozione.

La poesia, di questa istituzione “linguistica” del mondo, è la custodia. Nella sua storia, perché la poesia ha una *storia*, ne custodirà l'*arcaismo*, la necessità di stare nel suo principio di parola: l'esattezza in cui ogni volta il mondo si fa mondo e si fa tutto, al singolare plurale – piante, uomini cose – di una percezione. E, nelle sue vestigia, nei modi dell'origine che poi saranno i “generi”, la storia di questo *arcaismo*, di un'esattezza – di un dettato della parola che apre il mondo – sempre più riflessiva, sempre più *lirica*. Una sommità scalata dalle radici minerarie del proprio essere, dal varco che si è aperto per salirvi, prima che vi discenda.

La poesia è il mondo come parola, presa di parola, in cui l'io comincia a essere detto e poi pienamente si dice, sapendo cosa dice

* Università di Napoli Federico II

mentre ascolta il battito di sé: in sé, la sistole del mondo. Se la *mente* è *mā* (radice indoeuropea, sscr. *mātis*, gr. *métis*, indo-germanica *mán-*), *misurare*, “giacché uno che pensa altro non fa che misurare, ponderare le idee”, in poesia *la mente è il cuore che capisce*, che prende le misure. La prima misura delle cose. Il peso di sé, *nel mondo*. Il *tono affettivo* della prima “comprensione”. Sempre. Il resto è “genere letterario”, “pratica artistica”. La poesia può esserci, ma non la decide il verso o le tecniche. La decide questa “ponderazione”, se vi trova “parola”: una domanda di senso, la prima della vita uscita, nell’affanno dei propri bisogni, dal circolo biologico stimolo-risposta dell’organico.

Di questa domanda cresciuta negli occhi “primitivi” di chi alza gli occhi al cielo dal fiuto del vento e vi si ferma un attimo non solo più per orientarsi – o di chi depone a terra e copre in una tomba (la prima dimora umana “costruita”, la prima “architettura”, non trovata in natura come la caverna del riparo) il compagno della propria caccia o la compagna della propria vita – la parola è, nel mondo, il primo suono. I poeti parlano di questo *suono*, che mette in ordine il mondo, vi fa entrare il silenzio. Diverrà tema dell’uomo religioso, o dei filosofi che proveranno a dare un concetto al numinoso, ma “i poeti”, *quelli che parlano*, ne sono la prima dimora. Per questo la poesia è universale, anche quando non c’è, anche se non ci fossero “i poeti”. La poesia è, in una qualche misura sarà sempre, questo *primitivismo* dell’emozione, da cui si muove tutto.

Questo statuto ontologico della parola, la soglia in cui l’*essere* dell’io fa il suo ingresso nel mondo e si pone in cammino verso “io sono”, che lo porta *al mondo*, è del tutto perspicuo nella nozione heideggeriana di “poesia”. Una nozione che non ha primariamente nulla a che fare con ciò che comunemente intendiamo come poesia: canone formale o genere letterario. Nell’ontologia ermeneutica heideggeriana, coinvolta nella “questione dell’essere”, la Poesia (*Dichtung*), nella sua essenza, è «l’avvento della verità dell’ente come tale», di fronte a cui «la poesia (*Poesie*) è soltanto un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare (*Dichten*) nel senso più ampio»¹. La Poesia (*Dichtung*) vi ha, in altri termini, lo

¹ Heidegger (1968), p. 57.

statuto dell'originaria «instaurazione» (*Stiftung*) della verità, che concede all'arte di essere a sua volta *messa-in-opera-della-verità*, riassegnazione dell'ente all'apertura del mondo da cui proviene e in cui, provenendo, si regge: «saga del non-esser-nascosto dell'ente»². «Instaurare qui è inteso in un triplice significato: come donare, come fondare, come iniziare»³.

Dichtung in questo senso eminente non dice altro che *il darsi* dell'*Es gibt* (*Sein*) come *Boden* e *Ursprung* dell'ente: *il fondo* da cui esso è, *si essenza*, viene all'essere, la sua origine originante nell'assoluta gratuità di una *donazione*. Il *bello* costitutivo di questa *Dichtung* come «farsi evento della verità» – previo e condizione di qualsiasi valore formale – è la *formatività* stessa: «La verità è il non-esser-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagni a questa verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza»⁴.

È solo perché la *Dichtung* è la Poesia in questo senso, come *produzione* dell'ente nel *disvelamento*, che la poesia – per Heidegger – come linguaggio poetico (*Poesie*) ne è in modo eminente, del disvelamento, la possibilità della custodia nella “parola”: giacché «il linguaggio stesso è Poesia in senso essenziale» ed «essendo il linguaggio quell'evento in cui l'ente in quanto ente si apre in generale agli uomini, la poesia (la Poesia in senso stretto) è la più originaria Poesia in senso essenziale. Non è che il linguaggio sia Poesia perché è la Poesia originaria (*Urpoesie*), ma la poesia si realizza nel linguaggio perché questo custodisce l'essenza originaria della Poesia»⁵.

«Saga» del non esser nascosto dell'ente⁶, la *Dichtung* è l'originaria *linguisticità* del mondo, il suo dirsi di parola: il motivo per cui è la “poesia” a custodirla in modo elettivo: le altre arti «restano vie e maniere particolari in cui la verità si dispone nell'opera [...] entro l'illuminazione dell'ente che si dà, e in modo inosservato, si è

² *Ibidem*

³ Ivi, p. 58.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ Ivi, p. 58.

⁶ Cfr. Heidegger (1973), pp. 157, 169, 198-199.

storicizzato nel linguaggio: esse hanno sempre luogo solo nell'aperto del dire e del nominare: ne sono rette e guidate»⁷. Elettivamente, la "poesia" custodisce la *poiesi* del mondo nella sua *ultima sostanza di parola*. Quel che alla "filosofia" è consentito solo nella sua prima radice di pensiero come "meraviglia pensante" che "parla in domande". È grazie alla *linguisticità originaria* della poesia, che «il linguaggio può esprimere tutto ciò che pensiamo chiaramente» (Lessing), e che la stessa "questione dell'essere" può venire a capo della sua *impasse* linguistica in filosofia, della crisi di linguaggio dell'ontologia, per cui «forse la confusione che regna nell'uso delle parole *ónta* e *eînai*, ente ed essere, non dipende tanto dal fatto che la lingua non può dire tutto in modo adeguato, quanto piuttosto dal pensiero inadeguato della cosa»⁸.

È in questa *linguisticità* originaria e originante *il mondo* che pensiero e poesia, «affidati al mistero della Parola come al massimamente degno di essere pensato e perciò da sempre l'un l'altro intrinseci»⁹, sono in dialogo nel loro carattere di puro *dire* che mette in campo le cose prima delle cose; pura *fásis* prima di ogni *apofantica*, prima del vero e falso del giudizio. In cui «domina l'Evento come quel Dire originario nel quale il linguaggio ci dice la sua essenza»¹⁰. Un dire che non si perde nel vuoto, perché ha già sempre raggiunto il segno, l'uomo, che «è uomo solo se ha risposto affermativamente alla Parola del linguaggio, se è assunto nel Linguaggio perché lo parli»¹¹. Come parola l'uomo è il segnavia del mondo, ne indica il cammino di linguaggio: «Dire, *sagan*, significa mostrare: far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di porgere ciò che chiamiamo il mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire. La parola guida per la via situantesi nella regione della vicinanza tra poetare e pensare contiene un'indicazione, seguendo la quale ci è forse dato di giungere nella

⁷ Heidegger (1968), p. 58.

⁸ Ivi, p. 316.

⁹ Heidegger (1973), p. 187.

¹⁰ Ivi, p. 155.

¹¹ *Ibidem*.

“prossimità” che determina quella vicinanza. La parola-guida suona: l’essenza del linguaggio, il linguaggio dell’essenza»¹².

Il linguaggio è il *dire* l’“essere” che lo fa essere mentre *ci* fa essere: *lógos* come *fásis* (poetare e pensare) del *Lógos*, dire di quel concernimento (*Angang*) che ci istituisce nell’*essenziarsi* della *presenza* (*Anwesen*)¹³. Ciò che «in ogni situazione ci concerne, come quello che in tutto fa presente una strada»¹⁴. Se Hölderlin è per Heidegger “il poeta del poeta”, è perché nella sua poesia quel che è a tema è questa *essenza* [linguistica] *della poesia*, che in quanto «linguaggio non è uno strumento disponibile, ma l’evento che in quanto tale dispone sulla suprema possibilità dell’essere uomo»¹⁵; il farsi linguaggio del linguaggio come farsi del mondo nella parola. Nominando gli Dei, la poesia «nomina tutte le cose in ciò che esse sono», il Sacro del Mondo: «Questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l’ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a ciò che è. Così viene conosciuto in *quanto* ente. La poesia è istituzione in parola (*worthafte*) dell’essere»¹⁶. *Il mondo è istituzione di parola*. I “poeti” potranno anche non esserci, essercene di rari o di cattivi, ma la poesia è questo.

Sarebbe però esiziale, questa fondazione *poetica* dell’essere *nella parola*, intenderla come anticipazione del mito (e suo supporto teorico) della lirica moderna come creazione assoluta, “poesia pura”, “arte per l’arte”. Che cioè la caratura ontologica della poesia sia custodita nell’autonomia (l’autoreferenzialità) del linguaggio poetico, del suo “valore formale”. Un assunto del genere farebbe della “poesia della poesia” la declinazione letteraria del peccato idealistico della soggettività moderna, di un *ego* “vero e certo” solo di sé, solo in sé saldamente fondato, istituito e istituyente il “reale”. In filosofia nella rappresentazione; in poesia nella parola. Stretto alla sola necessità di sé, *senza mondo*. Fosse questo, «poetare sul poeta [non sarebbe che]

¹² Ivi, pp. 157-158.

¹³ Heidegger (1980), p. 127.

¹⁴ Heidegger (1973), p. 158.

¹⁵ Heidegger (1988), p. 46.

¹⁶ Ivi, p. 50.

sintomo di un autorispecchiamento perverso e al tempo stesso la confessione di una carente pienezza di mondo [...] un'exasperazione sconsiderata, qualche cosa di tardo e una fine»¹⁷. Niente di più lontano dallo stringente dettato delle cose nella parola, di come *sta* il mondo e di come *vi stiamo*, cui Hölderlin ha dedicato la sua parola poetica, dove chi detta e cosa viene dettato, sono costretti e stretti «dalla pienezza e dall'impeto delle immagini e con sempre maggiore semplicità» al servizio del linguaggio, come testimonianza che l'uomo rende della sua «appartenenza alla terra». Il dettato della poesia non è l'io in uno specchio di Narciso, ma l'intimità di quest'appello dell'appartenenza: «L'essere-testimone dell'appartenenza all'ente nel suo insieme accade (*geschieht*) come storia (*Geschichte*)», storia per cui, «perché sia possibile, è dato all'uomo il linguaggio»¹⁸. Perché possa abitare il mondo che gli si apre: «Poeticamente abita l'uomo su questa terra»¹⁹. È per questa consapevolezza che Hölderlin è «il poeta del poeta»²⁰.

Ma allora la lirica moderna come organismo culturale e stilistico autosufficiente, che non intrattiene rapporti con un mondo di cui nega persino l'esistenza – è la classica tesi di Friedrich²¹ – è senza verità poetica? Fosse così – al di là della crisi o dei successi della poesia come genere letterario – questo vorrebbe dire che si darebbe, per la prima volta, un mondo senza “poeti”. Ma non è così, e non può essere così, per altro in una temperie filosofica, quella della fenomenologia del '900, che conosce bene la necessità di “salvare i fenomeni”, la caratura ontologica della parola. I veri poeti di questo “tempo della povertà”, i poeti di questa età che Hölderlin annunciava, saranno proprio i poeti della “povertà di mondo”: nessuna salvezza di Narciso nell'aura della parola, piuttosto l'impotenza poetata patita dalla soggettività moderna a dire la «statura vera delle cose»²². Ancora una

¹⁷ Ivi, p. 42.

¹⁸ Ivi, p. 45.

¹⁹ Hölderlin, cit. Heidegger (1976), p. 130.

²⁰ Heidegger (1988), p. 42.

²¹ Cfr. Berardinelli (1989), p. 335.

²² Heller (1965), p. 253: «Nella sua essenza, ogni poesia è celebrazione e glorificazione. La sua gioia non è puro piacere, la sua lamentazione non è puro singhiozzo, e la sua disperazione non è puro e semplice abbattimento. Qualsiasi cosa

volta una consegna *storica*, che fa *realistica* anche la lirica dei moderni, stringendola al suo tempo, alla “realtà” del mondo che gli si dà e che mette e salva in parola, anche quando paia chiudersi nel mantello di difesa dell’espressione “pura”. Dal lato del negativo, del calco vuoto – “vuota trascendenza” – di ciò che si cerca, ancora e sempre un mondo da dire. E qui siamo, ancora una volta, all’enigma del “lirico”, taumaturgia della parola, che mentre dice “Io” dice già “mondo” ed è fuori di sé estatico a “vedere” il dramma su cui è in scena, sintesi tragica dell’*esserci*, sulla “terra”: in presenza di dèi che partecipano o semplicemente assistono, quando non abbiano lasciato, come nel moderno, il vuoto di una fuga; nel Qohelet una modernità già venuta *a giorno*, già fattasi *luce vuota*, di un giorno dove, per l’auto-riflessività meditativa dell’io lirico, non c’è già *nulla di nuovo sotto il sole*.

2. Il carattere di totalità dell’espressione artistica. Il fenomeno del lirico: ferma forma e animo mosso.

Questo “carattere di totalità dell’espressione artistica”, in poesia l’universalità dell’espressione lirica, è solidamente argomentato da Croce: «che la rappresentazione dell’arte, pur nella sua forma sommamente individuale, abbracci il tutto e rifletta in sé il cosmo [è fenomeno] assai volte notato», e anzi «criterio per discernere l’arte profonda dall’arte superficiale, la vigorosa dalla fiacca, la perfetta dalla variamente imperfetta»²³. Ma proprio per questo – checché ne pensi Croce, che ha di mira le sistemazioni idealistiche o romantiche di arte, religione e filosofia – la “conoscenza”, l’intuizione universale che la poesia acquisisce e mette in opera, certo se ne distingue nell’espressione dello spirito, ma non è dissimile – la pareggi o anche la sopravanza – dalla “conoscenza” di religione e filosofia. Se per questa conoscenza s’intenda non la “teoria” etico-pratica della realtà

faccia, la poesia non può che confermare l’esistenza di un mondo significativo, anche quando ne denunci la mancanza di senso. Poesia significa ordine, anche quando scagli l’accusa di caos; significa speranza, anche con il grido della disperazione. La poesia riguarda la statura vera delle cose; quindi tutta la grande poesia è realistica».

²³ Croce (1990), p. 149.

che esse, religione e filosofia, fornirebbero, e in effetti forniscono – l'utilizzo teoretico-concettuale o etico-religioso della verità vista o sentita²⁴ –, ma l'originaria custodia di questa verità *intuita* nella parola che pensa o che prega; se per questa conoscenza s'intenda nell'io la *presentazione* del tutto, l'epifania di un'*appartenenza: empatia* di una pura comunicazione di esistenza, *teoria* come *puro stare, e vedersi*, – nel vicinissimo del *sentimento* e dal lontanissimo della *contemplazione – al mondo nel mondo*²⁵. Empatia che trova i suoi segni e le sue parole, *describe* e *agisce* in poesia musica pittura, ma sta sempre lì nel “mezzo”, lo hölderliniano *Zwischen*, tra divini e mortali, tra cielo e terra; nel *mezzo del mondo*, nel puro stare al mondo che prende la parola. Soffra o (raramente) gioisca²⁶, questa “conoscenza” è sempre *patema fermo nella forma*.

Come punto di equilibrio tra “apollineo” e “dionisiaco” (Nietzsche), ovvero tra *ferma forma* e *animo mosso*, intuizione contemplativa e sentimento, “espressione o intuizione lirica” (Croce), l'arte, il poeta, la “grande arte”, il “poeta del poeta”, hanno sempre questo ufficio: assistere come la prima volta all'incarnarsi delle cose; nel germinio del mondo – delle cose e di sé – ascoltarne il silenzio e dargli voce: gli “altissimi silenzi” in cui nel *suono* il mondo si fa mondo, *verità di parola*, cioè col mondo *noi*, quelli capaci – sotto un cielo stellato,

²⁴ Manipolazione teoretico-conoscitiva che in poesia e pittura si traspone come mera descrizione, rappresentazione; con le sue leggi dell'arte, i generi e i loro trattati – di qui la felicità della critica di Croce ai “generi letterari”.

²⁵ Cfr. Heidegger (1976).

²⁶ Perché poco la vita è disposta a cedere della sua “pienezza” alla concentrazione meditativa della lirica, all'*espressione lirica* della gioia. L'uomo “felice” in una qualche misura, e giustamente, è *istupidito* nella vita, per *stupirsene* ed *enunciarla*, dalla sua felicità dovrebbe prendere una distanza; staccarsi dal leopardiano, e nicciano, “piolo dell'istante”, la pura presenza a sé della vita animale. La gioia non si *dice*, si *vive*. Lo sa chiunque almeno una volta abbia gioito. Nell'*espressione lirica* la gioia è già affidata solo al *ricordo*, alla malinconia della nostalgia, all'esperienza della sua “fugacità”. Fuori di questo raccoglimento meditativo nel cuore della sua nostalgia, la gioia lirica può darsi solo come “gioia tragica”, autoaffermazione della vita che dice “nonostante tutto”: il “fermati!” detto all'attimo pieno (“sei bello!”) di Faust. O, nella descrizione lirica, come la “serenità” di un “fuori”, controcanto, che pacifica, all'affezione lirica, al suo patito sentimento di sé.

sull'infinito di un colle, nel prepararsi degli uomini prima della battaglia, o nel chiuso mondo di sé – di dare voce e ascolto al suono alto della propria mente e al suono basso del proprio sangue “perché il silenzio non esiste”²⁷. *Descrizione lirica che assiste e contempla*, nell'incarnazione delle cose la poesia è questa visione del silenzio, della *soglia* di suono e di luce in cui si viene al mondo, noi e le cose; nel contatto di una carezza e nella ferita di una lacerazione, dall'ingresso amniotico nell'esserci.

La luce posata e vista sulle “nature morte”, gli oggetti di ogni giorno, dei quadri di Morandi, i gialli i verdi gli azzurri i blu lingueggianti dei cieli, delle notti, dei campi dei cipressi di van Gogh, dicono quanto basta di questa co-intuitività di parola e visione, di questa incarnata pulsazione delle cose che la pittura vede e la parola dice. In poesia forse qualcosa di più, perché l'ascolto della parola viene *da dentro*, dall'interno regime delle fondazioni; dal mondo

²⁷ L'intuizione di John Cage nella camera anecoica dell'università di Harvard, messa “in musica” in 4'33”, uno dei brani più celebri e controversi della musica contemporanea, la cui partitura ha una sola indicazione, “tacet”: una pausa lunga tutta la durata del pezzo, quattro minuti e trentatré secondi di silenzio. Un pezzo scritto dopo un lungo lavoro di sperimentazione, per far ascoltare nella partitura, inserendovi lunghe pause di silenzio, per portare “dentro” la musica quello che per Bach la musica spingeva fuori dall'ascolto («La musica aiuta a non sentire dentro il silenzio che c'è fuori»). In quella camera, Cage avrebbe dovuto udire il silenzio più totale; invece riuscì a sentire due rumori, uno acuto e l'altro più grave, per sentirsi spiegare da un ingegnere che aveva ascoltato il proprio apparato cardiocircolatorio e nervoso in funzione: «Dopo essere andato a Boston mi recai in una camera anecoica dell'università di Harvard. Tutti quelli che mi conoscono sanno questa storia. La ripeto continuamente. Comunque, in quella stanza silenziosa udii due suoni, uno alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. “Me li descriva”, disse. Io lo feci. Egli rispose: “Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione”». Cage così concluse: «Dunque, non esiste una cosa chiamata silenzio. Accade sempre qualcosa che produce suono» (cit. Gann, 2012, pp. 114-115). Il “rumore”, l'assenza di non suono, domina in ogni istante della nostra vita (non a caso quattro minuti e trentatré secondi corrispondono a 273 secondi, e lo zero assoluto è posizionato a -273.15 °C, temperatura irraggiungibile, come il silenzio assoluto). Il silenzio è l'impossibile su cui si sporge l'ascolto, è l'oggetto proprio dell'ascolto. Parla dalla regione in cui il linguaggio come linguaggio, come “poesia della poesia”, si mette in ascolto, in cammino verso di sé.

dell'amniosi, dove non è mai silenzio, anche prima che lo squarci, nell'aria che gli taglia i polmoni, il primo "grido" di chi *nasce*, di chi *viene alla luce*. Il motivo per cui l'*intuizione lirica* non è solo il ritorno dello sguardo su chi guarda – l'*intuizione* propriamente *speculativa* – ma il gemito "visto" (il "giardino ospitale" di Leopardi) della creazione *sentito* dall'interno, che sale all'aria e la muove nell'onda della parola suono. Come "creativo" l'io lirico è *kenotico*, del "mondo" che ha ricevuto restituisce tutto, le sorgenti; si svuota dandosi tutto e consegnandosi al tutto, ma insieme consegna tutto a tutti, li affratella a sé. Fa quello che ha fatto, dando alla Natura un sentimento, un sentire per le sue "creature", con la teologia della creazione il dio del Nome. Nell'individua intuizione universale di questa *kenosi* lirica – tutto che si cede di un'esperienza umana – la parola è parola generativa, *totipotente*; espande e accende ogni esperienza umana che l'avvicini. E, come *sintesi estetica a priori* (Croce), è anche sempre un giudizio morale: su come si sta al mondo e quale è il proprio posto nel mondo; riconciliazione con la propria necessità. Innalzarsi della vita su di sé, che si guarda dall'alto mentre è "anima", *pathos* della condivisione dove sei tutto e insieme tu; e vedi nell'attimo il destino, la fugacità del momento che si salva e si accetta e prende la parola.

Il lirico è questo portarsi sulla "cima". Sul colmo, sulla sommità della parola. «Accesso a una soglia di senso», a «ciò che vi è di elevato e di toccante in un'opera d'arte, nel carattere o nella bellezza di una persona e persino in un prodotto della natura»²⁸ – il motivo per cui la poesia in senso assoluto può ben darsi fuori dal poetico e dall'impoetico letterario, e la possiamo incontrare nell'intera varietà dei generi e delle arti, giusta la crociana distinzione tra poesia e non poesia. Nella lirica, la "poesia" è lo stare della parola su questa soglia, che la fa «meridiano ordinatore o disordinatore del di qua e del di là, meridiano centrale del prima e del dopo»²⁹, su cui «all'improvviso (facilmente) l'essere o la verità, il cuore o la ragione, cedono il loro senso: la difficoltà appare, sorprendente»³⁰. Su questa soglia, tra ciò

²⁸ Nancy (2017), pp. 15, 17.

²⁹ Del Giudice (2004), p. 7.

³⁰ Nancy (2017), p. 21.

che viene a sparire fermo nell'istante, la lirica dice l'*opera media* della vita, «intermedia tra le “opere vive”, nel linguaggio della teologia quelle compiute *in grazia di Dio*, dunque meritorie, e le “opere morte” compiute indipendentemente dall'ispirazione della fede, per puri motivi umani e perciò prive di merito soprannaturale»³¹. L'elevato e toccante dell'umano, l'*opera viva* del naviglio dell'io, la parte sommersa e indispensabile necessaria a tenere sulla linea dell'esistenza, in linguaggio marinaro, l'*opera morta* che emerge dall'acqua, accessoria come la cabina, la coperta e i suoi elementi: l'*io distinto* che è pure il suo vessillo, la vela in cui può esserci il vento o può cadere. Se in mare ci fosse un'*opera media* sarebbe questa tenuta del naufragio fino alla “fine del mondo”, «seguirebbe la linea del galleggiamento; coincidente, più o meno, con la linea dell'esistenza»³²: nell'integrità della parola salvare ciò che accade, perché qualcuno o qualcosa ne dica la grandezza, la sua statura vera.

Nessuno ha colto forse meglio di Leopardi questo “miracolo” del lirico, l'enigma della parola in cui l'io si salva a se stesso, da se stesso, da ciò che ha visto di sé; su cui Nietzsche farà imbarcare, nel mare della volontà, l'io schopenhaueriano della sua giovinezza nella *Nascita della tragedia*. È sua, di Leopardi, l'osservazione che la lirica è «la cima il colmo la sommità della poesia», e come tale «la sommità del discorso umano» e «dei tre generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni»; e ciò perché «primo di tempo», e «così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia», sì che la poesia «consistè da principio in questo genere solo», e la sua essenza «sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche»: e che «in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva». Ed è sempre sua l'osservazione che «quello che veduto nella realtà delle cose, accora e uccide l'anima, veduto nell'imitazione o in qualunque altro modo nelle opere di genio (come per esempio nella lirica, che non è propriamente imitazione), apre il cuore e ravviva» – che è il

³¹ Del Giudice (2004), p. 7.

³² *Ibidem*.

«magistrale effetto della poesia, quando giunge a fare che il lettore acquisti maggior concetto di sé, e delle sue disgrazie, e del suo stesso abbattimento e annichilamento di spirito»³³.

Insieme Ulisse e i suoi compagni, l'io lirico è questo “nonostante tutto” detto al farsi del mondo che si visto. Nel grande gioco dell'eterno farsi e disfarsi delle cose, il dado dell'istante, del momento, che dice io e passa, e pure “tiene”, pesa abbastanza da restare: *evento di parola*, «l'avvento della verità dell'ente come tale»³⁴ (Heidegger), «l'accesso a una soglia del senso [in cui] l'essere o la verità, il cuore o la ragione, cedono il loro senso»³⁵ (Nancy). “Anima” che *misura e pesa, e pondera il proprio peso*, l'io lirico è questa “pesa” di sé nella parola, elevata e toccante, sulla soglia dell'*esistere*, tutto, cui si sta sospesi; ciò di cui si farà carico in “poesia” il *carattere di totalità dell'espressione artistica* (Croce)³⁶. Ma questo è il fenomeno del lirico, *l'arrivo del Sé presso di se stesso. Arrivo di parola, arrivo nella parola*.

3. Il fenomeno del lirico e la sua storia.

Questo fenomeno ha però ha una *storia*, che dà anche conto degli *arcaismi funzionali* (il poeta *vate*, il poeta *didascalos*) nel concetto di poesia anche al suo “colmo” come poesia lirica. Anche quando la poesia si sia fatta piena sapienza di sé dell'io e del suo posto nel mondo, e di come lo tiene. Quando la poesia si sia fatta *lirica*, io lirico, e quelle funzioni *arcaiche* – istitutive della comunità e del suo sapere – siano passate, nella differenziazione sociale, propriamente al “politico” e alla “scienza”; in linguaggi che si reggono su un'altra episteme dall'empito espressivo della parola.

La lirica come «la cima il colmo la sommità della poesia», e come tale «la sommità del discorso umano» (Leopardi), è in altri termini una sommità *conquistata*: nella *storia della coscienza*. Perché la coscienza ha una storia. Se la lirica, l'io lirico, è la prima espressione di una coscienza che ha scalato se stessa, che si è costituita a “io”, accesso

³³ Leopardi (1953), vol. I, p. 243 e 253, e II, pp. 1283-1284.

³⁴ Heidegger (1968), p. 56.

³⁵ Nancy (2017), p. 15.

³⁶ Croce (1991).

espresso al *sensu*, che vi è anteriore a ogni accesso *ragionato*, anzi suo universale presupposto, questo spiega perché l'espressione lirica – altrimenti dal vaticinio che guida e dalla didascalica che insegna – non tramonti nella scienza e nella filosofia, e tenga il campo dell'installarsi nella verità del mondo, come prima parola che la *dice*. Il che poi spiega perché «dei tre generi principali di poesia» la lirica sia «il solo che veramente resti ai moderni»; alla coscienza che sia giunta presso di sé senz'altra illusione che quella che, per vivere, nel “vero negativo”, *deve* volere.

Accesso a una soglia di senso, poesia come coscienza, *poiesi* del senso, come la coscienza la poesia ha un'origine e una storia. Nella “sommità” del fenomeno del lirico una scala lasciata alle sue spalle; ma su cui sale dalle sue regioni più profonde, dalle regioni della rivelazione interiore, nella sua connessione alla parola religiosa³⁷. Può aiutarci a intuirne la trama di questa storia – i suoi arcaismi e la sua foce: epica, dramma, cosmogonico e umano, didascalica e lirica – un testo certamente eterodosso, ma singolarmente importante della filosofia della mente contemporanea. È un testo di Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*. Un testo tutto costruito sull'ipotesi che la coscienza quale oggi la intendiamo – ancorata come vita cosciente e nelle sue funzioni linguistiche a uno solo dei due emisferi cerebrali, generalmente il sinistro – sarebbe una “forma” recente della coscienza. Una forma faticosamente conquistata; che si distacca dal fondo arcaico della “mente bicamerale”, dove l'emisfero oggi, in condizioni “normali”, “muto”, persistentemente legato da molteplici nessi all'emozione, era attivo e parlava come la

³⁷ Luzi (1974), p. 91: «A un certo livello, verosimilmente il più alto, la parola della poesia tradisce la stessa origine e scaturigine della parola profetica, se dal vocabolario paolino prendiamo il termine profezia nell'accezione non di opposto ma piuttosto di momento ulteriore e sublimato della glossolalia. La letteratura indiana non distingue tra sacro e profano quando parla di “mantra”. La poesia mantrica proviene dalle regioni più profonde della coscienza, o meglio per usare la parola di Aurobindo Ghose, della supermente, ed ha stretta parentela con la rivelazione interiore, quasi verità e armonia che si manifestano al di sopra della logica e della semantica. Solo un'immersione profonda nell'universale può suscitare quel genere di accordi; la concentrazione meditativa che essa presuppone non è diversa da quella richiesta dalla conoscenza religiosa che solo l'Occidente definisce mistica».

voce del suo dio all'individuo: «I primi poeti furono dèi. La poesia ebbe inizio con la mente bicamerale. Il lato divino della nostra forma mentale antica, almeno in certi periodi della storia, si esprimeva di solito, forse sempre, in versi. Ciò significa che in un certo periodo la maggior parte degli uomini doveva udire, durante la giornata, poesia (una specie di poesia) composta e recitata all'interno della propria mente»³⁸. Così Jaynes. Allora? Fosse vera questa ipotesi, poesia era in origine ritmo che facilitava il ricordo dell'imperativo autoritario culturale. La materia poetica fissava il comando, serviva a ripetere o richiamare alla memoria l'ordine tradizionale della comunità, automatismo psichico, racchiuso nella voce del suo Dio. Si era *inspirati*: la voce dell'interno parlava dall'esterno, noi diremmo *come* dall'esterno; ma per l'uomo della mente bicamerale da quella voce si era invasi. Poesia è sì *poiesis*, ma originariamente nel senso imperativo del *poiéin*. Sentire una poesia era sentire un ordine: “fai così!”, oppure sentire l'ordine: “è sempre stato così”, agisci quest'ordine perché fa parte dell'Ordine.

In questo senso originario la poesia è letteralmente l'organizzazione linguistica del mondo, di un mondo come mondo comune, della coscienza della comunità. La Poesia *fa* il mondo secondo l'ordine e trasmette un ordine: *poiesis* originaria, essa è instaurazione di un mondo umano come mimesi della sua instaurazione ad opera degli dèi cosmogonici, del regime dei “padri”: originaria cosmologia come racconto della cosmogonia – racconto di ciò che è stato fatto, che dà autorità agli dèi cosmogonici così che possano dire cosa e come farlo. E questa instaurazione della comunità mondana nello specchio della cosmogonia si continua nell'epica, quando si rivolge a un popolo (il poeta è *vate*) e nella didascalica, quando si rivolge al singolo, alle sue opere e ai suoi giorni (il poeta è *maestro*): le prime *istituzioni* della poesia fondano – nel senso che ne

³⁸ Jaynes (1984), p. 429. È questa struttura mnemonica fondativa della poesia, che può sostenere l'acuta osservazione di Nancy che «la poesia non è scritta per essere imparata a memoria: è la recita a memoria che rende ogni frase recitata almeno ombra di poesia. La compiutezza meccanica dona accesso all'infinita del senso. Qui, la legge meccanica non è in disaccordo con la libertà: essa, invece, la libera» (Nancy, 2017, pp. 29-30).

riparano nella memoria la vicenda, e la proteggono – i popoli che entrano nella storia.

Ma già questa organizzazione *mnemonica* della *poesia*, nel *racconto comune* e che tiene in comune e *raccoglie* un popolo nel suo linguaggio, è il germe dell'autoriflessione come posta però *esternamente*, nella memoria della comunità; nella coscienza della comunità non più già solo come ripetizione irriflessa di una sequenza linguistica che accompagna l'azione, ma come suo *ri-cordo*, raccoglimento nel cuore collettivo, dei tutti della comunità, previo al suo passaggio nel cuore *interiore* del singolo – dove comincia la preistoria della vita cosciente in cui siamo a tutt'oggi posti come 'io cosciente'. Per questo la poesia è in una qualche misura sempre stare al centro al ricordo.

Il passaggio dall'oralità alla scrittura vede già tutto consumato, quanto meno *in nuce*, questo *interiorizzarsi*, questo andare nell'interno della poesia come instaurazione linguistica del mondo, il suo rivolgimento propriamente *lirico*; il *monologo* che nasce dal *dialogo* della mente bicamerale, dal suo cadere, *crollare*, nella coscienza: qui il poeta si pone dalla parte dell'io, sa sempre dove sta anche quando si ritrae, fa posto al dialogo, si sente *ispirato*. L'invocazione alle Muse è la coscienza che le *voci* – il dettato continuo della mente bicamerale – non presiedono più al mondo della veglia. Qui per la prima volta c'è quello che noi intendiamo come poeta: prima il *poeta* era il *dialogo*.

Questo dialogo, però, della mente bicamerale non scompare, piuttosto mette la sordina: un basso continuo che accompagna ogni canto, ogni grido dell'io quando è poetico – strato arcaico della memoria, regime delle fondazioni, che insieme regge sparendo e può venire alla luce sotto l'aratro della memoria, quando l'*acuminazione* del Sé, l'io più intenso, il *rivolgimento lirico*, cerca, cercandosi, il suo fondo, e trova: *altro*. L'altro della *relazione*: dio, uomini, mondo; l'accorato *stare* delle "cose". Questo dialogo, quest'origine *numinosa* del linguaggio che si è fatta *ctonia*, regge la costante dialettica nella poesia occidentale (e forse tutta la poesia oggi abitabile dalla mente cosciente è *occidentale*, tramonto nella vita cosciente di un'altra coscienza che è stata l'alba e che irraggia da dietro l'orizzonte) tra *poesia originaria* e *poesia della coscienza*, lirica: lo specifico

problema storico come fenomenologia concreta della poesia che conosciamo. Nel rivolgimento lirico la *poesia originaria* come mondo di una *partecipazione* che rende possibile ogni mondo, anche quello dell'io *fuori* dall'io – il mondo che emerge alla “coscienza” e la fa “io” –, torna a parlare, *detta*; epperò non più da fuori come negli arcaismi della coscienza, ma come se da dentro. Originaria possibilità che all'io costituito, all'io “personale” *soggettivo*, resta di essere *persona* in un ordine *fondato*: maschera di un altro, di un ordine, una trama che la tiene in commedia e pure quella maschera fa *sua*. Dove questo non accade, senza questo “rivolgimento” che è il fenomeno proprio del “lirico”, la poesia, scade o resta letteratura, mero romanzo dell'io. Nel fenomeno del lirico, come universale concreto, fin dall'inizio è vero ciò che Adorno scrive per la poesia lirica dell'ultima modernità, l'età della più acuta povertà di mondo: «ciò che solleva la poesia lirica all'universale è l'immersione in una realtà individualizzata»³⁹.

Ma questo vuol dire che la poesia, la grande poesia che rompe gli argini del paesaggio letterario, è *esperienza*, non *conoscenza*, ovvero conoscenza *nell'esperienza* e non *dell'esperienza*; che è l'altra possibilità, quella *ragionata* della filosofia, dalla filosofia⁴⁰. Imbattersi dell'io in un ordine originario delle cose e di noi con le cose, imbattersi in qualcosa, imbattersi nel Qualcosa, nell'ordine – anche nel suo “crollo” – del *c'è qualcosa*. Della pura “meraviglia” – “ed io chi sono?” – che la filosofia custodisce solo come “pensiero”. L'ingresso nel Tempio è qui sempre solo dalla parte delle rovine o dello stupore della sua pianta, del suo ordine non capito.

Questa poesia è in una qualche misura al di là della stessa maternità “linguistica” della lingua. È poesia *maschile*, eterno traducibile: erompe da un cervello anteriore sotteso ad ogni lingua parlata, sconvolge in ogni lingua, accede ad una risonanza anteriore: «Montagne, solitudini e ogni oggetto, / sebbene io debba morire / rivelatemi la vostra anima, in modo / che la mente mi si geli nel capire / che in effetti esistete veramente, / che siete fatti, esistenza, cose, esseri»⁴¹. Dove questa esperienza si dà, la mente si gela in ogni lingua:

³⁹ Adorno (1979), p. 47.

⁴⁰ Grassi (1993).

⁴¹ Pessoa (1989), atto III, pp. 102-103.

«*que se me gele a mente ai perceber*». La poesia è quest'annuncio dell'attonito: *l'attimo-mondo, ed io che guardo e mi guardo*. Detto nella *parola*, in cui «il reale dal profondo della realtà del mondo trova la voce giusta per enunciarsi»⁴².

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1979), *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. a cura di A. Ferioli, E. De Angelis, G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Berardinelli, A. (1989), *Le molte voci della poesia moderna*, in appendice a H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. a cura di P. Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano.
- Croce, B. (1990), *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano.
- Croce, B. (1991), *Il carattere di totalità dell'espressione artistica*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli.
- Del Giudice, D. (2004), *Opera di mezzo*, prefazione a E. Mazzarella, *Opera media*, il Melangolo, Genova.
- Gann, K. (2012), *Il silenzio non esiste. 4'33'' di John Cage. L'uomo e l'opera che hanno rivoluzionato la storia della musica*, trad. it. a cura di M. Mele, Isbn, Milano.
- Grassi, E. (1993), *Esperienza non conoscenza. La poesia*, in *Introduzione* a E. Mazzarella, *Il singolare tenace*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme.
- Heidegger, M. (1968), *Sentieri interrotti*, trad. it a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, M. (1973), *In cammino verso il Linguaggio*, trad. it. a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano.
- Heidegger, M. (1976), *Saggi e discorsi*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano.
- Heidegger, M. (1980), *Tempo ed essere*, trad. it. a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli.
- Heidegger, M. (1988), *La poesia di Hölderlin*, trad. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano.

⁴² Luzi (1974), p. 35.

Heller, E. (1965), *Lo spirito diseredato*, trad. it. a cura di G. Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milano.

Jaynes, J. (1984), *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, trad. it. a cura di L. Sosio, Adelphi, Milano.

Leopardi, G. (1953), *Zibaldone*, ed. a cura di F. Flora, Mondadori, Milano.

Luzi, M. (1974), *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano.

Nancy, J.L. (2017), *La custodia del senso*, trad. it. a cura di R. Maier, EDB, Bologna.

Pessoa, F. (1989), *Faust*, trad. it. a cura di M.J. de Lancastre, Einaudi, Torino.

Abstract

It was Leopardi who produced the thesis that «Lyric can be called the height the culmination the summit of poetry», and as such «the summit of human language» and «of the three main genres of poetry, the only one that really remains for the moderns». This primacy of lyric poetry rests in its ability to guard, better than epic and dramatic poetry, the linguistic institution of the world, the truth of being in the world as truth of word (Martin Heidegger). Lyrical expression as feeling and contemplation of oneself and one's being in the world expresses, each time, individually, the universal human, the original proclivity, in the word, in the ego, on the world. Lyric as the summit of poetry is like a summit reached. Like consciousness (in the evolutionary thesis of Julian Jaynes), poetry also has a story that takes place in the lyric phenomenon.

Keywords: Lyric poetry, Poetry, Language, Consciousness.

FULVIO PAPI*

L'incontro prudente, poesia e filosofia

Soltanto il poeta si assume la responsabilità dell'io, soltanto lui parla a nome di se stesso, soltanto lui ha il diritto di farlo. La poesia s'imbastardisce quando diviene permeabile alla profezia o alla dottrina [...]. Il trionfo della non autenticità si attua nell'attività filosofica, questo compiacimento nel "si", e nell'attività profetica (religiosa, morale o politica), questa apoteosi del "noi". La definizione è la menzogna dello spirito astratto.

E. Cioran

Non esiste alcun rapporto univoco tra la poesia e la filosofia, come non esiste alcun rapporto univoco tra la pittura e la dimensione figurativa, tra la musica e la sonorità, tra l'architettura (religiosa e non) e l'idea di spazio. Anche se ogni tradizione poetica, ogni epoca pittorica, ogni composizione musicale come ogni manufatto architettonico sottintende un tessuto filosofico più o meno rilevante e, soprattutto, è possibile farne oggetto di una meditazione filosofica. Per quanto riguarda la poesia, al di là del genere o della poetica, nella nostra tradizione più recente mi sentirei di dire che vivo ogni poesia come "un mondo" e ogni filosofia come un effetto di un "corpo" del filosofo, come autobiografia interpretata e risolta nell'ordine del pensiero. In una visione di questo tipo le relazioni tra poesia e filosofia possono essere le più differenti: armonia, prestito, occasione, declinazione, risonanza, complicità come anche rifiuto. Se dovessi rimanere in questa prospettiva dovrei solo cimentarmi in un

* Università di Pavia

commento del *Mariner* di Coleridge (a valle di Schelling), la *Libertà* di Paul Éluard (col retaggio dell'esperienza surrealista), qualsiasi poesia di Ingeborg Bachmann, amatissima (con alle spalle i grandi viennesi e, soprattutto, Roth).

Ma la filosofia generalizza, infatti usa concetti che “comprendono” o “circoscrivono” e, come minimo, si dovrebbe domandare “che cosa” circoscrivono e quale tecnica o opportunità concettuale adoperano per ottenere questo risultato. Esistono molte forme di verità, ma in questo compito raggiungono un effetto di verità. Come nessuno può pensare di interpretare un romanzo ritenendo che esso sia il modello formale del romanzo: si può naturalmente mostrare quale sia la sua struttura formale che esiste nelle favole o nei libri gialli, ma non certamente nella *Recherche* di Proust o nel *Doctor Faustus* di Mann.

Prenderò il mio “inizio” (che a rovescio può anche essere una fine) dalle preziose osservazioni di Baudelaire sulla moda. La moda poetica, come quella sociale, è sempre un processo di mutamento, di trasformazione, di nuova identità, di certezza nella propria apparizione e, di più, di necessità implicita nel suo genere. La poesia è tutt'altro che ripetizione di norme compositive che riguardino il suo oggetto e la sua traduzione scritturale. Non può che rinascere come rottura radicale con tutti i canoni della vita borghese, della sua funzione normativa, dei costumi pubblici, delle consuetudini pacificate, delle esclusioni radicali, dei sentimenti occlusi, dei comportamenti sociali codificati, delle regole diffuse. La poesia trova un mondo sul quale la forza del lessico borghese, i suoi pudori come le sue violenze, aveva fatto valere il suo potere: essa è nella scoperta soggettiva di un altro mondo che ha, nella famosa linea Poe - Baudelaire, l'affermazione che la poesia non ha altro scopo che se stessa, è poesia per la poesia. Un “romanticismo” che esce dall'ascolto sentimentale dell'“io” per diventare una soggettività poetica vitale, paga del suo modo d'essere e di sentire, necessaria al suo scopo artistico, aperto alla scoperta di nuove occasioni poetiche e alla loro costruzione secondo una finalità chiusa in se stessa, compimento di un'opera che è la riscoperta del fare poetico. È un'aura che giungerà sino al giovane Mallarmé che – com'è noto – è stato uno straordinario traduttore delle poesie di Poe. Il giovane Mallarmé è nel clima dell'idea di poesia di Baudelaire, ma il

fare poesia si colloca su un piano completamente diverso. La poesia acquista una sua autonomia agendo direttamente sul linguaggio, la sua natura poetica abbandona ogni modalità comunicativa, trova una pluralità di relazioni che derivano dai significanti stessi con effetti che sono estranei alla dimensione simbolica e possono piuttosto essere paragonati ad una scrittura musicale.

La poesia nasce da una idea normativa di poeticità che avrà la sua risonanza e la sua teorizzazione avanguardista in relazione alla concezione anti-platonica e anti-saussuriana del linguaggio teorizzata dal primo Derrida. Ora questo processo intorno al pensare la formalità linguistica del poetico fu un processo che caratterizzò una parte rilevante nella poesia del Novecento, basta ricordare poetiche come il futurismo (ben più ricco quello russo rispetto a quello poco più che pubblicitario italiano) o il surrealismo francese, che spezzava ancora una volta le forme comunicative dominanti corrispondenti al dominio economico della forma capitalistica della produzione. In Italia – come tutti sanno – fu l'ermetismo poetico che garantiva alla dimensione poetica la sua irriducibilità ad altre finalità che non fossero la realizzazione di se stessa. La ripresa filosofica della celebre concezione di Baumgarten sulla poesia come forma di conoscenza intuitiva poteva offrire una pluralità di interpretazioni; in Italia fu l'estetica di Croce che vi si ispirò più direttamente, ma in ogni caso forniva una interpretazione filosofica che poteva assumere due aspetti opposti: l'uno lo spazio per una autonomia poetica; l'altro la dimensione normativo-interpretativa della poesia. Il panorama che ho così brevemente tracciato mostra la ripetizione di una caratteristica intellettuale, più o meno rilevante, secondo cui ogni esperienza poetica ha un suo correlato "teorico", più o meno rigoroso, al quale fa riferimento un importante tentativo filosofico di affrontare il problema dell'arte e della poesia dal punto di vista di una universalità filosofica.

A questo punto è necessario ricordare l'importante saggio di Heidegger del 1935, *L'origine dell'opera d'arte*, con alcune rapide premesse che sono probabilmente indispensabili per concordare con la mia interpretazione. Heidegger, ora ne siamo certi, era iscritto e militante del partito nazista. Tuttavia né *Essere e Tempo* né il famoso discorso a proposito del Rettorato del 1933 sono scritti di cultura

politica direttamente nazista; semmai le pagine finali del capolavoro di Heidegger, e, molto più direttamente, il citato discorso appartengono a un'aura intellettuale entro la quale si può inscrivere il nazismo come senso storicamente politico dell'identità di un popolo. È una distinzione che, senza minimamente entrare nelle dispute sul rapporto del filosofo tedesco con il nazismo, è necessario fare per distinguere quello che è un lessico operativo e identitario dell'azione politica del partito (a cui personalmente il filosofo poteva aderire) e il lessico filosofico di cui si vale in un crescendo inventivo dal "discorso" all'*Origine dell'opera d'arte*, lessico che appartiene alla forma del pensiero filosofico che Heidegger mette in relazione con la storia della filosofia e con la cultura filosofica contemporanea. Questo non vuole affatto negare, come dicevo, che questo modo di pensare filosofico non appartenga a un *ethos* che, in una determinata congiuntura politica, diventa un'aura intellettuale favorevole al precipizio nazista. Sappiamo tutti che Lukács ha esagerato fuor di misura quando, nella *Distruzione della ragione*, ha veduto nella cultura tedesca di un secolo la preparazione delle condizioni intellettuali del nazismo, come se Dilthey e Klages fossero simili, e tuttavia è abbastanza facile riconoscere che vi sono filosofie o letterature che creano un ambiente favorevole alla diffusione di una ideologia totalitaria (come quella criminale nazista) e altre che nella loro *apartheid* accademica non hanno gli stessi effetti. Per non citare il caso di un fascista come Pound, le cui poesie sarebbe difficile omologare ai libri di "mistica fascista".

Fatte queste distinzioni – che non cambiano i giudizi morali, ma impediscono interpretazioni troppo preconcepite – torniamo al nostro tema. A qualcuno non mancherà di creare scandalo questa affermazione, ma a me pare che vi sia una linea filosofica che connette il famoso discorso del Rettorato, due anni avanti, con il saggio non meno famoso sull'*Origine dell'opera d'arte*, anche se si tiene presente la differente destinazione dei due scritti – l'uno propositivo di un fare, l'altro impegnato in un capire teoricamente – diversità perfettamente visibile proprio nella differenza tra i lessici dei due scritti: l'uno filosoficamente comunicativo, l'altro così rigorosamente teorico da richiedere invenzioni lessicali che riescano

meglio a cogliere l'essenza del problema. L'uno segna dunque una linea d'azione spirituale per l'Università centrato sulla identità storico-politica (il "destino") di un popolo; l'altro saggio vede egualmente nel fare poetico il riconoscimento, il farsi popolo di un popolo, la determinazione spirituale della sua storicità. Un proposito filosofico che non ha niente a che vedere con una "estetica" che assume le opere d'arte come oggetto di categorizzazioni che vengono dall'esterno e adoperano strutture intellettuali che per agire presuppongono una oggettività, comunque definita. Tuttavia gli autori e le opere che Heidegger ha scelto per "mostrare" la sua concezione del poetico nella realtà della poesia mi paiono poco pertinenti, come già molto tempo fa aveva sostenuto il giovane Cacciari. In generale nel testo heideggeriano, dove linguaggio è proporzionato al perseguire il disegno filosofico, mi pare si possano trovare argomenti per comprendere, in una metafisica storicità, l'origine spirituale di popoli che in quella forma poetica hanno la loro stessa enciclopedia. A livello della poesia lirica contemporanea l'effetto filosofico heideggeriano invece diviene una poetica dominante: il rapporto "terra" – "mondo" diviene una modalità che costituisce l'orizzonte ontologico di ogni fattura poetica che desidera una propria fedeltà alla essenza della poesia. A mio modo di vedere, questa riduzione del pensiero filosofico a poetica, la verità dell'essere, traccia una linea omogenea tale da divenire uno stile diffuso e condiviso che, oggettivato, si dà anch'esso per essere compreso nella sua verità. E quindi riapre il problema del rapporto tra poesia e filosofia, anche se potremmo dire che, contrariamente a una lunga e forte tradizione, qui è la poesia che interroga la filosofia e richiede una posizione teorica che possa entrare in una relazione positiva con la sua molteplice realtà.

Come ogni sintesi filosofica che sveli l'essenza di un fare (la poesia, il pensiero, il lavoro, l'amore), pure nascendo da condizioni molto differenti, annulla il molteplice e la sua specifica ragione d'essere, essa condiziona la lettura dei testi poetici secondo un'unica prospettiva e, infine, nella pratica poetica concreta finisce col costituire una poetica che ha la stessa funzione di uniformità di ogni altra poetica. È una prospettiva che nel nostro universo poetico è molto degnamente rappresentata, per esempio in una rivista

importante come «Anterem», ma allo stesso modo in cui negli anni passati fu interpretata la poetica dell'avanguardia di Sanguineti o Porta, o come da una ventina d'anni agisce una poetica per "il combattimento per il bello" in conflitto con l'ambiente sociale dominato dal calcolo capitalistico e dalla sua dis-educazione alla sensibilità e all'etica antropologica, in competizione con la tecnologia che trasforma ogni relazione moderna condizionata da "amorosi sensi". La bellezza, in questa prospettiva, non è la rinascita di Canova o delle *Grazie* di Foscolo, ma desidera essere una relazione poetica del soggetto umano con il mondo, secondo quelli che, un tempo, si sarebbero chiamati i "valori dello spirito". Va da sé che questa schematizzazione non comprende affatto il lavoro poetico di ogni autore il quale nel suo fare poesia può risentire di suggestioni poetiche diverse che solo il critico attento può forse rintracciare.

Non credo possa stupire che nel mio discorso sia apparsa la parola "poetica". Nella filosofia italiana essa ha una linea relativamente retta che va dall'estetica di Banfi alla teoria critica di Anceschi. Era certamente una poetica militante quella che Anceschi ospitò per anni nella sua rivista «Il Verrì», senza minimamente credere che essa fosse una "filosofia della poesia" piuttosto che una emergenza poetica che "sul campo" voleva giocare la sua forza ideale e il suo tentativo egemone, espressione importante di quella che nella prosa dello stesso Anceschi era una stagione letteraria da comprendere con uno stile interpretativo di natura "fenomenologica". Dove il termine è privo dell'insieme teoretico originario, per indicare sostanzialmente l'attenzione alla vita della poesia come congiuntura culturale, o come moda necessaria, per riprendere proprio qui Baudelaire.

È abbastanza ovvio l'uso della categoria "poetica" in un tempo storico che, perduta la sostanzialità dell'arte (bella e romantica), ha cercato di trovare altri fondamenti per riflettere se stessa in una prospettiva di diritto intellettuale. Senza fare elenchi che tutti conoscono sono poetiche il realismo di Zola e l'opposto significato della letteratura come appare nell'ultimo libro della *Recherche* proustiana, è una poetica la "secessione" di Klimt e Schiele in Austria, il futurismo con i suoi deliri anti-romantici e anti-classici e i miti della velocità, dell'improvvisazione dell'impaginazione e, infine, della

guerra. Qui questa lezione di concretezza ci sarà utile per trovare il rapporto tra poesia e filosofia dal “basso”, cioè da quello che accade, piuttosto che da un vertice che, come ogni altezza, trasforma un mondo in un colpo d’occhio panoramico che eleva l’anima ma nasconde i sentieri da cui passa la vita.

Nella nostra epoca coesistono una poesia alta e una poesia bassa. Quest’ultima è molto diffusa nella sua traduzione musicale e costituisce quasi un sottofondo quotidiano dell’esperienza sociale, ma soprattutto è l’occasione di grandiosi concerti cui partecipa principalmente una grande quantità di giovani. Si tratta di una poesia che narra, esplora, rende palesi sentimenti ed emozioni che percorrono la vita dei giovani e quelle manifestazioni sono l’occasione per l’esplosione collettiva di questi sentimenti che pure percorrono la loro vita senza poter prendere figura linguistica o progetto d’azione. Questa poesia è un riconoscimento di sé e di un proprio mondo possibile con una circostanza negativa. Essa non costituisce temporalmente una continuità educativa, un permanente riconoscimento di sé, essa svanisce nella sua eco e diviene una forma di acculturamento d’occasione e sempre d’occasione di reciproco riferimento. Parole e musica sono strettamente uniti e le parole, senza poter essere ripetute secondo un ritmo musicale, rischierebbero di essere letture deboli e fragili, incapaci di incendiare seppure per breve tempo l’animo dei partecipanti. È la forma contemporanea della poesia popolare che, se facciamo un passo indietro – mi riferisco sempre alla situazione italiana –, è quella delle romanze e dei libretti d’opera. Le romanze costituiscono la possibile poetizzazione dell’esistenza in una pluralità di dimensioni oggettive, i libretti d’opera (la cui storia è più complicata di quanto non si creda comunemente) contengono commenti, massime di saggezza, espressioni d’opportunità che costituiscono un tesoro lessicale di un grande pubblico. Il quale d’altra parte non leggeva le poesie di Corazzini, di Gozzano, di Fogazzaro e d’altri poeti dell’epoca.

Una filosofia che non frequenta quel tessuto lessicale che per convenzione viene considerato la forma preminente di pensiero, un gioco linguistico d’aristocratica selettività laddove tutti gli animali diventano fosforescenti, non ha che una possibilità, che è quella molto

comune rispetto a una infinità di fenomeni: il cercare di comprendere, considerare la poesia come un oggetto intellettuale il cui senso può essere compreso a fondo solo attraverso un'opera di decrittazione. E qui noi ci troviamo di fronte a due temi: da una parte una poesia, le poesie; dall'altra parte gli strumenti, non pochi, per la sua comprensione, che poi coincide con la sua valorizzazione. Consideriamo la poesia una figurazione verbale. Per accedervi abbiamo strumenti che provengono dalle congiunture biografiche, dalle relazioni che esse hanno con il repertorio culturale, il quale ovviamente ha una pluralità di direzioni, dalle nozioni tecniche che sono implicite in questo genere di manufatto e che appartengono a una o a più istituzioni poetiche: l'interpretazione nella finalità dei versi, l'immaginaria destinazione dell'autore, la risorsa di un inconscio che trova la sua via espressiva. Non per ogni oggetto poetico sarà necessario usare assieme tutti questi strumenti, di volta in volta potrà aver luogo una opportuna selezione operativa. Si dovrà dare luogo a una selezione positiva tra i due estremi del testo e dell'opera che sono stati in collisione per anni, quando la critica strutturalista mise in crisi quello che essa chiamava critica impressionistica. La loro coesistenza dà luogo ad una forma di ermeneutica che si è attrezzata per questo fine. In questa filosofica dimensione del comprendere agisce naturalmente un elemento fondamentale, la pratica della lettura della poesia, la frequentazione delle sequenze poetiche, una abitudine all'intellegibilità. Che altro è lo stile filosofico se non la finalità intellegibile?

È inevitabile non dimenticare la figura dell'autore, un poeta è uno che sa fare poesia. Ma il saper fare è a sua volta un apprendimento, la realizzazione di una esperienza. Ed è questa parola che richiede una particolare attenzione. Qual è l'esperienza di un poeta? Anzi, si dovrebbe dire che ogni poeta ha una esperienza che diviene costruzione di poesia. Era molto facile un tempo mettere in relazione diretta esperienza e costruzione con la parola sintetica "espressione". D'altra parte noi che consideriamo la poesia come un'opera dobbiamo in qualche modo tenere conto di una soggettività, quella che ha un nome, una visibilità se vivente, una storia se è di un tempo passato. Molto semplicemente, l'autore non è una funzione dell'apparato

testuale come si può dire di un testo scientifico compiuto; altrimenti, anche in questo caso, ogni analisi della scoperta richiede un'operatività soggettiva nel campo dello scoprire, e non è nemmeno una soggettività sintetizzata e quindi trovata nella forma della sua espressione. Partiamo dall'opera per trovare l'autore. L'opera è costituita dall'intreccio di un insieme di elementi che provengono da un rapporto linguistico che mostra già una sua problematicità messa in atto dalla finalità poetica, dalla collocazione sociale in cui accade la poesia come relazione tra il fare e il fruire, dalla tradizione che agisce sempre con varie reattività nel fare poetico, con lo scopo che l'autore immagina di realizzare. È sempre un equilibrio tra questi elementi che costruisce un'opera poetica e l'autore compone in una scelta possibile tra i possibili equilibri tra questi fattori, anche se in molte opere l'autore appare tramite il privilegiarsi di uno o dell'altro di questi elementi. Tuttavia non esiste alcun sapere astratto di un "filosofo" che possa selezionare l'equilibrio concludendo con un giudizio: la poesia non può che nascere dal sapere selettivo di una poeticità.

Sarebbe nondimeno superficiale rimanere in questa prospettiva, e qui occorre presentare una veloce analisi di un tema fondamentale. La filosofia sono i filosofi, e i filosofi sono i 'corpi' dei filosofi, dove non bisogna limitarsi a pensare alla opposizione tra *Körper* e *Leib*, fondamentale ma tuttavia con il rischio della genericità. Il *Leib* va inteso come un processo unico di "formazione" che può avvenire attraverso percorsi molto differenti che non si trasformeranno mai nella linea retta di una soluzione filosofica. Quest'ultima è un risultato rilevante che per essere esercitato deve passare attraverso forme radicali di criticità che ne impediscono cadute dogmatiche, illusioni sentimentali, toni orfici, attrezzi di preventivo giudizio intellettuale. La filosofia è un punto di sviluppo delle potenzialità affermative della educazione di un corpo, ma non è la sua radicale trasformazione. Il corpo del filosofo rimane dotato di una sensibilità, di una disponibilità emotiva, di una coincidenza sentimentale, di una curiosità educativa del suo stesso sentire. È una banalità idealista quella di pensare che la lettura della poesia rievochi nel lettore il quadro intuitivo dell'autore. Una lettura ha sempre una sua trasversalità che non è necessariamente un fraintendimento, come Valéry riteneva potesse essere sorto in

questa circostanza.

La lettura e la scelta della lettura, le ragioni delle preferenze (per esempio quali sono e perché sono tali le poesie che Calvino riteneva dovessero essere memorizzate come aiuto alla vita quotidiana), una trovata consonanza: tutte queste esperienze hanno un senso filosofico nella relazione con la poesia, ma non appartengono alla pratica del comprendere, piuttosto, e interamente, a una opzione di “gusto”. Questa è una parola difficile che viene direttamente dalla estetica del ‘700, da Hume come da Kant (per prendere i massimi). Noi diamo a questa parola il significato che nella nostra strategia filosofica assume più facilmente: è uno dei casi in cui la storia della filosofia è un immenso tesoro disponibile per una riattivazione teoretica. Il gusto è dunque quella attitudine che ci fa scegliere poesie o generi poetici che sono con-senzienti con un “noi stessi” che probabilmente non è mai interamente rivelato, e che la poesia può forse, nella pluralità degli elementi della suo eco, portare verso una superficie. Sia il tema del comprendere che quello relativo al gusto potrebbero dare luogo ad approfondimenti, ma essi segnano – per quanto mi riguarda – il perimetro entro il quale ha senso porre il problema del rapporto tra filosofia e poesia.

Abstract

Each contemporary poetry has, in its own composition, a symbolic level that selects the poetical “I” from the living I, giving value to its own poetical experience. Poetry has very different embodiments. This dissemination of poetry raises the problem of a good comprehension that has to exclude any reference to an essence. The poetical object makes it necessary to have different perspectives: biographical, historical-social, psychoanalytical, linguistic and formal ones. Only poetical experience makes it possible to understand them.

Keywords: Poetry, Realisation, Comprehension, Techniques, Experience

JOSÉ MANUEL SEVILLA FERNÁNDEZ*

**Pensamiento dramático y razón poética.
La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque**

A José Luis Alonso de Santos,
dramaturgo, en prenda de amistad.

*Mientras que el desvalido corazón que un día,
en un instante ha de pararse, se mueve dentro
de nuestra vulnerable y abatida vida.*

M. Zambrano

Introducción

El presente artículo pretende un ejercicio de indagación del humanismo filosófico-retórico en una dimensión de la razón vital y poética que es aquella de la “razón dramática”. En un recientísimo ensayo¹ he abordado la tensión relacional en la que se centra dicha indagación, deteniéndome especialmente en la obra *Don Quijote de la Mancha* y considerando a su autor el *creador del género literario* denominado novela, que es, a la vez, también un *género filosófico*, un modo de indagación a través del pensamiento poético del novelista, como han demostrado literatos españoles noventayochistas como Unamuno o Baroja con sus novelas filosóficas. Estos siguen la senda abierta por Cervantes el creador, el *autor* que hace recaer su punto de vista sobre la circunstancia, sobre el problematismo de la vida cotidiana del que busca extractar su *lógos*. Es decir, trata de extraer del drama de la vida su significación racio-dramática. Ese *lógos* del camino y la aventura, de la multiplicidad de personajes que en él

* Universidad de Sevilla

¹ *N.d.A.*: La reflexión y ejercicio hermenéutico del presente artículo acerca de la “razón dramática” se complementa con otro ejercicio llevado a cabo en mi artículo *Filosofía de la razón viviente y hermenéutica dramática. Del drama de la razón a la razón del drama*, que se publica en la revista *Segni e Comprensione*.

aparecen, va hilvanando el sentido en la narración. Un *lógos* particular, igual que lo hay del bosque sobre el que medita Ortega en la Herrería, cobija al corazón semántico que pulsiona una filosofía poética. Esa razón dramática, narrativa y vital, junto con su modo de conocimiento verdadero, resulta clave central del humanismo filosófico y retórico. Mas también es la llave de la creación dramática. Según reflexiona y expone el dramaturgo José Luis Alonso de Santos su visión experiencial del proceso creador de una obra de teatro textual:

Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación [...], pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aún conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran².

La misma condición dramática de la vida, que empuja hacia el pensamiento filosófico, se encuentra concretada como núcleo vital del pensamiento creador del drama literario en que los personajes imaginarios vienen a la existencia como universales fantásticos o “caracteres poéticos”. Pensamiento poético, creador, que no procede mediante reflexión especulativa, no pretende competir con la razón abstracta y pura, ni con un conocimiento demostrativo; sino abrazar la realidad con la imaginación y el ingenio, penetrarla e interpretarla *more dramatis*, al modo mostrativo de la vida misma, como problema, como drama. De hecho, nada más cercano a la condición del hombre que el ser *res dramatica*, o sea, biografía vivencial de experiencias primordiales de la existencia. Y al igual que en la vida, en el drama literario los personajes no tienen *naturaleza*, no tienen sustancia, sino que lo que tienen es *historia* y narración. El pensamiento dramático está indeleblemente ligado a la poesía. Digamos que la *razón dramática* es, de manera particular y concreta, el modo de existir en la “razón poética” que tiene la “razón vital” humana.

² Alonso de Santos (2011), p. 15.

1. Estilos de pensamiento y géneros filosóficos

La razón dramática, directamente ligada con la vida y con los problemas existenciales del ser humano, guarda aún el misterio de la verdad poética; perdido para la pura razón abstracta. Misterio perdido para “la razón pura y neta”, que dice Leibniz en su *Teodicea*, al inicio del “Discurso”; pero ganado para la razón plural de Vico. Estilos de pensamiento denominados, según categorías culturales orteguianas, *germanismo* y *mediterraneidad*; y que en otros ensayos denomino perspectivas “norteña” y “sureña”, en reivindicación mediadora de una complementariedad entre ambas modalidades³. La búsqueda de una filosofía integral requiere primero el haber evidenciado que “norte” y “sur” de la filosofía no son polos contrarios en el orden del pensar filosófico humano ni de la vida de la filosofía. Son, más bien, perspectivas complementarias, de tal manera que la una sin la otra constituyen filosofías incompletas; al igual que, como argumenta Zambrano, incompleto queda el hombre en manos exclusivas tanto de la filosofía como de la poesía. Revisito el problema y replanteo que podemos hablar de “estilos” filosóficos; pero si hablamos de “géneros” filosóficos, entonces habremos de referirnos a *modos de razón*. El estilo expresivo puede ser el diálogo, la suma, el ensayo, etc.; pero el estilo de pensamiento señala hacia las maneras en que un individuo piensa; sus formas de pensamiento, usos sociales y caracteres históricos; su/s lengua/s, creencias y costumbres. No obstante, el género de la filosofía es y habrá de ser siempre el racional, es decir, el relativo a la razón y conforme a ésta. Y ahí surge el problema. Porque lo racional no se restringe al modo reductivo abstracto identificado con una “razón pura” y con el escolástico *racionalismo* como falso “movimiento” filosófico (pues en realidad no hay movimiento ni dinamicidad en el hermetismo de una presunta Razón inmutable y eterna, ajena a la vida del hombre). A la par de una racionalidad abstracta, intelectual y crítica, también hay una cualidad sintiente de lo racional, propiamente vinculada al cuerpo y a los sentidos; una razón corpórea; y una racionalidad ingeniosa, imaginativa y creativa, que al *hacer* se da cuenta (certeza, advierte con

³ Sevilla (2014), (2016a), (2016b).

conciencia) de lo que hay y *conoce* la “verdad” de lo hecho (verdadero, conoce con ciencia). Los dos últimos son géneros poéticos de la filosofía; el primero, en cambio, constituye el género filosófico abstracto, la filosofía sin más, pero que sin la compresencia de los otros dos géneros se convierte pronto en la filosofía con menos. En uno de sus varios estudios y ensayos sobre Zambrano, interpreta Giuseppe Cacciatore que:

La filosofía no ha sido la única vía recorrida por el hombre dirigida a la posesión de las ideas. No hay sólo la vía señalada por la esperanza de la razón, está también aquella que se encomienda a la pasión por las cosas efímeras y transitorias, que mira a la desesperación en vez de a la consolación⁴.

Esta mirada trágica es la propia del ser histórico, y la contradicción propia del drama humano. La misma mirada que confrontan los personajes trágicos y la misma contradicción (entre razón y pasión) del “conflicto de las pasiones que albergan en su ánimo”⁵.

María Zambrano advirtió que cuanto más se distancian entre sí la razón y la vida, o lo que es lo mismo, la filosofía y el sentimiento vital; cuanto más se reduce y restringe la razón a la pura intelección abstracta, más fácilmente proliferan los géneros literarios con una función sustitutiva y reparadora de géneros filosóficos vacíos de contenido que han dejado al hombre solo y sin cuidado frente al drama del vivir. Si ocurre así es porque tanto la literatura como la filosofía tienen la misma fuente en la *poíesis*, creación y expresión mediante la palabra, *lógos* expresivo y poético. Los géneros poéticos existen, como ha afirmado Vico, por necesidad de pensamiento y expresión. Igual que opina Zambrano al destacar que «la vida necesita revelarse, expresarse»⁶. Por esa razón emerge la tragedia, corazón de todo género dramático; y aparecen las confesiones y la autobiografía, ejemplos de conciencia desoladas y abandonadas por onfálicas

⁴ Cacciatore (2005), p. 59.

⁵ Ivi, pp. 59-60. Cfr. la extensa nota 16 de Cacciatore a pie de la página 60. Tres excelentes ensayos de Cacciatore sobre Zambrano están recogidos en Cacciatore (2013).

⁶ Zambrano (1988), p. 25 y p. 31.

abstractas filosofías. El filósofo revitalizado, el poeta, el literato, el dramaturgo, son sujetos que viven sus existencias bajo el modo del pensamiento y de la creatividad, a la manera de la verdad.

A ese sujeto viviente y problemático, que para ser necesita hacer y conocer aquello que no es, le corresponde, en consecuencia con su naturaleza metamórfica y actoral, igualmente una «razón viviente y dramática», una razón para vivir y que sea a la vez razón viva. Esa «razón vital o viviente» – en expresión orteguiana –, es decir, no vital abstracta sino concreta, no meramente paciente de la razón sino activa y real, constituye el motor de toda filosofía sureña, la cual considera y aprecia cómo la intimidad del “yo”, la interna conciencia de sí, crece en profundidad conforme el “yo” individual vive integrando consigo la exterioridad de sí. El «yo del Sur»⁷ resulta inseparable del tú, de su circunstancia, incluyendo al “yo del Norte”.

El filósofo es, a la vez que pensador, un *decidor*. Alguien que, más allá del aspecto de mero contemplador, tiene cosas que decir. Híbrido de espectador y de actor, en este ser mestizo el decir filosófico se da “bajo la especie del hacer”, bajo un estilo activista y dinámico del pensamiento, que denominamos “crítico y problemático”. Por tanto, el constitutivo aspecto de decidor no se da en el filósofo por una extravagante e ilusoria función de ventriloquía del ser, sino porque un hombre *actúa* con el pensamiento; elige pensar la realidad íntimamente, tanto la de su propia intimidad pensante como la ajena pero inevitablemente circunstante. Si busca hacer racional la realidad es con el principal objetivo de hacerla más vivible. No ajeno a este aspecto, el novelista y el dramaturgo se definen *decidores* de cosas imaginadas y pensadas, narradores y tramadores de ficciones existenciales. El “poeta-novelistas” – en expresión de Jorge Guillén – es mezcla de demiurgo y técnico rehabilitador de certezas. Su ser, al igual que para el filósofo, se da también “bajo la especie del hacer”, *sub specie poematis*. Bajo esta facultad del hacer es como se muestra, de conformidad con Vico, la facilidad de conocer con verdad, sea con verdad poética, sea con verdad reflexiva.

2. Pensamiento dramático y razón del “conflicto”

⁷ Ortega y Gasset (2005b), p. 266.

Obviamente no basta con el ingenio. Sin las circunstancias que rodearon a Cervantes, probablemente sin sus viajes, sus andanzas, sin Lepanto, sin la miseria en la vejez, no habría nacido el *Quijote*; del mismo modo que, dentro de la obra, resulta impensable el *ingenioso hidalgo* sin las circunstancias que lo posibilitan y a la vez lo determinan. De hecho, podríamos decir – y que nos perdone don Miguel de Unamuno en su búsqueda de la tumba del Caballero – que el *Quijote* es Don Quijote y sus circunstancias. El *yo* viviente que es conciencia circunstanciada; o sea, un yo que ha de serlo con su no-yo, se expresa en toda obra. Es la razón radical del *conflicto* en la estructura dramática de cualquier obra literaria y dramaturgica. El archiconocido filosofema orteguiano del “yo y la circunstancia”, bandera de la filosofía sureña (estilo de pensamiento del *yo del Sur*), ya la centró Baltasar Gracián en una de las agudas máximas de su *Oráculo manual y Arte de ingenio*: «No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia»⁸. Nada es la pura conciencia racional y subjetiva (“yo”) sin el mundo o entorno que no es él (“circunstancia”). El verdadero *yo*, vida con espíritu y razón vital y problemática, es el “yo” conciencia individual coexistiendo con el no-yo o “mundo”. La unidad de lo uno y lo otro: impensable el yo sin el tú, el alma sin el cuerpo, el hombre sin el mundo, la vida sin la muerte, el ser sin la nada...; toda esa confrontación existencial resume el *conflicto*, que constituye «el elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática», según afirma José Luis Alonso de Santos al inicio del capítulo 12 de *La escritura dramática* (2011), de acuerdo con Stanislavski, Brecht, Layton⁹. Aquello que el problematismo y la “tensión” de los opuestos (Heráclito) es en la vida real, lo significa el “conflicto” para la vida literaria. El conflicto resulta, por tanto, la esencia de lo dramático, el motor de lo teatral, la dialéctica existencial de los personajes¹⁰. Así pues, el problematismo de lo que hay, la tensión de los elementos en acción, la contradicción que espolea al pensamiento filosófico, y – en definitiva – la lucha por la vitalidad humana de la vida, habitan el corazón de la razón dramática.

⁸ Aforismo 13. Gracián (1993), p. 197.

⁹ Alonso de Santos (2011), p. 107.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 107-158, 228-230.

Insuflan el ánimo de cada personaje, hijo de la fantasía del creador y de la circunstancia epocal.

Los «hijos de la imaginación» – que refiere Gustavo Adolfo Bécquer en su *Introducción sinfónica* (1868) a las *Rimas y leyendas* –, nacidos del realísimo «instinto de vida», agitados por ese mismo “instinto” pretenden manifestarse en el escenario del mundo y entrar poéticamente en la vida humana con nueva realidad. Como los Esclavos presos en el mármol de Miguel Ángel, los personajes «buscan en tropel por dónde salir a la luz, de las tinieblas en que viven»¹¹. Empujan en la fantasía para que de la memoria se les saque «a la vida de la realidad del limbo en que vivís semejantes a fantasmas sin consistencia»¹². La existencia fantástica de esas creaciones es parte de la existencia completa del ser humano. Ellas empujan desde lo más íntimo de este, bajo la forma de imágenes, el ímpetu de metáforas, la inquietud de ideas, buscando su fluencia en el río de lo real. Fuente que abre la palabra, para trasladarlas desde el «mundo» que el poeta lleva «dentro de la cabeza», a su estancia en el «mundo» real de la «vida». Esgrime el poeta sevillano, mas igual lo podrían suscribir Vico que Pirandello, cómo ante el empuje de estos múltiples *universales fantásticos* que adquieren su primera forma de existencia en advenimiento de la memoria al lenguaje como *caracteres poéticos*, «necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo»¹³. Aunque nada dice Bécquer, resulta evidente que no es ajeno al sentido etimológico de “autor” la significación de “fuente”.

El pensamiento metafórico, fruto del instinto y de la vitalidad, canaliza su fluencia en cada nuevo enfrentamiento con la realidad a través de la razón problemática y narrativa. Humanamente conflictual y dramática. Dice Gracián en su *Oráculo* que «el saber vivir es hoy el verdadero saber»¹⁴. Mas «no se vive si no se sabe»¹⁵. El saber ha de ser «práctico», útil para la vida. No puede ni debe «ignorar lo

¹¹ Bécquer (1970), p. 15.

¹² Ivi, p. 16.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Aforismo 232 (vid. 219). Gracián (1993), p. 280.

¹⁵ Aforismo 247. Ivi, p. 285.

ordinario del vivir, que es más preciso»¹⁶. Perspectiva sureña de *saber para vivir*, que se extiende articulando el pensamiento meridional desde el senequismo hasta el gracianismo. Filosofía vivible¹⁷. Para los espíritus verdaderamente activos, como nos diría Ortega, la felicidad no es una adquisición ni un logro; contrariamente, en vez de una resolución es un proceso de conquista. El saber, como la dicha de vivir, no se alcanzan en la consecución ni en la llegada a término, sino en la marcha y andadura, en la voluntad de aventura dispuesta a conquistar lo problemático. Parafraseando a un Cervantes apócrifo, escribe Ortega en su artículo *Libros de andar y ver* (1911) que «es mejor el camino que la posada»¹⁸. Como también he referido ya, desde esta misma perspectiva sureña o mediterránea enfocaba George Santayana su *Filosofía del viaje* (1964), propia de una razón viviente y transeúnte, que tiene en Hermes – el dios viajero y mensajero – la mejor figuración de su modelo de “pensamiento nómada”; acostumbrado a desplazarse con ingenio de una certeza a otra en el mundo de la vida¹⁹.

Precisamente, esa fragilidad de un mundo de infinitas certezas es lo que asume y encara una razón dramática. Mas una fragilidad de lo cierto que lo que tiene de inconsistencia lo posee también de delicadeza. Nada hay seguro y permanente. Todo mutabilidad y cambio. Es y no es. Para presentarse algo como lo que es hoy ha tenido que dejar de ser lo que era ayer. Y es hoy lo que ya no lo será mañana. Pero el espíritu encuentra reposo en los claros del bosque. En el camino del pensar, el eterno transeúnte aprende a hallar pulcritud y apacibilidad en lo efímero, en las realidades concretas y en las vivencias individuales. Y aprende a ser *discreto* en el uso de la palabra²⁰ y *prudente* en el uso de razón ante las cosas pasajeras; para

¹⁶ Aforismo 232, citado *supra*.

¹⁷ Vid. la Primera Parte del presente ensayo.

¹⁸ Artículo publicado en *El Imparcial* el 31/5/1911. Cfr. *OYGOC*, t. I, p. 170.

¹⁹ Santayana (1964); (2002).

²⁰ Recuérdese la respuesta de Don Quijote, donde se evidencia la condición del filósofo con “hablar a lo discreto”: «Muy filósofo está, Sancho, muy a lo discreto hablas» (*Quijote*, II, 66). Vid. Cervantes (2004), p. 1054.

así saber a qué atenerse en su vivir de hombre. O *saber vivir*, según Gracián.

3. *Humanismo filosófico y retórico. De camino a la palabra poética*

La vida no es comprensible ni expresable sin palabras. De hecho, la vida humana no es factible sin la palabra. No es posible una preocupación por la vida al margen de una ocupación por las palabras. El sentido primigenio de *lógos* anudando idea y palabra a la vez, sin escisiones ni prevalencias, establece un vínculo directo con la cosa, con el saber la cosa, que es saber *decir* la cosa. De hecho, junto con la palabra el concepto puede completar a la cosa semánticamente; pero este último solo caería en la reducción de suplir la cosa o reemplazarla idealmente. Repásense los párrafos 234 a 240 de la última *Scienza nuova* de Vico. Nada es el pensar sin el decir, sabe la buena filosofía; mas nada es el decir sin el pensar, resume toda buena retórica. Nada es la filosofía sin retórica, ni viceversa. Frente a la escisión de la unidad originaria entre *verbum* y *res*, Vives cambió el lenguaje abstracto y el saber deductivo por una “elocución” inventiva y un saber ingenioso. Al igual que para Vico, resulta «evidente que el argumento prioritario de Vives es la palabra y el lenguaje, razón por la cual concibe la retórica como verdadera filosofía», dice Emilio Hidalgo-Serna aplicando la tesis grassiana de una *retórica como filosofía*²¹. Y poco sustento ontológico tienen retórica y filosofía sin poética.

Pensar excéntrico, el humanismo retórico-filosófico aparece siempre en la periferia de la filosofía, pues lejos de hacer recaer sobre un Ente regente el eje de su actividad, cede todo el primado del saber a la palabra creadora, desveladora e históricamente donadora de sentido. Otorga preeminencia a la palabra sobre el ente. Por ello, este humanismo se enfrenta a dos enemigos principales: el Escolasticismo de cualquier especie, quietismo del pensar y encadenamiento del pensamiento al lenguaje estático de un dogma escolar; y el Geometrismo, que petrifica el despliegue del lenguaje en un pensamiento *more geometrico*.

Frente a estos dos reductivismos, la verdadera filosofía de Cervantes responde, como dice Hidalgo-Serna, «a la necesidad de

²¹ Hidalgo-Serna (1998), p. XXXV. Cfr. Grassi (2015a); (2015b).

concretar las causas de su drama vital y de la a-historicidad del mundo» de su tiempo. Es decir, responde a la necesidad de seguir la vía de la *palabra histórica*, del lenguaje metafórico y del pensamiento ingenioso e irónico. Claves que en sus múltiples investigaciones nos desvela el propio Hidalgo-Serna, el cual, siguiendo en ello a su maestro Ernesto Grassi, mantiene un fuerte empeño en rehabilitar la línea de un humanismo filosófico no metafísico-esencialista, sino enraizado en la pregunta por la palabra poética y en la concepción de la metáfora como lenguaje originario. Al igual que Grassi, a su vez discípulo heterodoxo de Heidegger, Hidalgo atribuye a la palabra metafórica la función filosófica originaria de desocultación histórica del ser. *Revelación del ser de la verdad, no desvelamiento de la verdad del ser*. Esta palabra poética y metafórica desempeña en autores como Dante, Bruni, Vives, Valla, Poliziano, Calderón, Lope de Vega, Cervantes, Gracián o Vico el protagonismo que anteriormente tuvieron en la tradición filosófica el problema de lo ente y la determinación racional del mismo. Para estos y otros muchos pensadores y autores el humanismo pivota sobre el gozne de la retórica, de la palabra (*sermo*) que, como dice Vives en *De ratione dicendi* (1532), “enseña” (arte de la gramática), “demuestra” (arte dialéctica) y “persuade” (arte retórica)²². La gramática y la retórica, al igual que la historia y las creaciones poéticas y culturales, o sea, aquello que Vico recogió bajo el seno de la *filología* (como la razón cierta que acontece cual sustrato de la vida humana), están indeleblemente ligadas con la *filosofía* (como la vida dedicada a la verdad de la razón). Ambos saberes se maridan en uno solo: la *filología*, a partir de la palabra creadora que interpreta el mundo; la *filosofía*, con la interpretación de la palabra que pregunta por el mundo. En los dos casos, la palabra-razón, como el fuego eterno del lógos heraclitiano, es antorcha que en manos de un Vulcano en la época divina quema las selvas para observar “a cielo abierto” dónde mandaba Júpiter sus rayos; y que en manos de un Hércules en la edad heroica quema la selva y abre el claro de luz civil en el oscuro bosque. Claro que se hace estancia y habitabilidad de humanidad.

²² Ivi, pp. XX, XXVII-XXVIII. Cfr. Vives (1998), p. 279.

Existen numerosas afinidades entre las principales ideas de Vico y las de Zambrano respecto de los orígenes poéticos de lo humano y la “edad divina” de los hombres. Entre ellas, que la poesía es «madre» de la filosofía, mucho antes de que esta aconteciera con su pregunta por el fundamento de las cosas, «porque fue ella, la poesía quien primeramente se enfrentó con ese mundo oculto de lo sagrado», según dice Zambrano en *El hombre y lo divino* (1955)²³. Primordialidad de la razón poética frente a la razón abstracta y pura, como ya había revelado años atrás en su libro *Filosofía y poesía* (1939). La razón poética es la primera apertura de claro del bosque; el primer enfrentamiento con el problematismo de lo real. La razón pura viene al mundo dada a la luz en el claro que ha abierto previamente la razón poética, descubiertos espacios de tierra quemada por la mano del héroe. No en vano Vico se ocupó en interpretar el origen de la metáfora de la luz, del *claro en el bosque* en indeleble conexión con la verdad humana por excelencia, la poética, mostrando el vínculo entre la acción humana (prender fuego para despejar la selva), la revelación (el rayo jupiterino) y el espacio abierto por la luz (“*luce*”) en el “*lucus*”. *Luci* significa el claro abierto en el bosque espeso y cerrado que es el *lucus*; expresa la denominación que los poetas teólogos latinos otorgaron a «las tierras quemadas dentro de la espesura de los bosques»²⁴. *Lucus, luco, luci* y *occhio* (“ojos” se dice a «las aperturas por donde entra la luz en las casas»²⁵), bosque oculto y sagrado, luces y luminosidad (claridad, *alétheia*), círculo luminoso, son para Vico términos y fenómenos originalmente parientes en la interpretación del momento fundacional de la humanidad. Es innegable la conexión que mentalmente establecemos entre las ideas de Vico y las de Zambrano²⁶; así como ambas resultan comparables con las de Heidegger al respecto de la claridad (“*Lichtung*”) y la verdad

²³ Zambrano (2007), p. 76.

²⁴ *Scienza nuova*, § 16; cfr. § 481; en Vico (1990), pp. 425-426 y p. 630.

²⁵ Ivi, § 564; en Vico (1990), pp. 686-687.

²⁶ Un acercamiento al tema ha sido propuesto por Lorena Grigoletto, *¿Cuál origen? Poiesis y éthos en G. Vico y M. Zambrano*, in Scocozza, D’Angelo (2016), pp. 469-484.

(“*alétheia*”), según hemos confrontado extensamente en otro ensayo²⁷. De esa conexión da fructífera cuenta el pensamiento último de Giuseppe Cacciatore, neta filosofía *sureña* que halla en la “razón poética” de Zambrano un punto de encuentro de la viquiana razón narrativa, la diltheyana “razón histórica” y la orteguiana “razón vital”²⁸.

La acción poética prima sobre la reflexión filosófica, ya que la primera resulta fundacional metafísicamente (Heidegger), históricamente (Vico) y existencialmente (Zambrano), mientras que la segunda interroga por los principios y ordena la razón de ser del multiverso fundado mediante una «metafísica poética», «sentida e imaginada», que abre espacios de cultivo (cultura) tanto del cuerpo como del espíritu en oscuras, tenebrosas y cerradas forestas. El verdadero poeta, primigenio y auténtico como los viquianos «poetas teólogos», no crea únicamente imágenes, símbolos y metáforas; sino que se las ingenia para traer cosas humanas al mundo, cual ingeniero, para establecer puentes y edificar espacios de verdaderas y reales etimologías. Tal acción poética – bien dice Goethe en *Fausto* (Parte II, acto IV) que «Todo radica en la acción» – responde a la necesidad natural de pensamiento y expresión frente al problematismo de lo real; y constituye narrativamente el modo primordial de «la vida de la razón» – en feliz expresión de Santayana –. Si Vico hace de la “razón poética” el núcleo de arranque, no menos que de crecimiento y mantenimiento del mundo histórico, Zambrano hace de esta el motor de toda alma sintiente y pensante. Pero ambos afirman la condición *activa* de la realidad poética que narrando hace historia, como viene a decir Vico. Un lenguaje fantástico mediante «sustancias animadas» y una «metafísica sentida e imaginada» como eje de la primordial «Sabiduría poética», muestran la verdad impresa en lo particular y concreto, la verdad contracta (contraída, concentrada) en lo individual. La impresión poética – clave del *mediterraneanismo*, según la tipología orteguiana – precede al concepto – instrumento del *germanismo* –

²⁷ Cfr. *Retórica como filosofía. Vico, Heidegger, Grassi y el problema del humanismo retórico*, en especial el apdo. II “*Lichtung, luce y lucus*”, en Sevilla (2011), pp. 146-230; apdo. II pp. 157-173.

²⁸ Dos obras claves al respecto son Cacciatore (2011) y (2013).

engendrado por el pensamiento y a la «metafísica refleja» de la filosofía como aspiración al entendimiento abstracto (abstraído o extraído) de lo universal.

4. *Hacer mundo con palabras. La trama, alma del drama*

El habla y la escritura son los modos de vivir efectivamente en la lengua, y de *decir* las cosas. Según Vico, las lenguas y las letras «nacieron gemelas y caminaron a la vez»²⁹. Visto un principio común de los orígenes de lenguas y letras, por «una demostrada necesidad natural», no sólo los primeros hombres sino los primeros pueblos «fueron poetas» y hablaron mediante «caracteres poéticos», que son ciertos géneros fantásticos (o imágenes, sobre todo de sustancias animadas, de dioses o de héroes, formadas por su fantasía), a los cuales se reducían todas las especies o todos los particulares pertenecientes a cada género³⁰.

Siguiendo a Vico en este descubrimiento «llave» de su Ciencia se podría entender que, a semejanza de la «narración verdadera» que es la fábula³¹, sucede en el arte dramático «de los tiempos humanos», donde, partiendo de géneros inteligibles o razonados (por la filosofía práctica), «los poetas cómicos forman géneros fantásticos (que no son sino las ideas óptimas de los hombres en cada género), que son los personajes de las comedias»³². Así, comediógrafos como Terencio o Menandro se sirven de géneros inteligibles (morales) para crear nuevos universales o géneros fantásticos, tipos de sus comedias. En ambos casos, esos *géneros fantásticos* o *poéticos* personificaciones de conceptos abstractos serán también «hablas verdaderas». El poeta habita la semántica natural del lenguaje, el *étymon* de lo que se dice. Una palabra que nos abre al centro del mundo objetivo, patente, pero a costa de dejar difuso todo su contorno. Metafóricamente expresado, revela lo sagrado oculto, haciéndolo “manifiesto”, mas en detrimento de todo lo pro-fano que rodea ese centro, opaco como tinieblas, que acaba siendo sacralizado y divinizado. El nuevo *método* filosófico

²⁹ *Scienza nuova*, § 33; in Vico (1990), p. 440.

³⁰ Ivi, § 34; *Ibidem*.

³¹ Ivi, § 403; ivi p. 587.

³² Ivi, § 34; in Vico (1990), p. 441.

propuesto por Zambrano, la «razón poética», es el único capaz de «hacerse cargo de la vida» una vez desahuciada del método lógico, la «razón discursiva». El único capaz de indagar en ese «lógos sumergido», con objeto de rehabilitar la realidad radical de la vida para la filosofía.

Según Aristóteles la trama es el alma del drama. Trama que no puede ser imitación de la vida, sino de la acción, como bien nos recuerda Alonso de Santos en *La escritura dramática*:

La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por los hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por los elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción³³.

Recae sobre la acción la tarea de encauzar y mostrar el problematismo de la trama, reveladora de la semántica del drama. Así, pues, la trama, en parangón con la contextura problemática que vertebra la razón narrativa en el pensamiento filosófico, expresa metafóricamente la semántica de la obra dramática creada por el dramaturgo, significación que solo emerge cuando este insufla – al mundo que ha deconstruido su ojo de la fantasía – un *lógos* particular que ordena en cosmos ficcionado el primigenio caos efervescente de ideas, imágenes y sucesos. «Crear una trama» – reflexiona el dramaturgo español – «es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación»³⁴. La compositiva *lógica poética* con la que el dramaturgo otorga el ser y el sentido a lo que no lo tiene y crea sustancias animadas y mundos imaginarios, es el paso que la razón dramática sigue tras haber desmembrado antes en su mente el mundo en derredor. *Descuartizar el mundo para ver lo que tiene dentro*, resulta una bella metáfora orteguiana³⁵ traída a colación aquí para definir la pensante acción deconstructora de lo real que antecede a la acción poética de *crear una trama* y a la actividad hermenéutica reconstructora de un orden y de un sentido. Siempre con el único límite de la palabra.

³³ Alonso de Santos (2011), p. 102.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ En un párrafo tachado por Ortega: cfr. *OYGOC*, t. X, p. 489.

No resulta concebible la vida humana al margen de la razón, ni parece deseable ni conveniente una razón ajena a la vida humana. Así como pretendemos alejarnos de los dogmáticos modelos de razón pura y abstracta, sin relación ni compromiso con los problemas del hombre; igualmente deseamos tener cierto cálculo en nuestras acciones vitales, cierta medida en nuestras dramáticas existencias, cierta perfectibilidad en nuestra limitación. Precisamente, la buena razón sabe estar en el límite, ubicarse en “la linde” del claro y hacer valer su condición fronteriza entre un concreto mundo patente alrededor y un sospechado e intuido mundo latente; entre un mundo “mundano” y un mundo metafísico³⁶. El horizonte, cual *fondo* o ámbito sobre el que aparecen las cosas y destacan su presencia, es «la línea fronteriza» entre ambas partes constitutivas de mundo, dice Ortega³⁷; es el lugar donde se revela cualquier cosa que nos ocupe en nuestras vidas, intuye Zambrano. «En donde hay algo que sale al encuentro surge un límite», sentencia Heidegger en la conferencia *¿Y para qué poetas?* (1946), en *Caminos de bosque*³⁸.

Mas en esa perimetría lógico-ontológica habita la palabra, expresión, sentido y comprensibilidad de lo que hay, de todo lo ajeno, otro y circunstante que no soy yo, que no somos cada uno de nosotros mismos. Palabra persistencia por entrar en “lo abierto” (sin que esa entrada implique un acceso a lo oculto). Sin la palabra el mundo humano no sería mundo, tan sólo caos informe y revuelto. Carente de etimología sería una confusión de semillas de realidad. La búsqueda del sentido de las cosas impele a la indagación en las etimologías de las palabras, en cuyo sustrato se hallan las raíces de las ideas. Las cuales son a las palabras lo mismo que estas a las cosas, según varios axiomas de la *Scienza nuova*³⁹. Con ingenio e inventiva tan hispana como italiana, Vico argumenta que la – sacralizada por el racionalismo – voz «lógica», proveniente del griego «*lógos*», que original y rigurosamente significó «fábula», de donde procedió el

³⁶ Cfr. Ortega y Gasset (2010), pp. 170-179.

³⁷ Ivi, p. 179. Cfr. p. 178.

³⁸ Heidegger (1995), p. 256.

³⁹ Dignidades LXII-LXV del libro I, II “De los elementos”; en GVO, pp. 518-519.

término italiano «*favella*», o sea, lenguaje. Correspondencia que en el pasaje fantástico del término «*mythos*» al latino «*mutus*» le sirve para explicar cómo en los «tiempos mudos» de la humanidad gentil la lengua fue «mental» y «muda», mediante signos. El mito, tal y como argumenta y defiende el ilustre napolitano, hubo de significar un «hablar verdadero» («*vera narratio*»). De ahí se colige ese sentido primordial que maridaba ambos términos, «idea» y «palabra», copulantes en el término abierto de *lógos*⁴⁰. Ciertamente, hay más *arche-logía* en un viejo mito griego que en todos los diálogos platónicos. Más filología en la orteguiana razón vital, o en la vida de la razón de Santayana, incluso en la razón poética de Zambrano, que en cualquier hermético tratado gramatical o en cualquier encorsetada filosofía del lenguaje. ¡El mito, una narración verdadera!, cuando el ilustrado Voltaire opinaba con desdén que era un cuento de viejas. ¡Valiente herejía contrarracionalista la de Vico en ese mismo siglo volteriano; y valiente osadía contracorriente la de su «Ciencia nueva»! Ya solo por eso bien merece el napolitano la conmemoración en 2018 del 350º aniversario de su nacimiento.

5. La voz alzada y la realidad aumentada

El poeta-novelistas y el poeta-dramaturgo traman y narran el problematismo de lo que hay; exponen el drama de la vida; y algunos autores, como Cervantes o Calderón, Dostoevskij o Ibsen, Unamuno o Buero, indagan en la intimidad de la existencia trágica, extrayendo y extractando en lo concreto un saber. Procesos de análisis y meditación no a través de reflexión especulativa abstracta; ni sometidos al primado del concepto ni al del lenguaje demostrativo. Por el contrario, pensamiento concreto mediante universales fantásticos, primordialidad de la impresión, la imagen y el símbolo; y lenguaje creador y mostrativo. La razón dramática desvela mediante *caracteres poéticos* el problematismo de lo real. A través de estos universales fantásticos el autor afronta el conflicto, analiza e interpreta las circunstancias del existir. Aplicando el ingenio, se adentra en el oscuro bosque para abrir claros, penetra atento en los límites de las

⁴⁰ *Scienza nuova* § 401 (cfr. §§ 402-404); en GVO, p. 585 (cfr. pp. 586-587).

sendas en la foresta de la vida humana, para con su decir abrirle ojos de luz para iluminarla y mejor comprenderla.

Escribe Alonso de Santos al inicio de la tercera parte de *La escritura dramática* (cap. 41): «Un creador no sólo tiene un universo imaginativo propio [...], sino que también da un punto de vista personal sobre la relación sujeto-mundo, por medio de su obra». El dramaturgo es un decidor, un escritor que alza la voz porque tiene cosas que decir:

algo concreto y personal que nos permita partir de nuestra subjetividad para exponer, con la mayor sinceridad y profundidad posible, alguna de las exigencias, conflictos, colisiones, o llamadas colectivas de la sociedad en que vivimos. Tratamos, pues, de transformar lo íntimo en hecho social, y de contribuir, con las ideas que defendemos en nuestras obras, a cuestionar o mejorar de alguna manera nuestro mundo⁴¹.

El creador se enfrenta de continuo a un mundo sin hacer. Mas el *auctor* no es un *poietés* en sentido estricto y radical, porque no crea de la nada. Sin esta consideración de creación *ex nihilo*, no atribuible ni siquiera al poeta, la condición del “hombre creador” es la de *autor*, en tanto que crea cosas nuevas a partir de lo que hay. Sin embargo, en el acto creador de una obra original, única e inaudita, este acontecer trae al mundo algo hasta entonces inexistente, algo nuevo e individual. Cada autor aumenta el mundo con una parcela más que antes no existía; es un aumentador, agente capaz de agrandar y mejorar (*augere*) lo que hay. Así pues, un creador no solo es un esforzado artífice de mundos, aunque ficticios e imaginarios, sino también alguien que hace crecer realmente y ensancha y prolonga el mundo de lo que hay. Por su lado, los asistentes al proceso creador y al resultado de este proceso (que, en cuanto tal proceso, es siempre un hacerse, movimiento constante, nada definitivo) no son ajenos al mismo, sino parte asistencial de él. El “lector” de una novela o de un texto dramático tiene la función de un viviente cocreador (como el *literato*, también él sabe *leer*), que interpreta y promueve lo innovado. Como igualmente lo es el inteligente espectador que asiste a la representación de una

⁴¹ Alonso de Santos (2011), p. 383.

obra dramática, más en condición de “*philosophos*” que en calidad de simple “*philoteamón*”. Así también podría decirse del escuchante de una obra musical, el contemplador de un cuadro o de una escultura, o el visionador de una película o de una serie. El proceso creador del autor lleva implícito el proceso cocreador de quien revitaliza la razón de la obra. No hay libro que no haya sido escrito para ser leído; aunque sea por un único y exclusivo lector (como el propio autor, en el relato de Highsmith *El hombre que escribía libros en su magín*). Ni obra de teatro alumbrada para no ser representada. Del mismo modo, lleva la autoría implícita el reconocimiento de la autoridad (*auctoritas*) sobre la materia tratada o inventada y, en ese sentido, el otorgamiento de autorización al agente lector o espectador para seguir interpretando a través de su obra e incrementando en lo posible lo real. De este modo, una obra innovadora siempre da que observar y pensar. Es manantial de crecimiento y expansión del espíritu humano.

Ha sido dicho antes que el autor de dramas no es un demiurgo, sino *solo* dramaturgo. Un *yo* que requiere para su *ser-ahí* de la *circunstancia* o mundo con que llevar la acción creadora y representacional a un *ser-así*. La vida es la materia prima de todos los sueños. Casi *como* un demiurgo, el autor que insufla el alma a los personajes extrae una concreta razón del mundo de la vida, amasándola y dándole nueva forma onírica y poética a esa materia preexistente, hasta convertirla artísticamente en drama. Por su lado, el actor transpone corporalidad al personaje, cocreándolo de idea a materia. Entre ambos, autor y actor (y entre ellos, como ligamen, el director que a su vez es también recreador), le dan funcionalidad de vida a la razón dramática. Hacen del drama función. Al decir esto tengo presente *En el oscuro corazón del bosque*, donde el autor abre otro claro en “el oscuro corazón del bosque que rodea nuestras vidas”⁴².

⁴² Alonso de Santos (2015), p. 21.

6. Dramaturgia de Alonso de Santos y expresión teatral del lógos poético

José Luis Alonso de Santos es autor conocido de todo amante del teatro y de la cultura española. Según historiadores y autorizados críticos de teatro, es – como, entre otros, dice Andrés Amorós y nos recuerda Marga Piñero – «el primero y el más importante de los autores dramáticos surgidos después del franquismo»; o dicho de otra manera: es uno de los primeros y principales autores surgidos en el seno de la generación de la Transición Democrática⁴³. Hoy día, como bien expresa su estudiosa Piñero, es sin duda «uno de los dramaturgos más representativos del panorama teatral español contemporáneo»⁴⁴. En síntesis, uno de los tres principales y originales autores dramáticos actuales. Además de dramaturgo, escritor y director de teatro, ha sido director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; fundador y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid; y en la actualidad es presidente de la Academia de Artes Escénicas de España. Autor de casi medio centenar de obras; y de otras tantas dirigidas. Entre las escritas, algunas de ellas muy celebradas, como *Bajarse al moro*; *Cuadros de Amor y humor al fresco*; *El romano*; *La cena de los generales*; *La estanquera de Vallecas*; *La sombra del Tenorio*; etc.; y entre otras comedias dramáticas más recientes, *10 euros la copa*; *Los jamones de Stalin*; o *El demonio, el mundo y mi carne*⁴⁵. De los múltiples premios y galardones en su haber tiene los de Premio Nacional de Teatro; Tirso de Molina; Max; Premio Castilla y León de las Letras; Baco de Andalucía, etc. Creador, pensador y crítico, ha escrito dos monumentales libros de teoría teatral: *La escritura dramática* (1998) y el *Manual de Teoría y Práctica Teatral* (2002 y 2012), que persiguen la revelación misteriosa del hecho dramático.

José Luis Alonso de Santos evidencia un profundo y sincero interés por la filosofía, centrado en la relación entre razón poética y arte

⁴³ Piñero (2005), pp. 403-404; cfr. “Prólogo” de A. Amorós, *ivi*, p. 11. Vid. Amorós (1995).

⁴⁴ Piñero (2005), p. 13.

⁴⁵ Cfr. Alonso de Santos (2008), y vid. en el vol. I los tres excelentes estudios preliminares a cargo de A. Amorós, de M. Piñero y de J.G. López Antuñano.

dramático. Un interés que surge desde el lado del creador, de la conjunción del espíritu (*noûs*) *poietikós* y del (*bíos*) *pathetikós*. Muestras cercanas son sus recepciones de la filosofía de Zambrano y del humanismo retórico de Grassi. Pensador de lo concreto, de la vida individual que cada ser humano vive o puede vivir, el dramaturgo vallisoletano crea concreción de mundo ordenado imaginativamente a partir de la caótica multitud de elementos y circunstancias de la vida cotidiana, temporal e histórica, de donde extrae su razón dramática. Oí decir a Alonso de Santos, dirigiéndose a los actores durante la dirección de un ensayo, que «¡La inteligencia es ir a lo elemental!» Y lo elemental de una realidad es el principio o raíz que sustenta todo lo demás de esa realidad. La inteligencia consiste en saber leer dentro de las cosas; en un desvelar ese fundamento simple, oculto y abstracto. Alonso de Santos tiene como protocolo creador el mismo que Ortega prescribe para la indagación filosófica de *fenómenos elementales*: «comenzar por lo más elemental de lo elemental»⁴⁶. Eso es lo mismo que decir que el *lógos* consiste en lo primordial y la razón intelectual, por tanto, en ir a desvelar los *archaí*, los primeros principios o elementos, sacándolos a la luz. En el mismo orden, la razón poética crea, inventa particulares modos de realidad en los que transparecen aspectos del fundamento de lo real. De tal modo que, en igual grado ontológico de “razón primordial” procede en su acción la razón poética. Ambas maneras de razón comparten la condición *dramática* del poeta y del filósofo de tener que ser lo que no son para poder ser aquello que realmente son. Talmente metamórfica y problematista resulta la naturaleza de la razón dramática, que también abarca al creador. Muestra como real algo que es ficticio; mas una ficción que revela una realidad verdadera. La verdadera realidad que se manifiesta en la ficticia realidad. Esa es la naturaleza hierofánica de la creación dramática, condicionada a manifestar lo oculto y “extraordinario” (la radicalidad/fundamentalidad de la vida humana) por medio de lo ordinario y profano (la multiplicidad de circunstancias, variedad de acontecimientos, infinidad de personajes, conflictos, etc.). Como la dialéctica entre lo sagrado y lo profano mostrada por Mircea Eliade.

⁴⁶ Cfr. *OYGO*C, t. X, p. 488.

Revelar lo que es por medio de lo que no es. He ahí la razón del drama y el secreto de la prodigiosa *dramatourgía*, “casi” una divina *thaumatourgía*, dada la facultad de llevar a cabo fenómenos extraordinarios y relatos maravillosos, asombrosos. Mas quizás sea ese, también, el drama trágico de la misma razón: necesitar de aquello que ella no es (vida), para poder ser lo que es (razón). Vida de la razón y razón vital.

Elevándose desde esta condición ontológico-poética, el teatro de Alonso de Santos deviene representación (acción concreta) del concepto (estructura universal) de la problemática existencia humana; no menos que el drama es concepto de la acción representacional (escenificable) o idea de relación vital en que se receptionan (*conceptum*) ordenadas multitud de experiencias y vivencias reales. Alonso de Santos fractura la cotidianeidad del hombre mundano para, de las tinieblas del alma confusa que habita en ese mundo cotidiano, extraer lo inédito e invisible, lo no visto hasta entonces por oculto, aunque estuviera ante los ojos, como sucede con «el anillo del amor». La palabra extrae lo elemental de la complejidad de experiencias. La palabra elemental, que late bajo los ropajes del lenguaje común, une bajo un mismo abrazo al corazón y a la razón. El teatro de Alonso de Santos expresa un *lógos* poético, imaginativo y creador, que extrae del hombre común, de las situaciones y circunstancias habituales la verdadera esencia de lo humano: el amor. Ese mismo *lógos* profundo, constitutiva fuerza que mueve la acción universal, dinamiza los conflictos con su presencia o ausencia, abocándolos a persistir o resolviéndolos. Así sucede en la tragedia. Mas sería errado pensar que la razón dramática opera solo en la construcción trágica del género de la tragedia, pues igualmente, o con mayor laboriosidad, lo hace en el género de la comedia. En este último destaca la creación de Alonso de Santos, guiado por la convicción de que la comedia representa el más difícil, paradójico y sublime estadio de la escritura dramática.

7. El corazón de camino a los claros de bosque

La vida es demasiado breve, variable y compleja para ser racionalizada geoméricamente, ni para hallar en ella una abarcadora razón suficiente de ser. Si no fuera por la poesía, la existencia sería

insufrible. La voluntad de amor hace que esa sea vivible. Consciente de ello, Alonso de Santos ha asumido de Zambrano la unidad intelectual entre realidad poética, verdad y modo de conocimiento, vinculados en las vivencias concretas de la vida y del lenguaje. En el amor, realidad radical considerada por la filósofa-poeta y por el poeta-filosofante como la fundamental «realidad poética», la palabra se *revela* pareja inseparable de la verdad. Mejor dicho: la verdad es revelación que, dada en la palabra y «a través» de ella, anilla el pensamiento y su objeto en el lenguaje, que es la realidad donde «conviven el corazón y la razón»⁴⁷. Ese modo de pensar es, justamente, el de la «razón poética». Emergencia de una *aurora de la razón*, que se traduce en una perspectiva sureña, en iluminación desde la razón poética proyectada al Sur del pensar. Claridad abierta en las oscuras internalidades del individuo; transparencia liberadora de los «ínferos del alma». *Alétheia* que respira mediterraneidad. Zambrano, como tras la proclama liberadora manifestada por Ortega bandera de *El tema de nuestro tiempo* (1923), insiste en esa “modificación de la mente humana” – que dice Vico – dada como razón poética. Como apunta Gómez Cambres en la Introducción de su ensayo *La aurora de la razón poética* (2000):

Verdad reveladora de las entrañas del hombre como un grito de protesta contra todo racionalismo, que mantenía encerrada, condenada, como en un infierno a toda la riqueza del alma⁴⁸.

Verdad de la vida y vivencia de la verdad que se ofrecen en algunos pocos claros abiertos en la espesura del bosque, cual instantes que espejan el centro «del ser entero». Escribe Zambrano al inicio de *Claros del bosque* (1977):

Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión de los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se

⁴⁷ Cfr. nota 2 *supra*.

⁴⁸ Gómez Cambres (2000), p. 9.

identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen⁴⁹.

Pensar lo que se siente; las vivencias originales, primordiales. Esclarecimiento poético de la realidad. Pensar como acto de «descifrar lo que se siente», que dice Zambrano, implica entonces que el silencio de los claros ha de llenarse de palabra, de voces que digan y de oídos que escuchen «la voz del destino». A los claros del bosque no *se va* para preguntar al oráculo por el ser de las cosas. Se adentra uno y recorre «de claro en claro» el bosque perdiéndose en la búsqueda del «amor herido» por perseguir al *ser mismo* – y no a una pregunta por “el Ser” –, por la verdad que deja ver pero que, a continuación, «se esconde detrás de la claridad»⁵⁰. Lo que se pretende con el ejercicio de una «razón poética» es, según Zambrano, «una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción». Alonso de Santos representa y escenifica esa intención de un método de vivir poético y de sabiduría dramática. Quiere hacer vivible esa filosofía de la razón poética que, como interpreta Gómez Cambres, «no es sólo un amor a la sabiduría sino más bien una “sabiduría del amor”»⁵¹. Mas, para Alonso de Santos, no es solo “claro” de bosque, sino también zambraniana condición del «corazón como centro», interior del que manan otros centros internos brillantes que iluminan el mundo (o realidad exterior) y a su vez el alma (realidad interior, o corazón, o viviente *yo*). El *corazón*, centro vital con poder vivificante sin límites, se muestra como el alma predispuesta a la recepción de verdades; sintiente e inteligente, creadora de un horizonte ilimitado de posibilidades, allende las fronteras de la razón discursiva⁵². “Centro” nada reductivo ni excluyente. «De ningún modo se opone a la inteligencia, pues no excluye nada sino que trata de comprender y orientar», dice Diego Romero de Solís⁵³. Método que Zambrano ofrece originalmente reflexionando con lenguaje poético y haciendo de la poesía el principio de libertad, de acción y de pensamiento que

⁴⁹ Zambrano (1993), p. 14.

⁵⁰ Ivi, p. 17.

⁵¹ Gómez Cambres (2000), p. 9.

⁵² Zambrano (1993), p. 69.

⁵³ Romero de Solís (2005), p. 172.

tiene por guía al corazón. En ese camino el evidente «fundamento musical de su propio pensamiento [...] le sirve para dar cauce a la complejidad de su intenso mundo sensitivo-reflexivo»⁵⁴. No en vano la música se muestra un importante elemento de dinamización de *En el oscuro corazón del bosque*. Otro elemento es la filosofía, estoica, orteguiana, zambraniana y grassiana.

Mozart y Marco Aurelio constituyen dos principales aspectos funcionales en una trama que gira en torno al conocimiento de los sentimientos. En Alonso de Santos el amor es la clave con la que se *piensa y descifra el sentimiento*; sea el propio, sea el del otro imaginado. Su capacidad poética, su habilidad de creador está al servicio de este *pensar y descifrar*. Y si el amor se erige en el concepto fundamental de la dramática, el corazón centra la realidad radical de su poética. Ese pensamiento desde el corazón se adentra en el oscuro corazón del bosque, como metáfora del sentimiento de libertad, de vida libre, asociada al *dictum* zambraniano de *pensar con el corazón*: cifra que desentraña la realidad del mundo y descifra la entraña del alma, propia y ajena. En el corazón, según Zambrano, el pensamiento vivo emerge de las entrañas del ser que sintiendo piensa y que pensando ama. Unas entrañas sobre las que destaca el músculo cardio. *Cor-cordis*, etimología que nos traslada al sentido original, corpóreo, de órgano contráctil; a la vez que al centro facultativo de la memoria (en un sentido más amplio y rico que el puramente nemotécnico), no menos que también del ánimo (representa así lo que insufla movimiento). “Pensar con el corazón” significa, como en la ontología arcaica, rememoración, reminiscencia. *Recordar*, término proveniente del latín *re-cordis*, significa *volver al corazón*, pasar de nuevo por el corazón. La modificación más corpórea y animista, más dinámica e imaginativa de la mente humana es, justamente, la del recuerdo. Recordar, “volver a pasar por el corazón”. Acción determinante para los latinos, porque cuando algo pasaba a la mente ya de inmediato se olvidaba⁵⁵.

⁵⁴ Ivi, p. 178.

⁵⁵ Sobre este tema de corazón y recuerdo, vid. el reciente trabajo de Pio Colonnello (2016).

Sin caer preso de la doctrina platónica de la anámnesis, Vico sustenta la tesis de que la sabiduría, en cierto modo, es una actividad recordatoria que requiere indispensable y sustancialmente del lenguaje; de la palabra y del símbolo. La fantasía, para Vico la facultad que enciende en el alma la razón de la memoria, desde los orígenes de la humanidad a partir del hombre puramente sentidos, conduce ese ser bestial y errabundo a la conquista de lo humano y a su persistencia en dicha humanidad. El camino del pensar va de camino al habla; caminos de bosque en que abrir claros para pensar en abierto a la luz. El lenguaje expresivo establece el puente entre la realidad sensible y la realidad inteligible; es decir, que sobre la palabra recae la condición de vínculo entre realidad problemática – vivencia indudablemente cierta – y realidad recordada – imagen o idea plenamente verdadera – que, vuelta a pasar por el corazón, expresa la obra poética, trágica, dramática. La palabra es, entonces, el activo del recuerdo: puro sentido etimológico. “Uso”, que decía Ortega. Todo lo que es uso tiene etimología. Recuerdo del origen. Reminiscencia del principio fundante. Acción re- cordadora, re- creadora (pues, como hemos dicho, el autor no crea *ex nihilo*).

El poder de la palabra emerge como voz que llama, evoca y pronuncia. Aquella que del vacío y la nada llama al todo, rememora la plenitud de ser. En *El corazón de las tinieblas* (1899/1902) Kurtz es definido por Marlow como «una voz», la palabra que emerge de las tinieblas de la selva profunda, eco de soledad. “El corazón de *las tinieblas*” no remite topológicamente al centro sombrío del bosque, «tenebroso y plácido»; no rememora el ancestral peligro de la oclusiva naturaleza salvaje que «formaba el fondo» de un antiguo claro. “*El corazón de las tinieblas*” se refiere metafóricamente al *corazón humano*, aquel corazón que late como «el redoble de tambores, regular y apagado»⁵⁶, entre las más primordiales pasiones y acciones y las mayores conquistas de la razón civilizada. El hombre solo, solitario y aislado, enfrentado a la barbarie de la razón. Mas la vida humana se mueve entre esas dos realidades inescindibles: la pasión dionisiaca y la meditación apolínea. En tal sentido, en *Claros del bosque* Zambrano radicaliza poéticamente ese proceso de reunificación

⁵⁶ Conrad (1976), p. 72.

enunciado en *Filosofía y Poesía* y eleva la voz del «sentir originario» entrañado en el corazón. También en *En el oscuro corazón del bosque*, de Alonso de Santos, el corazón señala significativamente ese lugar común de encuentro entre vida y razón. Espacio donde una pareja de viejos gatos recuerdan; o sea, piensan la vida volviendo a pasar por el corazón. La representación dramática intensifica la condición del ser humano de estar *ante* el mundo, recordándolo; y aumenta la conciencia de problematismo de hallarse *frente* a él, recreando la paradoja. Ese conflicto, irresoluble metafísicamente, da lugar a un prolífico pensamiento dramático. Ser y no ser, tal es el verdadero problema.

8. En el oscuro corazón del bosque

Por medio de la palabra que dramatiza con ironía en la risa y con tristeza en la sonrisa, Alonso de Santos nos impele a *recordar*. Tras la estela de la ontología poética zambraniana, el dramaturgo vallisoletano ubica, como los antiguos latinos, la mente en el pecho antes que en la cabeza. En sus obras, verdades de razón y verdades de hecho se abrazan como verdades del corazón. Prudencia y saber, conforme se dijo antes a propósito de Cervantes y de Gracián. Sabiduría prudencial; “hablar a lo discreto”. *Cordura*, sinónimo de racionalidad. “Cuerdo” (*cor-cordis*) significa estar en «su sano juicio»; por tanto, ser prudente. El mítico Ulises es el carácter poético del hombre prudente, universal fantástico de la cordura y la prudencia. Ulises representa al hombre de sabiduría en el pecho. Aquel que dice las cosas de corazón; o sea, de verdad. Alonso de Santos retoma esa dialógica del *acuerdo*, de una palabra que viene del corazón y que tiende, leída o escuchada en escena, a *unir los corazones*. Acción poética como la sabiduría de Ulises o el ligamen órfico. Orfeo, el poeta que con su lira, tocando la *cuerda* ató a las fieras salvajes (según bella interpretación viquiana, redujo a los primitivos hombres griegos, feroces bestias salvajes, a la humanidad civil). Mediante sus *acordes* musicales enlazaba a los hombres con la ley (*nómos-lógos*). En *En el oscuro corazón del bosque* la música se vincula a la transformación del mundo real. Se vincula a la *poéesis*, constitutivo poder

transfigurador de la realidad mediante la palabra. Se asocia a la imaginación, que es el motor creador.

El corazón, dice Zambrano en *Los bienaventurados* (1979), es el lugar

donde se enciende la luz que entre todas [las entrañas] alumbran, la llama que entre todas encienden, que si se le atiende llega a ser, fiel a su ser, el corazón inmóvil de la claridad de la razón, el centro oscuro de donde la claridad brota y que la mantiene viva⁵⁷.

El poeta se siente animado en su corazón por el amor, que lo empuja

a adentrarse en las sendas perdidas del bosque para vencer el miedo a la niebla, para ganarse el misterio, para comprender a las presencias, para amar a los seres sobrenaturales de la imaginación [...] ⁵⁸.

Nadie como Conrad ha relatado el límite de la vida racional y civilizada enfrentada a su propia creación rebelde y oculta en el interior de la foresta:

toda esa vida misteriosa y primitiva que se agita en el bosque, en las selvas, en el corazón del hombre salvaje. No hay iniciación para tales misterios. Ha de vivir en medio de lo incomprensible, que también es detestable [...],

escribe en *El corazón de las tinieblas*⁵⁹.

La palabra poética, sin ni siquiera enfrentarse a la claridad conceptual de la «palabra de la razón» abstracta – puesto que aquella, según Zambrano, «no acepta la escisión que el ser significa dentro y sobre la inagotable, oscura riqueza de la posibilidad»⁶⁰ –, se adentra

⁵⁷ Zambrano (2004), p. 94.

⁵⁸ Romero de Solís (2005), p. 235.

⁵⁹ Conrad (1976), p. 25.

⁶⁰ A pesar de algunos laboriosos intentos por *traducir* «a lenguaje conceptual la retórica poetizante zambraniana», como ha sido el caso de Ana Bundgård – vid. Bundgård (2000), esp. pp. 463-468 –, reconduciendo la propuesta filosófica zambraniana a una confrontación con Ortega y una asunción “meta-metafísica” y

en la tiniebla queriendo fijar lo inexpresable e incomprensible, sustanciar y dar forma a lo que no la tiene, «al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo», se lee en *Filosofía y Poesía*⁶¹. Tiempo después, su circular *Claros del bosque* comienza con la advertencia de que:

El claro del bosque es *un centro* en el que no siempre es posible entrar; desde *la linde* se le mira y *el aparecer* de algunas huellas de animales nos ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda⁶².

Desde el límite se asoma uno a un pensar consistente de palabras libres que nacen en el espacio de la escucha; y cuya voz, retornada, otorga consistencia a este pensar que mira al claro «desde la linde» del espacio visible donde, salvo el vacío, nada responde, ni el eco de la búsqueda. Porque ese centro, el claro difícil de adentrar, es – como interpreta Carmen Revilla – «la raíz y el horizonte» de la propuesta zambraniana de «una forma de racionalidad que, en condición de “razón poética”, se sitúa tan en el límite, tan en el “umbral” del saber filosófico»⁶³, que aún hoy todavía sorprende a la filosofía y ante la que se muestra reticente el pensar filosófico. Porque esa centralidad reclamada es el lugar de la palabra; mas no la palabra en general y abstracto, sino «palabra-pensamiento» que actúa en y sobre la envolvente y limítrofe circunstancia que rodea al hombre, humanizando. «Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto porque es ella la que hace concebir», dice en *Claros del bosque*⁶⁴. Esa misma “linde del claro” representa el «umbral» en que nos coloca la palabra y el pensamiento de la obra zambraniana; el aquí y ahora en que se concreta y ubica su/el pensamiento filosófico en un espacio concreto y en un determinado tiempo histórico.

mística de tipo ontológico heideggeriano, no parece que la *claridad* de la palabra poética persista en la claridad de la palabra lógica, ni el problematismo de la razón poética se re-vele en un discurso sistemático y ontológico (aunque postmetafísico).

⁶¹ Zambrano (1987b), p. 115.

⁶² Zambrano (1993), p. 11. *Cursiva mía.*

⁶³ Revilla (1998b), p. 208. Cfr. *ivi*, pp. 202-207.

⁶⁴ Zambrano (1993), p. 99.

Con feliz analogía decía Ortega que en filosofía, a diferencia de la biología, las ideas hijas llevan en su vientre a las madres. La «razón poética» zambranianiana tiene en sus entrañas una matricial «razón vital», una razón estrecha e indeleblemente ligada a la vida. La lleva dentro de sí, mas así la supera como “razón vital” orteguiana. El vínculo umbilical que Zambrano establece entre pensamiento y experiencia vivencial, entre Filosofía y Poesía, responde a un claro afán reconciliador y de expansión de sentido. Como dice Revilla, esa «simbiosis» corresponde

en primer lugar, a su decisión de “reconciliarse con la vida” mediante un pensamiento que permita de este modo no sólo “entrar en razón”, sino también “en realidad” – perdida ésta en el despliegue de la racionalidad moderna –⁶⁵.

Esta reconciliación es, precisamente, la que ensaya el dramaturgo en su simbolista y mágica obra *En el oscuro corazón del bosque*; a saber, la búsqueda del acuerdo del ente existente que, como interpreta Piñero en su «Prólogo» a la obra, «se propone cumplir con su condición propiamente humana: la de atreverse a vivir lo que siente, condición que le permite reconciliarse con la verdad de su vida»⁶⁶. Los entes existentes son en este caso personajes de gatos, con vidas paralelas a las de una pareja de jóvenes, en cuyos conflictos el autor vincula la existencia histórica del pasado y la temporal del circunstancial presente. Lograr esa altura de sentimiento de la verdad vital implica adentrarse en «el oscuro bosque» metafórico de asumir la limitación, el sufrimiento y la muerte (estoicismo marcoaureliano); no menos que, al final, conducidos de la mano del amor, penetrar en el bosque *real*, en cuyo centro el jardinero abandonó en el pasado a la camada de hijos de los protagonistas para hacerlos desaparecer.

Aventurarse a la búsqueda de la verdad, de la claridad, solo por amor. Ese sentimiento aquilatado metafóricamente en «el anillo del amor», siempre clave y resolución del conflicto. El amor como camino para penetrar «por el oscuro corazón del bosque que rodea

⁶⁵ Revilla (1998a), p. 13.

⁶⁶ Piñero (2015), p. 8.

nuestras vidas», según expresión del autor⁶⁷. Filosóficamente presente la zambraniana voluntad de amor, que estrecha la plenitud existencial con la plenitud de sentir en (y pensar desde) el corazón. El ser humano se revela en el atrevimiento de vivir lo que siente. ¡Atrévete a sentir!, sería la proclama puesta en la balanza frente al kantiano *Sapere aude!* Gata Vieja *sabe* que Gato Viejo – quien por leer las *Meditaciones* cree saber de la vida – ha de atreverse a sentir, y que ha de asumir el sentimiento trágico de estar vivo para, entonces, vivir mirando hacia delante con visión esperanzadora (esperanza como proyecto de mundo). Verdadera aceptación estoica que mana de un sentido más acá del propio libro del filósofo emperador, con el que el personaje gatuno se protege escudándose del mundo. «Siente con tu pasado, acepta todo el dolor y sufrimiento, solo así recuperarás la plenitud del vivir, sólo así podremos reconciliarnos, sólo así podrá haber esperanza, parece decirnos Gata Vieja»⁶⁸. Esa es la idea central que, a buen juicio de Piñero, atraviesa la obra: aceptación de la memoria. *Reconciliación* de vida y razón.

Explica Piñero que, en esta obra,

el autor abandona el realismo cotidiano para ir hacia un realismo sensorial, que enriquece con una visión metafórica e imaginaria del mundo y del transcurrir de los seres – de los personajes – en él. La obra se sitúa en un lugar poético como realidad emocional básica y en ese lugar vemos el paso del tiempo hecho música, metáfora y paisaje. El autor reflexiona sobre ese tiempo, como ya lo hiciera en *El álbum familiar**, pero allí el pasado era camino obligado hacia el cambio del futuro. Ahora el tiempo no desaparece al pasar, sino que se hace realidad, historia emocional viva⁶⁹.

Ha sido dicho más arriba que Mozart y Marco Aurelio aparecen como vías conductoras en la obra; mas porque los dos referentes básicos de ese texto dramático son para el autor “dos de mis guías”,

⁶⁷ «Nota del autor», en Alonso de Santos (2015), p. 21. Vid. Alonso de Santos (2011), t. II, p. 1015.

⁶⁸ Piñero (2015), p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 13. [*Otro de los “dramas simbólicos o poéticos” del autor.]

según reconoce Alonso de Santos⁷⁰. Mozart representa la armonía, el lógos que las Musas otorgan para compensar el caos de un multiverso de sensaciones y de sentimientos. La música que da unidad al tiempo, no solo dramático (une pasado y presente en la memorización acústica), también de la vida del personaje Gato Viejo, que junto a su pareja habitan en el denso jardín de un viejo caserón que está siendo desalojado por un par de jóvenes encargados de la mudanza. Y en la linde del jardín, el bosque. «No te puedes quedar ahí tranquilamente mientras todo se hunde a tu alrededor»⁷¹, le reprocha Gata Vieja, exigiéndole que «haga algo útil». Oiga o no a Mozart y lea o no a Marco Aurelio «las cosas van a pasar igual», responde Gato Viejo con resignación de futuro, pero sin reconciliación con el pasado. Una vida reducida a Mozart y a las *Meditaciones*; a la contemplación: «Nada hay en la vida más importante que el canto de la alondra. Y tú te lo has perdido», dice él. «Puro egoísmo, como siempre», dictamina ella⁷². Pero: «El mundo no termina en uno mismo»⁷³. Mientras tanto, los dos jóvenes de la mudanza, Cara de Ángel y Cara Triste, descubren el amor y el anillo –dejado por los gatos–, el vínculo del sentimiento.

«Yo sé de algo que tú no sabrás nunca: de las viejas verdades del corazón»⁷⁴, dirá con resonancias pascalianas Gata Vieja en cierto momento de la Escena Tercera. «Yo siento lo que ocurre a mi alrededor, no como otros algunos que tienen el corazón más duro que este banco»⁷⁵. Más verdadera filósofa que el perdido estoicista Gato Viejo, secuaz marcoaureliano, resulta la vitalista Gata Vieja, pensadora sin libro (quizás por dar razón de aquel dicho antidogmático “Desconfía de los hombres de un solo libro”) pero con razón sintiente y con sentido común.

Al final, empujado por la insistente razón de ella, Gato Viejo se enfrenta a sí mismo y se ve frente al espejo de la conciencia y de la asunción del pasado, dando paso al sentimiento de la vida, sentimiento

⁷⁰ Alonso de Santos (2011), p. 1015.

⁷¹ Alonso de Santos (2015), p. 24.

⁷² Ivi, p. 31.

⁷³ Ivi, p. 27.

⁷⁴ Ivi, p. 52.

⁷⁵ Ivi, pp. 53-54.

trágico – quizás – mas profundamente vital. “He estado a punto de meterme en el bosque, pero me ha dado miedo. Estaba todo silencioso y lleno de los fantasmas de la noche”⁷⁶, reconoce un Gato Viejo decaído. Muchas veces intentó adentrarse en busca de sus pequeños perdidos, pero se volvió por miedo. «Nunca cacé mi ratón..., y nunca entré en el corazón del bosque. Nunca hice lo que tenía que hacer»⁷⁷. Con la maleta en la mano y saliendo de la casa, ha decidido buscar, porque ha elegido vivir realmente: “Voy a ver a los pequeños. Bueno, ya serán mayores. Y esta vez llegaré... Me cueste lo que me cueste entraré en el oscuro corazón del bosque”⁷⁸. Finalmente, los dos de la mano, bajo la lluvia, caminan juntos penetrando en la espesura. A la busca de la verdad oculta en algún lugar y distante en el tiempo.

Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante

escribió Ortega en sus *Meditaciones del Quijote* (1914)⁷⁹. Cada uno busca encontrar los “claros” de su propio bosque.

Siglas y abreviaturas

- OYGO* Ortega y Gasset, J. (2004-2010), *Obras Completas*, Ed. Taurus – Fundación José Ortega y Gasset, Madrid. 10 tomos.
- GVOF* Vico, G. (1971), *Opere Filosofiche*, a cargo de P. Cristofolini, Sansoni, Florencia.
- GVO* Vico, G. (1990), *Opere*, a cargo de A. Battistini, Arnoldo Mondadori, Milán, 2 tomos.

Bibliografía

Alonso de Santos, J.L. (2008), *Obra teatral*, pres. de A. Amorós, est. prel. de M. Piñero y est. prel. de J.L. López Antuñano, Castalia, Madrid, 2 vols.

⁷⁶ Ivi, p. 68.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

⁷⁸ Ivi, p. 94.

⁷⁹ Ortega y Gasset (2004a), p. 765.

- Alonso de Santos, J.L. (2011), *La escritura dramática*, Castalia, Madrid. [1ª ed. 1998].
- Alonso de Santos, J.L. (2015), *En el oscuro corazón del bosque – Nuestra cocina*, pról. de M. Piñero, Esperpento Ediciones Teatrales, Madrid.
- Amorós, A. (1995), *Introducción*, in J.L. Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas – La sombra del Tenorio*, ed. de A. Amorós, Castalia, Madrid.
- Badillo O’Farrell, P.; Sevilla Fernández, J.M. (eds.) (2016), *La brújula hacia el sur. Estudios de filosofía meridional*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Bécquer, G.A. (1970), *Antología*, Salvat – Alianza ed., Madrid.
- Bundgård, A. (2000), *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Trotta, Madrid.
- Cacciatore, G. (2005), “María Zambrano: Ragione poetica e storia”, *Rocinante. Rivista di filosofia iberica e iberoamericana*, 1, pp. 57-67.
- Cacciatore, G. (2011), *El búho y el cóndor. Ensayos en torno a la filosofía hispanoamericana*, trad. y postfacio de M.L. Mollo; prefacio de A. Scocozza, Planeta, Bogotá.
- Cacciatore, G. (2013), *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, Il Mulino, Bologna.
- Cerezo, P. (ed.) (2005), *Filosofía y Literatura en María Zambrano*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- Cervantes, M. de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Alfaguara, Madrid.
- Colonnello, P. (2016), “Sul nesso misericordia/ricordo. Ancora sulla pietas del pensiero”, *Bollettino Filosofico*, vol. 13, pp. 55-69.
- Conrad, J. (1976), *El corazón de las tinieblas*, trad. esp. de A. García Ríos e I. Sánchez Araujo, Alianza, Madrid.
- Grigoletto, L. (2016), *¿Cuál origen? Póiesis y éthos en G. Vico y M. Zambrano*, in Scocozza, A., D’Angelo, G. (eds.) (2016), t. I, pp. 469-484.
- Gómez Cambres, G. (2000), *La aurora de la razón poética - María Zambrano, La vocación de maestro*, Ed. Ágora, Málaga.
- Gracián, B. (1993), *Oráculo manual y arte de prudencia*, in *Obras Completas*, Biblioteca Castro – Turner, Madrid, t. II.

- Grassi, E. (1993), *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, trad. esp. de M. Canet, Anthropos, Barcelona.
- Grassi, E. (2015a), *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*, trad. esp. de J. Navarro Pérez, Anthropos, Barcelona.
- Grassi, E. (2015b), *Retórica como filosofía. La tradición humanista*, trad. esp. de J. Barceló y J. Navarro, Anthropos, Barcelona.
- Heidegger, M. (1995), *Caminos de bosque*, trad. esp. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid.
- Hidalgo-Serna (1998), «La elocución y *El arte retórica de Vives*», estudio introductorio en Vives (1998), pp. VII-XLIX.
- Ortega y Gasset, J. (2004a), *Meditaciones del Quijote*, en *OYGOC*, t. I, pp. 745-825.
- Ortega y Gasset, J. (2004b), *El Espectador I-VIII (1916-1934)*, en *OYGOC*, t. II, pp. 153-831.
- Ortega y Gasset, J. (2005a), *El tema de nuestro tiempo*, en *OYGOC*, t. III, pp. 557-655.
- Ortega y Gasset, J. (2005b), *Reflexiones de centenario (1724-1924)*, en *OYGOC*, t. IV, pp. 255-275.
- Ortega y Gasset, J. (2010), *El hombre y la gente (1949-1950)*, *OYGOC*, t. X, pp. 137-238.
- Piñero, M. (2005), *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, pról. de A. Amorós, Fundamentos, Madrid.
- Piñero, M. (2015), *Prólogo*, in Alonso de Santos (2015), pp. 5-17.
- Revilla, C. (ed.) (1998), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid.
- Revilla, C. (1998a), *Claves de la "razón poética"*, in Revilla, C. (ed) (1998), pp. 13-21.
- Revilla, C. (1998b), *Raíz y horizonte del pensamiento de María Zambrano*, in Revilla, C., (ed.) (1998), pp. 201-218.
- Romero de Solís, D. (2005), *El corazón en la niebla*, in Cerezo, P. (2005), pp. 171-252.
- Santayana, G. (1964), "Filosofía del viaje", *Revista de Occidente*, 2^a, a. 2, n. 21 dic. 1964, pp. 276-287.
- Santayana, G. (2002), "Hermes el intérprete", *Teorema*, XXII, 1-3, 2002, pp. 49-54.

- Scocozza, A., D'Angelo, G. (eds.) (2016), *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, Penguin Random House (Taurus), Bogotá, 2 t.
- Sevilla, J. M. (2011), *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, Anthropos, Barcelona.
- Sevilla, J.M. (2014), “Meditazione salernitana sulla filosofia ispanica. Una presentazione del libro di G. Cacciatore, *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*”, *Rocinante. Rivista di filosofia iberica e iberoamericana*, n. 8, pp. 83-96.
- Sevilla, J.M. (2016a), *Ortega y el pensamiento sureño. Acerca del norte y el sur de la filosofía*, in Badillo O'Farrell, P., Sevilla Fernández, J.M. (eds.) (2016), pp. 157-199.
- Sevilla, J.M. (2016b), *Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento*, in Scocozza, A., D'Angelo, G. (eds.) (2016), t. II, pp. 483-506.
- Vico, G. (1990), *Principi di scienza nuova* (1744), in GVO, I, pp. 411-971.
- Vives, J.L. (1998), *El arte retórica. De ratione dicendi*, trad. esp. de A. I. Camacho e intr. de E. Hidalgo-Serna, Anthropos, Barcelona.
- Zambrano, M. (1987b), *Filosofía y Poesía*, FCE, México.
- Zambrano, M. (1988), *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid.
- Zambrano, M. (1993), *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona.
- Zambrano, M. (2004), *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid.
- Zambrano, M. (2007), *El hombre y lo divino*, FCE, Madrid.

Abstract

In the light of a new “southern” style of thought (meridional or mediterranean philosophy), this essay deepens into the concept of a “problematic and narrative reason”, and leads the meditation about “poetical reason” to a more concrete, practical and vital perspective: the work of dramatic art. The aim of this essay is to bring “poetical reason” closer to the dimension of “dramatic reason” and to the criticism that it raises, which is open to a true way of knowing. Authors such as Gracián, Vico, Ortega, Santayana or Zambrano and recurrent; but also poets and dramatists, who show us the poetic, vital

*Pensamiento dramático y razón poética.
La filosofía adentrada en el oscuro corazón del bosque*

and, eventually, dramatic aspect of reason. Special attention is paid to the Spanish dramatist José Luis Alonso de Santos and his dramatic work *The Dark Heart of the Forest*.

Keywords: Dramatic Reason, Poetical Reason, Dramatic Art, Philosophical Hermeneutics, Hispanic Philosophy.

SERGIO SEVILLA*

**Arte y Verdad.
El pensamiento de J.D. García Bacca**

No se sabe bien ninguna lengua, por mucha gramática natural o cultivada que se sepa si quien la habla no ha hecho de su tierra [...] morada por la poesía. Y si se trata de un filósofo [...] no sabrá de buen saber griego, latín, alemán, francés ... si no ha llegado a morar en la tierra – en los problemas de la realidad, de la historia, del mundo y del hombre– por medio de la Poesía, de la literatura de esos pueblo¹.

M. Heidegger

Sólo ocho años después de que Heidegger leyera por primera vez en Roma su conferencia *Hölderlin und das Wesen de Dichtung*, aparecía en castellano, en México, la traducción, comentada y prologada por J.D. García Bacca. La pronta recepción de un texto central en el siglo veinte para entender la problemática de la relación entre la verdad y la obra de arte, más llamativa en el ámbito de la producción filosófica en español requiere algunas consideraciones previas, por sí mismas nada evidentes.

Cuando el pensamiento español del siglo veinte se interroga por la ausencia relativa de la filosofía en la cultura española moderna las respuestas suelen poner el acento en el hecho de que esa misma

* Universitat de València

¹ La versión castellana añade como subtítulo: *Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca*. El texto contó con dos ediciones anteriormente: en 1944 y en 1968. La cita corresponde al prólogo de García Bacca, p. 9.

cultura crease la primera novela moderna al escribir Cervantes El Quijote, y algo equivalente sucediera en la pintura con el Velazquez de Las Meninas. Ello implica la tesis de que nuestra filosofía ha sido inseparable de nuestra poesía, y así las Coplas de J. Manrique dan forma a la conciencia moderna de la muerte, como los poemas de Juan de la Cruz expresan una experiencia religiosa en términos de la interioridad moderna².

En el ámbito de la prosa la construcción del sujeto moderno acontece en los escritos autobiográficos de Teresa de Jesús, y en la creación novelística del Quijote, del que se llega a afirmar que es un equivalente literario del *cogito* de Descartes. Desde un estricto punto de vista hegeliano, esta tesis significaría ignorar que la obra de arte vincula su contenido de verdad universal a una presentación en forma, de figura o de narrativa, particular; y, por tanto, ha de llegar a sustituir esa forma inadecuada por la que es propia del concepto. Pero ya en los años treinta del siglo pasado, un hegeliano como Adorno, en no menor medida que un no-hegeliano como Heidegger, habían liberado a la obra de arte de ese carácter de verdad a medias, o de verdad provisional. Buena parte de la obra de J.D. García Bacca estará vinculada a ese mismo problema, del que me voy a ocupar parcialmente en este escrito.

Su obra en el destierro interrumpe sus trabajos sobre lógica y filosofía de la ciencia y muestra interlocutores nuevos como Bergson – su concepción de la vida como surtidor de novedades está presente hasta el final de su obra – James y Heidegger. En 1944 publica en México su *Introducción literaria a la filosofía*, a la vez que su traducción y comentario de la conferencia de Heidegger. Ésto sucede cuando Europa está aún en guerra, lo que es ya un indicio de la valoración que el traductor hace del texto; si añadimos a ello la trayectoria intelectual previa de García Bacca, y su nula simpatía política por «el Heidegger de 1936 a 1944», hemos de suponer que el valor que le atribuye, además de intrínseco, revela también una

² Es un lugar común contraponer a sus poemas los comentarios en prosa en que San Juan recurre al pensamiento escolástico como guía para entender en lo posible esa religiosidad mística. Las afirmaciones del texto se refieren sólo a los poemas.

afinidad con el nuevo comienzo que se produce en su obra y en su vida³.

La reflexión de Heidegger sobre la estética significa un cambio de dirección, más allá de la subjetivación que esa disciplina experimenta desde la teoría kantiana del juicio del gusto, en el sentido de un replanteamiento de la pregunta por la verdad del arte⁴ desde la afirmación de que «la faena propia de la Palabra, por ser tal, consiste en hacer patente, de obra, al ente en cuanto tal, y guardarlo en su verdad»⁵. La función de “apertura de mundo” (*Welterschliessung*), que atribuye Heidegger al lenguaje, hace difícil de sostener la posición epistemológica clásica que vincula la noción de verdad a la legitimidad de la teoría. En los años siguientes continúan sus publicaciones sobre filosofía de la ciencia y no encontramos una reflexión directa sobre la teoría de la verdad hasta un escrito póstumo sobre el tema⁶. Para integrar la nueva perspectiva sin sumarse al programa de la *destrucción de la metafísica*, García Bacca restringe el alcance general de la teoría heideggeriana de la verdad como *aletheia*, no ligada a la proposición; y concreta la función de apertura de mundo del lenguaje al “estado poético”, que distingue, y hasta contrapone, a la verdad del lenguaje “en estado científico”. Más adelante me ocuparé de esta contraposición, y de su última teorización sobre la verdad, que resulta inevitablemente afectada.

I.

García Bacca parte de la apropiación del verso de Hölderlin según el cual el hombre «por la Poesía hace de esta tierra su morada». Desde su primer comentario a ese verso revela una mirada distinta a la posición heideggeriana. Al comentar que el hombre, por medio de la poesía, ha

³ Del impacto que produjo en él la obra de Heidegger dan testimonio sus *Confesiones*, en las que afirma: «*Kant und das Problem...* es la bomba atómica, filosófica de *Sein und Zeit*. Y lo fué de lo que de metafísica (ontológica general) quedaba en mi Fondo», García Bacca (2000), p. 124. Dice haber leído el libro en 1942, en México, es decir antes de la traducción de la conferencia sobre Hölderlin que comentamos.

⁴ Gadamer (1977), caps. 2 y 3.

⁵ Heidegger (1989), p. 24.

⁶ García Bacca (2003a).

hecho morada de la tierra, traslada el significado de “morar la tierra” al de habitar captando «los problemas de la realidad, de la historia, del mundo y del hombre, por medio de la *Poesía*, de la literatura de esos pueblos»⁷ cada uno en su lengua propia.

Una primera consecuencia de esta fidelidad creativa es el desplazamiento hacia una interpretación antropológica que toma en serio que el sujeto de la acción de morar es el hombre, en toda su concreción cultural y lingüística y, por tanto el pluralismo propio de la multiplicidad de lenguas, culturas y variaciones que cobran en su devenir histórico. El pluralismo no aparece en un Heidegger que da por supuesto que la función de develar la verdad-*aletheia* corresponde a dos lenguas filosóficas, además conmensurables: el griego y el alemán. García Bacca sustituye a Hölderlin por Antonio Machado porque no excluye lengua ninguna, lo que obliga a pensar la singularidad de cada una. Esa pluralidad de lo humano acepta que la verdad, como los lenguajes, puede encontrarse en estado poético, en estado metafísico, en estado religioso, en estado científico, como el agua puede estar en estado sólido, líquido o gaseoso, sin que varíe, por ello, su fórmula química única. Por supuesto ello implicará una revisión de las relaciones entre la verdad de la metáfora y la verdad del concepto. Esa pluralidad no plantea problemas de relativismo a García Bacca en virtud de su apelación a la metáfora de la fórmula única del agua que se mantiene en sus tres estados diferentes. Con ello se aproxima a la adopción de un pluralismo filosófico que acepta la verdad como algo inteligible sólo en una forma de lenguaje (poético, científico, etc.), pero no en todas ni para lo que podríamos llamar “todo lenguaje posible”.

Una segunda característica de la “fidelidad creativa” a Heidegger es la formulación de criterios para la “verdad poética”, aplicable a la vida de cada cual y, por tanto, también a la suya: «La verdad, decía Voltaire, es en el fondo triste. No precisamente triste, sino algo peor: neutral, indiferente a la Vida. La verdad poética es una de las pocas formas que la vida ha conseguido dar a la verdad para que le resulte vivible»⁸.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ Ivi, p. 75.

Por otra parte, hacer “propia” la tesis heideggeriana sobre la poesía lleva a buscar un equivalente de Hölderlin en lengua y de cultura castellanas. Entiéndase bien que no se trata de una cuestión de nacionalismo político, o no en mayor medida de lo que pueda serlo en Heidegger; se trata de que «la palabra poética – en la expresión de éste último – no es sino la explicación de la voz del Pueblo»⁹. García Bacca “traduce” al español la operación de Heidegger con Hölderlin ofreciendo al lector unos comentarios al texto heideggeriano, «según espíritu y letra de Antonio Machado». El propósito es que el lector de la traducción pueda «comparar, contraponer, completar poeta con poeta: Hölderlin con Machado, y a la vez adviertan, sin que el comentario lo recalque, que Machado es, en uno, poeta y filósofo de la poesía: es Hölderlin y Heidegger»¹⁰.

García Bacca expresa así el cambio de perspectiva vitalmente experimentado por su destierro y su secularización todavía no expresado filosóficamente. La apelación genérica al “pueblo” como depositario de verdades se encuentra, además de en la prosa de Machado, en otros intelectuales españoles de los años treinta. En parte, es una reacción contra el diagnóstico de la suya como una sociedad de masas realizado por Ortega y Gasset. García Bacca recoge un texto de Machado en que éste afirma que «el hombre masa no existe; las masas humanas son una invención de la burguesía...»¹¹. García Bacca añade al “pueblo” una importante característica, a saber, la de poseer el *Stimmung*, que él traduce como *tono*, y que nos protege, como atmósfera, de las «radiaciones mortíferas», dejando pasar sólo «las radiaciones discretas»¹². El recurso a la metáfora de los dos tipos de radiaciones ha de entenderse, por el contexto, como referido a la “verdad absoluta” y a la “religión absoluta”. Ambas son potencialmente letales como «Ideales absolutos que no hayan sido cernidos y difundidos por el pueblo», y han «sido causa eficaz de hecatombes, de sacrificios humanos, o de espiritual canibalismo»¹³. Es

⁹ Ivi, p. 76.

¹⁰ Ivi, p. 10.

¹¹ Ivi, p. 83.

¹² Ivi, p. 82. La exposición amplia del *Stimmung*, en p. 84.

¹³ Ivi, p. 82.

un abandono, tanto de la posición de la *Philosophia Perennis*, como del cientifismo¹⁴.

Otra decisiva modificación filosófica se produce con el abandono de la noción habitual de “esencia”. Ese cambio convierte al lenguaje poético, al ser capaz de expresar lo singular, en portador potencial de una dimensión verdadera de la experiencia que no puede captar la filosofía mediante conceptos universales. Se hace con ello posible abandonar la teoría hegeliana del Espíritu Absoluto, cuyo momento conceptual, la ciencia filosófica, acaba por absorber la verdad contenida en el arte, dándole la forma lógica universal del concepto. El texto de Heidegger hace de lo singular, expresado por la obra de arte, un momento de la verdad, imposible de expropiar por el concepto. García Bacca hace suya esta posición filosófica, que mantendrá a lo largo de su obra. Para mostrar el cambio de significado de “esencia” que la nueva relación entre “verdad” y “arte” hace posible me limito a citar un par de frases suyas: «La esencia para ser esencia tiene que echar raíces en espacio, en tiempo, en individuo»¹⁵. Y esta otra: «Ideas en estado de compromiso serio con lo real son ideas poéticas; las que han vuelto habitable, vivible la tierra»¹⁶. Con ello está apuntando a un rasgo que caracteriza a las metáforas, como consecuencia del hecho de que pueden configurar con sentido la experiencia vivida: llevan tácitamente indicaciones para dirigir la acción de quien las acepta. La intelección del momento poético del lenguaje, por parte de García Bacca, puede entenderse como una alternativa a la propuesta por Heidegger de entender el lenguaje desde su función de “abrir mundo”, dadas las consecuencias que tiene para una teoría de la verdad, y también para una teoría de la acción¹⁷.

¹⁴ García Bacca, en este contexto, afirma: «La filosofía pura, abstracta, la ciencia absoluta no pueden caer sobre el individuo sin que su mente deje de vivir como individuo», *ibidem*. La propuesta de entender que su cambio de posición filosófica arraiga en su cambio de forma de vida me parece reforzada por esta afirmación suya.

¹⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁶ *Ivi*, p. 80.

¹⁷ El valor epistemológico de la metáfora ha sido objeto de importantes desarrollos en el pensamiento contemporáneo desde muy distintos paradigmas. Valgan como ejemplos de esta afirmación los nombres de Hans Blumenberg en la fenomenología, y el de Max Black. Del trabajo del primero son representativas obras

2.

El comentario al texto de Heidegger habría de ser considerado como un diálogo entre cuatro discursos, dada la decisión de añadir el propio de García Bacca con textos de Machado. La “fidelidad” que proclama al texto que traduce consiste en adoptar una posición supuestamente paralela a la que Heidegger tiene en su trato con los versos de Hölderlin; pero no parece valorar dos fuentes posibles de diferencia: con Machado, cuyos temas no coinciden con los del poeta alemán; con Heidegger, de cuya reflexión sobre el lenguaje poético difiere. No da muestras García Bacca, al elegir modelo de palabra poética, de tener en cuenta la consideración de Heidegger de que «la palabra en cuanto tal no ofrece jamás garantía alguna de resultar o palabra esencial o añagaza»¹⁸.

Esta idea de que no hay garantía, en ninguna forma de meta-discurso, de que una palabra sea esencial en vez de otra tiene gran alcance para la epistemología en su funcionamiento normativo y crítico, puesto que permite trazar un mapa de la razón que funcione como un tribunal. Abandonada esa instancia, aparece la palabra que “abre mundo”. El estatuto, en el momento de señalar la palabra esencial, que permite a Heidegger dar esa función a la poesía es una filosofía del lenguaje que puede prescindir de la contraposición clásica entre lo universal y lo particular para decidir qué sea lo esencial, y asume para la analítica de la finitud funciones hasta ese momento reservadas al punto de vista trascendental. Nada de esto está incluido en la concepción de la metáfora que Machado coloca en la base del lenguaje poético: «Los poetas pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: el río de

tales como *El mito y el concepto de realidad y Paradigmas para una metaforología*. En el segundo caso es especialmente relevante su *Models and Metaphors* Ithaca, New York 1962. Posteriormente, esta temática ha tenido un desarrollo, teóricamente bien diferenciado, en el cognitivismo. Un ejemplo es libro de G. Lakoff y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, publicada por primera vez en 1980 y reeditada en castellano, acompañada de estudios muy posteriores, en Ed. Cátedra, Madrid 2017.

¹⁸ Ivi, p. 24.

Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant...»¹⁹.

García Bacca sitúa el problema que discute Heidegger en un “estado poético o metafísico” del lenguaje, que viene a corresponderse con un estadio histórico, el que va de Heráclito a Platón, en el que la filosofía adopta el poema como modo de expresión; es el estadio en que se crea el lenguaje metafísico. La construcción de “estados del lenguaje”, que son también “estadios históricos”, no impide que, en momentos de cambio de perspectiva filosófica, como es el actual, vuelva a ser necesario el recurso al lenguaje poético, que muestra aspectos de la experiencia no accesibles a la posición objetivante. Con ello la metáfora viva permite de nuevo el desarrollo del concepto que la fosilizará. Tales movimientos le son necesarios a García Bacca para entender el valor filosófico que Heidegger da al poema, sin comprometerse, al menos explícitamente, con la destitución de una concepción normativa de la racionalidad.

De esta forma, la función creadora de mundo y de historia que Heidegger da a la palabra poética queda condensada en una teoría de la metáfora. Antes de adentrarme en ella, he de abordar un problema que suscita en su reflexión García Bacca, que resulta expresivo de la posición filosófica desde la cual entiende la de Heidegger y también el valor de verdad del lenguaje poético. Usando sus palabras «hace ya miles de años tenemos metafísica en estado de fruto científico, y por tanto tenemos del Ser un concepto claro, distinto, adecuado, científico [...] o no tenemos de tal palabra concepto alguno». A pesar de su conocimiento de la perspectiva abierta por *Ser y tiempo*, no se hace eco de la tesis de la destrucción de la metafísica, ni de diferencia entre ser y ente. Desde esa omisión en su conciencia histórica, tácita pero audible para el lector, plantea su propia pregunta: «Cuando el pensamiento cae en la cuenta de que piensa, se halla con que está pensando, hablando, en Ser y de lo que las cosas son. Pero ¿qué tiene que ver todo esto con poesía y con poetizar?»²⁰.

¹⁹ Ivi, p. 47. El fragmento de Machado pertenece a la edición de *Obras completas*, Machado (1940).

²⁰ Ivi, p. 49.

En la pregunta se deja oír que la posición filosófica de García Bacca no sigue a Heidegger en una teoría del lenguaje, bien alejada de la estética hegeliana, al haber separado la palabra esencial de cualquier referencia a la universalidad del concepto. Ésta, en cambio, está indirectamente presente en la comprensión de “historia” que sostiene García Bacca, y en el hecho de que éste tome como punto de partida elementos procedentes de la teoría del lenguaje de Aristóteles. Paso a considerar los dos elementos de esta secuencia.

La pregunta por la relación entre el pensamiento del ser y la poesía se convierte en una pregunta histórica por la conversión del “estado del lenguaje” en “estadio”; pero, sobre todo, porque García Bacca la responde recurriendo a la noción de “revivir la vivencia” procedente de la teoría de la comprensión de Dilthey: «Se impone, pues, la preliminar faena de devolver a Ser, a Pensar, su primigenia significación, en flor; lo que equivale a intentar una especie de *reviviscencia* (*Erlebnis*) o reprimeraverización de Ser y Pensar; que Metafísica-en-flor es Poética»²¹. La expresión “lenguaje-en-flor” y sus derivados es metáfora para decir el momento originario de ese lenguaje que nombra una experiencia, y también el estadio histórico en que ello sucedió. La necesidad que García Bacca siente de plantear la pregunta por la exigencia filosófica del poetizar, después de dos mil años de conceptualización científica “clara y distinta”, señala su rechazo de la oportunidad de “un segundo comienzo” en la “historia del ser”, que Heidegger viene planteando en sus escritos de la época.

La reconducción del problema a la “reviviscencia” es una alternativa a la posición de Heidegger, que afirma que «lo que nosotros llamamos *meditación histórica* es algo esencialmente diferente a la consideración historiográfica»²², lo que modifica la lógica de la posición de Dilthey sobre la historia. García Bacca

²¹ Ivi, p. 50.

²² Heidegger (2008), p. 36. Es cierto que García Bacca no pudo conocer el contenido de estas lecciones impartidas por Heidegger el semestre de invierno de 1937-38. No se confunda mi intención al citarlo con una objeción al autor que estudio. No tendría sentido ni desde el punto de vista histórico, ni desde el teórico. La interpretación de García Bacca produce una “traducción” del planteamiento de Heidegger a términos conceptuales acordes con la tradición filosófica que le permiten otra forma no menos filosófica de afrontar el problema.

conservará de ella el concepto de “vida”, que Heidegger deja de lado. También preserva el vínculo entre la noción de totalidad y la de significado; y, por fin, una concepción de la verdad que, aceptando su procedencia del modelo de la obra de arte, tiene, en su voluntad de reformular la concepción clásica, una decidida afinidad con la concepción propia de las ciencias. García Bacca se separa del cientifismo que reduce la experiencia a los límites que le traza el conocimiento científico. Pero no admite que el desvelamiento (*aletheia*) que produce el lenguaje del arte se convierta en esa alternativa excluyente a la que tiende Heidegger desde los cursos sobre lógica de 1934 hasta la afirmación de doble sentido según la cual la ciencia no piensa.

Toma de Aristóteles los elementos básicos de una concepción realista del lenguaje: «Las “palabras” de una lengua, dice el filósofo Aristóteles, ejercen doble función: semántica y apofántica; *indican*, señalan, apuntan hacia una cosa, y terminan por *declararla*, descubriendo lo que ella es en sí misma»²³. Ese análisis, que no cuestiona la función declarativa de lo real por el lenguaje, introduce como premisa su nominalismo en materia de conceptos universales, al enunciar: «si moldeo sonidos en cosas, si ajusto la lengua con la realidad, no surgirán palabras como Ser, Pensar, Esencia, No-ser, Nada; ni siquiera palabras abstractas, [...] tampoco [...] palabras genéricas o específicas»²⁴. Se sirve de ese mismo nominalismo para abandonar la visión esencialista de lo real y para fundamentar el valor de verdad de las palabras poéticas. Basándose en la función de “indicar”, propia del lenguaje, afirma que «la palabra, o el habla, en estado científico [...] somete la palabra al “éste”: a la función de señalar lo máximo y últimamente definido»²⁵. Es el esfuerzo por

²³ García Bacca (2000), pp. 50-51. En una de sus publicaciones postumas, García Bacca sigue sosteniendo, en un sentido ciertamente amplio, la denominación de “realismo” como posición gnoseológica, aunque son considerables las diferencias que señala entre el “realismo natural”, que refiere al mundo griego, el “realismo” crítico, que alude a la epistemología moderna, y el “realismo integral”, con el que denomina la teoría del conocimiento que él defiende como actual. Véase García Bacca (2001).

²⁴ García Bacca (2000), p.51.

²⁵ *Ibidem*.

liberarse de las limitaciones propias de esa función referencial, que vincula la palabra a un “éste” singular, la que posibilita el comienzo del lenguaje metafísico y del poético: «*metáfora y metafísica* son, en el fondo y raíz, una sola función: poner a las cosas más allá (*metá*), plus ultra, de su incardinación, afinamiento, fijación en singulares»²⁶. Le resultaba necesario establecer la base compartida entre concepto y metáfora para justificar que ambos puedan ser portadores de verdad.

Un ejemplo destacado del sentido epistemológico que da García Bacca al uso metafísico de las metáforas procede del propio Antonio Machado; y digo que es especial porque cita un poema – no un texto en prosa del *Juan de Mairena* – para dar un ejemplo de ese uso, e incluso para justificar afirmaciones, que suenan hiperbólicas, como aquella de Machado es, a la vez, Hölderlin y Heidegger. El fragmento citado es éste:

Si un grano del pensar arder pudiera
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera²⁷.

Si consideramos los versos en su literalidad el poema sería «un caos científico»²⁸; pero, considerado su valor poético García Bacca concluye que: «*Amor, pensamiento, arder; amor, verdad, ver*. Todos estos simples, en compuesto poético, y con nombre propio, dan o *son Banquete y Fedro*»²⁹.

Su análisis de la metáfora, tomada en sentido amplio, nos permite concretar el modo de pensar la relación entre arte y concepto que nos ocupa. Revisaré lo que al respecto dice en una obra publicada, por primera vez, en México en 1944; y re-editada, sin cambios al respecto,

²⁶ Ivi, p. 52.

²⁷ Machado (1940), p. 365.

²⁸ García Bacca (2000), p. 52.

²⁹ Ivi, p. 53. Es necesario preguntarse por la forma en que la metáfora consigue entre sus funciones esa equivalencia. El propio García Bacca remite, en este contexto, al uso que hace Dilthey de las nociones *Erlebnis* y *Dichtung*, es decir envía el problema a unas categorías que Heidegger ha trascendido, en sentido fenomenológico. Para responder a lo preguntado, mostrando el carácter no ocasional de la pregunta y de la respuesta en términos de la relación entre metáfora y concepto.

en Caracas 1964 y, por fin, en Barcelona 2003. La edición de 1944 llevaba como expresivo título *Filosofía en metáforas y en parábolas*, que no fue conservado en las posteriores, sin que ello comportase cambios, ni siquiera en el prólogo inicial que justifica el título. En ese prólogo, el autor explicita dos elementos de perspectiva teórica que permiten entender el cambio radical de perspectiva en torno al tipo de teoría de la verdad que exige que contemos entre los instrumentos lingüísticos del conocimiento a las metáforas y a las palabras. En primer lugar afirma que esta obra no va a usar un lenguaje referencial unívoco; deliberadamente dirá “una cosa por otra”, es decir, ella misma recurrirá al uso de parábolas y metáforas, porque algunas de estas últimas son privilegiadas porque «ciertos tipos de vida (las) eligieron para sí a fin de hacer de ellas lugar de descubrimiento simbólico, indirecto y alusivo de su original y propia manera de vivir el universo»³⁰.

El “centro de gravedad” de su teoría de la metáfora es la noción *tipos de vida*. Situados en alguno de ellos elegimos los “símbolos” más ajustados para la expresión de la mejor forma de acceso a lo real – por tanto, a la *verdad* –, lo que García Bacca nombra su «propia manera de vivir el universo». Cualquier lector familiarizado con su terminología recuerda su distinción – que va a exponer dentro de la obra – entre *universo* y *mundo*, vinculada a la nociones de *significado* y *sentido*. El primer término alude a un estado de lo real previo a su humanización; Cuando el lenguaje lo señala produce *significado*. El *sentido*, en cambio, convierte al universo en *mundo*, transformado por la donación lingüística de sentido, sin la que el hombre no comprende su experiencia ni podría habitar el inhóspito lugar.

El lenguaje, por tanto, si bien no es “morada del Ser”, hace habitable el mundo. El uso del lenguaje poético no es sustituible en esa tarea, en ese estadio. Lo que caracteriza al momento presente, y

³⁰ García Bacca (2003b), p. 9. La primera edición de esta obra apareció en México en 1945. Su segunda edición está fechada en Cambridge en 1963, y ha sustituido su título original por el subtítulo: *Introducción literaria a la filosofía*. Atenderé sólo a su planteamiento teórico pero, tan importante como éste, es su ejercicio de lectura filosófica de textos de la literatura universal, en su primera parte, y de la literatura española en la segunda.

hace necesaria la creación de metáforas es una consecuencia de la aparición filosófica del yo en la modernidad. La emergencia histórica no resuelta es el reconocimiento de “los inalienables derechos del yo a intervenir en el mundo de las cosas y en el mundo de los seres”. Éstos no quedan recogidos en la idea de un yo universal, un *cógito*, o un *yo trascendental*, en los que la presencia de lo individual no tiene cabida. Tampoco el psicologismo y el vitalismo de Dilthey consiguen una respuesta a la exigencia del ser humano de sentirse acogido y representado en “el libro del universo”. Si el problema de fondo para el ser humano es «la propia finitud y una sublevación contra ella»³¹. En el momento que estoy considerando, parece que la relevancia adquirida por la relación del hombre con su propia finitud se expresa filosóficamente en términos de Heidegger, de ser para la muerte y de su hermenéutica de la facticidad. Habrá que esperar más de una década a que García Bacca incluya como intento de solución filosófica al problema el pensamiento de Marx, que tendrá un papel relevante en su teoría del “humanismo positivo” como forma de superar la alienación. El distanciamiento con la formulación del autor de *Ser y tiempo* es, desde el comienzo, central: para García Bacca el problema al que la filosofía no ha alcanzado a dar expresión, desde el inicio de la modernidad hasta lo que el llama “la filosofía postdiltheyana”, pertenece a la antropología: el hombre no ve reconocido el puesto al que cree tener derecho en el cosmos. Lo que constituye una negativa a formular el problema como pregunta por el *sentido del ser*. La aceptación de la verdad poética es un reconocimiento parcial del modo de proceder de Heidegger; pero, a la vez, elige un modo de hacer distinto para plantear el problema – que, en consecuencia, no es el ya *mismo problema*.

Aborda el nivel poético del problema con una teoría de la metáfora, incluso de la metáfora sostenida que es la parábola cuando Calderon desarrolla teatralmente la metáfora «la vida es sueño», o cuando Mallarmé dice «Gloire du long désir, Idées». Con ello se distancia del horizonte Heideggeriano que comenta, esforzándose en encontrar una respuesta filosófica propia a un problema que comparte: la necesidad

³¹ Ivi, p. 11.

de una aproximación teórica nueva a la pregunta por la verdad, que expone en *Ejercicios filosófico literarios sobre verdad*, la última posición de García Bacca respecto a ese tema, con una concepción vitalista de la historia que se sitúa en la estela diltheyana señalada en el texto de 1944.

3.

En sus escritos iniciales en el exilio se hace eco del vitalismo de Ortega y Gasset; y en 1945, en México, publica un interesante artículo sobre *Algunos conceptos históricos de "Verdad" y su significación vital*, de cuyo núcleo es expresiva esta consideración: «Al axioma, falsísimo, de Bossuet: "Variáis, luego no sois la verdad", ha opuesto Dilthey el axioma vital cuya verdad la estamos viviendo "variáis, luego sois vivientes"»³². Esa ruptura con la verdad de validez intemporal constituye una prolongación del comentario al Hölderlin de Heidegger, que acabamos de ver, y es también efecto de la introducción de la "verdad vital" como perspectiva: «la unión íntima entre verdad y vida...hace inevitablemente que la Verdad tenga historia, un original tipo de historia...que no es recuento de errores ajenos,... [que es]serie de invenciones, no cadena de deducciones»³³.

Su caracterización de la vida comporta un abandono y, por tanto, una crítica implícita de algunas concepciones de la epistemología moderna. La más importante tal vez sea la concepción del "sujeto de conocimiento" como una conciencia que conceptualiza desde una posición distanciada del "objeto", que garantizaría que obtenemos una representación que se entiende como "objetiva" en la medida en que evitamos que la representación cognitiva sea guiada por las necesidades o intereses del sujeto. Esa concepción obliga a pensar al sujeto de la acción como perteneciente a una esfera distinta y separada de la propia del sujeto de conocimiento. Esa separación de esferas y de criterios de validación necesita ser sustituida por una articulación unitaria procedente del modelo de la "vida". Con ello, la división aristotélica entre *theoría*, *praxis* y *poiesis* pierde su habitual perfil y

³² *Algunos conceptos históricos de "verdad" y su significado vital*, en García Bacca (2009), p. 306.

³³ *Ibidem*.

hace obligada una revisión de esas instancias de la racionalidad humana desde la perspectiva de la prioridad ganada por la acción. Esa transformación viene exigida, de formas distintas, desde la kantiana “prioridad de la razón práctica”, o la tesis undécima sobre Feuerbach de Marx. También la noción de *ser-ahí* plantea de un modo nuevo la conexión entre el comprender y el actuar.

El vitalismo se convierte en un intento de reformular los términos de ese problema; la consecuencia que más afecta a su teoría de la acción es el cambio que experimenta la concepción de la libertad; el hombre aparece ejerciendo una “libertad entitativa” que transforma el sentido de su acceso a la experiencia, y el espacio de ésta: «*La vida es esencialmente libre. Y no consiste la libertad en elegir una de las posibilidades, sino en crear la posibilidad misma, en inventar*»³⁴. En este sentido, la teoría de la “entitativa libertad” y de la “invención” como respuesta de nuestra acción ante lo imprevisible exige un compromiso con una ontología de la contingencia y de la novedad. Ella justifica desde un punto de vista ontológico y antropológico el lugar de la metáfora en tanto que exigida por la acción³⁵. Conceder a la libertad un estatuto óntico coextensivo de lo humano, y aceptar la contingencia en lugar de exigir necesidad para comprender los fenómenos son dos cambios que afectan a la filosofía de la acción, reduciendo el espacio de una racionalidad que produce sus acciones y

³⁴ Ivi, pp. 42-43. Merecería un estudio particular esta noción de “libertad entitativa”, cuyo sentido sólo en parte coincide con la noción de libertad moral, puesto que se alinea con esa comprensión de lo humano que lleva al *pour-soi* sartreano y a esa conexión fuerte entre el comprender y el ser que Heidegger señala al caracterizar al *Da-sein* como el ser al que le va el ser en el comprender. La consecuencia principal es una modificación del lugar de la acción como característica de un ser, inacabado e inacabable, que no puede ser encerrado en una definición esencial.

³⁵ García Bacca está próximo a justificar la función de la metáfora en la acción humana, y podría aceptar la tesis de que “La acción es lo que compensa la ‘indeterminación’ del ser humano” y a la retórica como estudio de la comunicación y al lenguaje de las parábolas como indispensable para la orientación de esa acción. (H. Blumenberg, *Una aproximación antropológica a la actualidad de la retórica*, incluida en Blumenberg [1999], p. 119). Sería interesante llevar más lejos esta comparación entre García Bacca y H. Blumenberg, lo que no es posible en este lugar.

dejando abierta la función de la metáfora. De ella parecen depender la libertad y el sentido como supuestos de nuestra acción.

Una reflexión sobre este conjunto de modificaciones teóricas ha de valorarlas como expresivas del agotamiento de estrategias filosóficas previas, por ejemplo, la que hace de la causalidad necesaria una condición de posibilidad de toda experiencia posible; el modelo de la “vida” aquí encuentra apoyo para ello en determinados desarrollos de la física del siglo veinte. Otra estrategia filosófica de gran calado que resulta cuestionada es la dialéctica, versión Hegel o versión Marx, como modo de pensar lógicamente los procesos de diferenciación que producen lo nuevo y lo diferente. Con todo ello, queda cuestionada la distinción conceptual trazada entre *theoría* y *praxis*, las teorías filosóficas que la suponen, y queda planteada la necesidad de pensar de nuevo las lógicas respectivas de la acción y, en particular, la de la acción transformadora. Pero quizá el mayor rigor conceptual de la propuesta de García Bacca permita buscar propuestas e iniciativas para la transformación actual de la filosofía.

4.

Su escrito póstumo sobre la verdad asigna a la verdad en el arte un significativo lugar al hacer del prólogo un comentario de un aforismo de Mallarmé. García Bacca lo traduce así: «Digo: Una flor! Y, a parte del olvido a que mi voz relega cualquier contorno – a no ser ese de los consabidos cálices – se eleva musicalmente la idea de ella misma, y suave: *la ausente de todos los ramilletes*»³⁶. A pesar de los años transcurridos, el texto responde a los criterios que hemos analizado en sus comentarios a Heidegger. Cuando allí decía que «las palabras *comienzan* a cobrar calidades poéticas por igual motivo y en la misma sazón que adquieren las metafísicas: por su carácter y estado abstracto, de desarraigo de los singulares»³⁷, entendía, de modo nominalista, la función referencial del lenguaje como un señalar un “esto” determinado. Lo que Mallarmé dice, y García Bacca toma como motivo inicial de su teorización, es que ya el sustantivo común “flor”, por mucho que el artículo indeterminado pretenda señalarla, es un

³⁶ García Bacca (2003a), p. 5. El escrito, ya citado, se publicó en 2003.

³⁷ Heidegger (1989), p. 51.

universal y, como tal, está ausente de todos los ramilletes. Cambiando por un artículo determinado, “la flor” recibe la consideración de «*La trascendente de todas las especies*», no agota su denotación señalando ninguna de las especies de flores existentes, y ninguna flor individual coincide con ella. La situación no mejora si suprimimos todo artículo y dejamos la exclamación FLOR! La adaptación de Mallarmé por García Bacca, en este caso, deja así el texto inicial: «In-decible, In-conceptualizable, In-especificable a parte de una alusión a una flor y a la flor, alusión elusiva de todas las especies de flores está más allá el ideal de ella misma, y puro: *La absoluta ensimismada y consimismada FLOR*»³⁸.

De un modo un tanto enigmático, García Bacca completa el Prólogo con una repetición triple del fragmento, que cambia la palabra “Flor” por la palabra “Verdad”. Lo que, en principio, concreta la metáfora en las siguientes expresiones: cuando digo “una Verdad!” todo concluye afirmando que es “*La ausente de todas las teorías*”; cuando digo “La Verdad!”, la caracterización termina diciendo «*La trascendente toda clase de sistemas*»; si proclamo, sin artículo, “VERDAD!”, me estoy refiriendo a «*La absoluta, ensimismada, consimismada y solitaria VERDAD*». La filosofía ha hablado de la verdad en una de esas tres posiciones (“*Ausente, trascendente, absoluta*”, en los términos de García Bacca), lo que permite analizarla a través de esas posiciones, a las que llama «metacategoriales»³⁹. Todo pasa a depender del modo de relación que, en cada estadio, se establece entre la palabra y la realidad; en el caso del “realismo natural” se contempla, en el del “realismo crítico” se observa y en el del “realismo integral” se “gobierna” (kibernetés)⁴⁰. Repárese en que no cambia sólo la actividad del sujeto sino, con él, la relación que la palabra establece con la cosa. La triple relación apunta, de nuevo, a un pluralismo de la teoría de la verdad, a pesar del cual el autor no

³⁸ García Bacca (2003a), p. 6.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Reúno deliberadamente las terminologías usadas por García Bacca en dos obras distintas ya citadas, *Sobre realismo* (2001) y *Sobre Verdad*, (2003a). Creo que ayuda a entender mejor la epistemología del autor al permitir un análisis trasversal del problema del conocimiento verdadero en su conjunto.

renuncia a reunir los distintos significados bajo la unidad de la fórmula científica, que da prioridad a uno de ellos.

La estructura de *Sobre Verdad* es tripartita: el primer ejercicio se ocupa de la “verdad natural”, el segundo, de la “verdad supranatural” (corresponde al estadio del “realismo crítico” y no ha de confundirse con lo “sobrenatural” en sentido religioso); y el último analiza la “verdad trascendente o absoluta”, expresión a la que tampoco hay que suponer un significado religioso, ni idealista. Recuértese que es la verdad propia del “realismo integral”.

Lo que vengo llamando “pluralismo”, como rasgo de la teoría del conocimiento de García Bacca, se apoya en el carácter polisémico del término “verdad”, que se origina en su evolución histórica, que nos ofrece una pluralidad de significados entre los que no tiene sentido elegir por mero decisionismo. Sin embargo, el hecho de convertir la pluralidad en una secuencia de estadios no implica tampoco que García Bacca los articule entre sí con una lógica propia de la dialéctica. El estadio presente, el “realismo integral”, se presenta ciertamente como superior a los anteriores, sin que se trate propiamente de un ejemplo de “progreso”, ni de una culminación de la totalidad en el presente. El estadio presente, en todo caso, señala el lugar que ocupan los precedentes, sin entender por ello una mera “superación”. Tampoco cabe entender los tres estadios como momentos de una totalidad, lo que convertiría al momento último en un cierre de ese proceso y, tal vez, en su *telos*. Descartadas esas lecturas, hay que recordar la metáfora de García Bacca sobre los tres estados, diferentes hasta lo irreconocible, de agua; y la identidad entre ellos si entendemos que lo denotado por “agua” es su fórmula química. Los diferentes puntos de vista que adoptan el sujeto y el lenguaje en su relación con la cosa en la teoría de la verdad revelan una voluntad de mantener el pluralismo fuera de los límites del relativismo. Así creo que hay que entender también el carácter flexible con que, como he señalado, usa el autor la noción de “realismo”.

Sin duda García Bacca nos lleva a algún punto situado más allá de la noción clásica de “realismo”, como también nos lleva, en sus comentarios a Heidegger, a un modo de entender el lenguaje y la verdad que se sitúa fuera de la teoría de la configuración de mundo

por la palabra verdadera. Acabaré intentando mostrar en qué sentido esta última noción intenta articular una conexión entre la palabra y la realidad que permita seguir hablando de “realismo”, aún en un sentido no convencional, y, a la vez, dar un significado de la verdad como “creatividad” que reúna la verdad de la técnica con la verdad del arte.

La conexión entre literatura y filosofía es teorizada y practicada por García Bacca mediante un intento de conjugar el uso cognitivo de la metáfora con el del concepto para producir así un cambio de rumbo en el pensamiento filosófico. La dirección de ese cambio puede entenderse en sus términos como la concreción de un “sentido vivencial” presente en la filosofía moderna.

Su noción de metáfora es la más clásica y queda expresada en castellano coloquial como un “decir una cosa por otra”, mientras el “concepto” se limita a ir definiendo por géneros y especies, de forma que su proceder supone, en un camino inverso, una noción cada vez más abstracta, más indefinida por carente de determinaciones como sucede con la noción de “ser”, la más básica y, a la vez, imposible de definir. Si entendemos con una metáfora el proceder lógico resulta la tesis de que «pintar en claroscuro es el equivalente pictórico de definir por conceptos cada vez mas universales, generales y vagos, como los de ser, sustancia, material, viviente, sensitivo...»⁴¹. García Bacca cuestiona la ontología de la sustancia, como Heidegger; a diferencia de éste, pone también en cuestión la virtualidad de la noción de “Ser” para abandonar la metafísica occidental. La estrategia consiste en recurrir a la noción de “vida” como perspectiva ontológica, y a un uso combinado del proceder de la metáfora (“decir una cosa por otra”) con el uso unívoco del concepto, lo cual asigna un lugar a la vez delimitado y legítimo al proceder clásico de la filosofía y de las ciencias. En sus palabras, «el valor del empleo sistemático de la *metáfora*» consiste en que «el procedimiento metafórico permite explicar una cosa mediante otra, conservando ambas su carácter *concreto*»⁴².

Se trata de que el pensamiento adquiriera mediante el uso de la metáfora mayor potencia de matizar lo que conoce, completando lo

⁴¹ García Bacca (2003b), p. 18.

⁴² Ivi, pp. 16 y 18.

obtenido por el conocer conceptual, sin postular una alternativa problemática, o un “segundo comienzo” en la historia del acceso del ser humano al ser. El uso de la metáfora se propone dentro de «ciertos límites y de cierta manera», para escapar de «los dominios y cárcel de la ontología», sin atender contra la noción de verdad⁴³. También para conseguir una nueva teoría de la verdad que combine la perspectiva del hombre que actúa con la del sujeto que teoriza conceptualmente, sin tener que destruir la metafísica occidental, García Bacca sintetiza así el sentido de su obra: «Esta obra intenta ser una demostración de que toda teoría filosófica, por muy abstracta que sea, no pasa de ser en el fondo sino una metáfora en que unas cosas, al parecer muy neutrales – como ser, sustancia, accidente, causa, efecto, acción, lugar, tiempo... –, están hablando de otras muy distintas: de la Vida y de los tipos históricos de Vida»⁴⁴.

El uso que García Bacca hace de la palabra “vida” expresa más bien un matiz que un concepto. En ningún caso es una noción que aspire al rigor de la univocidad. Señala una perspectiva sobre la experiencia del ser humano activo a la que no podría acceder un sujeto de conocimiento objetivante. La perspectiva del “viviente humano” viene marcada por lo que García Bacca llama su *tipo de vida* elegido, que le permite el «descubrimiento simbólico, indirecto y alusivo de su original y propia manera de vivir el universo»⁴⁵. Incorpora así la posición experiencial del “existente”, su elección de sí mismo y su facticidad histórica; pero no la opondría al sujeto de conocimiento como si fueran alternativas excluyentes. Es su forma de incorporar el impacto de *Kant y el problema de la metafísica* y de aceptar, en la teoría y en la práctica, la presencia de la verdad en la obra de arte, evitando los efectos de la “destrucción” mediante una teoría de la metáfora. Un pensamiento de la metáfora ha de poder articular la experiencia del existente con la del sujeto clásico de la racionalidad

⁴³ Ivi, p.19.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p.9.

gracias al potencial creativo, de matización y de concreción que proporciona la verdad del lenguaje del arte⁴⁶.

Durante treinta años García Bacca abordó muy diversos problemas filosóficos anteponiendo al título de sus obras la expresión “Ejercicios literario-filosóficos sobre...”. El uso de la “perspectiva vivencial” situó en el trasfondo una re-definición teórica del ser humano que, en su diagnóstico, estaba teniendo lugar en la realidad histórica presente. La epistemología que adoptó fue siempre la que deriva de esa conjunción entre la obra de arte, con preferencia literaria o musical⁴⁷, y el pensamiento conceptual, que sintetizaré para acabar.

Con los elementos expuestos, la posición de García Bacca sobre el pensar literario-filosófico puede resumirse en estas tres tesis: (a) «Cada una, filosofía y literatura, es interpretación en palabras del mismo universo real, cada una a su manera, original y perfecta, algo así como agua en río y agua en nube»⁴⁸. Mediante esta metáfora de los estados del agua (la misma en estado sólido, líquido o gaseoso) elude García Bacca la tesis de que cada tipo de lenguaje produce “un mundo”, tan generalizada desde Nelson Goodman. Tan indemostrable como metafórico resulta hablar de varios “mundos” como de tres estados y su identificación en una única fórmula. La opción de García Bacca permite buscar la respuesta al problema en términos de complementariedad entre lenguajes diferentes, incluido el de la música, al intentar aproximarse a la verdad de una teoría general.

⁴⁶ Así concreta la voluntad de articular, como elementos de una estructura, al *Dasein*, que comprende y actúa, al *Sujeto* que conoce, y al *tipo de vida*. Para García Bacca no se trata de destruir al sujeto, sino de compensar el carácter unilateral de la posición de quien teoriza con la del *existente* que actúa en un *tipo de vida* en el que se orienta mediante parábolas y metáforas que guían, a la vez, su comprensión y su acción.

⁴⁷ García Bacca produjo un tratado de más de ochocientas páginas con el título *Filosofía de la música*, que publicó dos años antes de su muerte, Véase García Bacca (1990). Nos dice el autor en su Prólogo que «En esta obra se pretende (...) mostrar que el tipo de ente y el de lenguaje musical es capaz de refutar la óptica y la ontología: la metafísica, y, por tanto, la filosofía, de la que la metafísica es el núcleo más pretencioso; y aportar una óptica y ontología nuevas...». Ivi, p.12. Es claro que, por sorprendente que resulte, su propuesta debiera estudiarse para ver su conexión con la teoría de la relación entre arte y verdad que he expuesto.

⁴⁸ Ivi, p.7.

(b) La segunda tesis consiste en un salto entre planos que, de ser acertada, permitiría articular las perspectivas del concepto y la metáfora: «Preferir uno a otro estado: estado literario a estado filosófico del universo es cuestión del tipo de instalación de cada hombre en el mundo; o depende del proyecto existencial ... de cada uno – individuo, colectividad, época»⁴⁹. Por último, añade García Bacca una tesis que afirma lo fructífero de la decisión de mantener la distinción entre los dos puntos de vista sobre el mundo, como distintos y como articulados: «transformar literatura en filosofía y filosofía en literatura...es indeseable»⁵⁰. Al señalar que la diferencia entre ambos discursos y su articulación son resultado de una “decisión” subraya su carácter de estrategia e, indirectamente, atribuye el mismo carácter a la estrategia contraria.

Bibliografía

Blumenberg, H. (1999), *Las realidades que vivimos*, Paidós, Barcelona.

García Bacca, J.D. (1990), *Filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona.

García Bacca, J.D. (2000), *Confesiones. Autobiografía íntima y exterior*, Anthropos, Barcelona.

García Bacca, J.D. (2001), *Sobre realismo. Tres ejercicios literario-filosóficos*, Anthropos, Barcelona.

García Bacca, J.D. (2003a), *Ejercicios filosófico literarios sobre verdad*, Los libros de El nacional, Caracas.

García Bacca, J.D. (2003b), *Introducción literaria a la filosofía*, Anthropos, Barcelona.

García Bacca, J.D. (2009) *Ensayos y estudios III, Fundación para la cultura urbana*, Fundación Para La Cultura Urbana, Caracas.

Gadamer, H.-G. (1977), *Verdad y método*, I, trad. esp. de A. Agud y R. Agapito, Sígueme, Salamanca.

Heidegger, M. (2008), *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Comares, Granada.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

Heidegger, M. (1989), *Hölderlin y la esencia de la filosofía*. traducción, comentarios y prólogo de J. D. García Bacca, Anthropos, Barcelona.

Machado, A. (1940), *Obras completas*, Séneca, México.

Abstract

The split between the spheres of truth and beauty, that is stressed by modernity, has led present-day thought to rethink the meaning of truth, in connection with art, so as not to leave truth reduced to scientific verificationism. The paper specifies the meaning of both spheres in the work of J.D. García-Bacca, a philosopher of the twentieth century who proposed to understand truth as an active creation that abandons the correspondence theory of truth, typical of epistemological representationalism.

Keywords: García-Bacca, Truth, Beauty, Modernity, Art.

FEDERICO VERCELLONE*

**Kiefer e *I Sette Palazzi Celesti*.
Ovvero l'inizio come la fine e l'inverso**

Le immagini della fine sono sempre e costantemente immagini dell'inizio e, insieme, immagini iniziatiche. La fine è costantemente rivelazione e scoperta.

I Sette Palazzi Celesti di Kiefer costituiscono uno spazio monumentale entro un altro spazio monumentale, essi rinviano al ciclo del tempo deflagrante e condannato a tornare su se stesso in un divenire di distruzioni e di rinascite in stridente armonia con le strutture dell'HangarBicocca votate invece a testimoniare l'eternità trionfale del Moderno. *I Sette Palazzi Celesti* sono iperboli di un infinito, di un'aspirazione prometeica che la Modernità, contraddittoriamente, esprime. Sono memoria insigne, monumentale di questa fragilità del Moderno, di una modernità attaccata da se stessa, dalla propria pretesa di essere un tempo del tutto nuovo che viene infine aggredito dal tempo eterno che tutto erode. E, in breve, un atto di *hybris* pretendere di inventare il tempo, com'è implicito nell'idea del "tempo nuovo" della modernità. Al tempo inesorabilmente si appartiene. Non lo si inventa se non a pena di divenire radicalmente iconoclasti. Il Futurismo *docet* a questo proposito. Il tempo univocamente proiettato verso il futuro, proprio in quanto privilegia l'ultima delle estasi temporali, produce un finale di autodistruzione nell'attesa apocalittica della reintegrazione totale. I Manifesti futuristi sono lì a testimoniare. L'attesa della rigenerazione produce la fine come dimostrano i Padri del deserto nel quarto secolo dopo Cristo, vittime deputate di una natura che si vendica dell'attesa messianica, e

* Università di Torino

li condanna sconfiggendo con la morte dei singoli l'attesa della fine dei tempi e la promessa di una vita che ha cancellato la morte.

Opera in qualche modo ironica e maieutica, *I Sette Palazzi Celesti* sono destinati allo spazio che la accoglie e che essi dissolvono e conducono alla fine. L'eternità di uno spazio razionalisticamente concepito viene dissolta dal tempo biblico, dall'ansia messianica di cui *i Sette Palazzi* sono simbolicamente gli ultimi depositari. Il loro compimento – Kiefer lo sottolinea a più riprese – è il loro crollo, inveramento dell'identità messianica che essi incarnano. Siamo rinviiati a *Is. 55*, un testo amato da Kiefer, ove si annunzia potente una pace edenica nella vicinanza del Signore. Con una sottile allusione a una fine ben più banale, che compimento non è affatto. L'esplosione del senso si accompagna alla sua cataresi, al suo implosivo raccogliersi e consumarsi su se stesso. Il tempo deve in qualche modo giungere a piegarsi su di sé pena il suo stesso fallimento, l'autodistruggersi dell'orizzonte d'attesa che la sua invenzione ha creato. Il prolungarsi dell'attesa suscita un'inclinazione a produrre noi stessi la catastrofe, una sorte di irresistibile attrazione per il vuoto che ansiosamente si esprime come volontà di potenza. È questo il dramma della modernità che ha tratto dal suo seno due guerre mondiali sognando e delirando talora su di esse come se si trattasse di eventi rigeneratori.

L'allusione atavica del Moderno rinvia a un futuro alla lettera catastrofico ove, per altro, crollo e rigenerazione si accompagnano. Per non soccombere alla propria ansia autodistruttiva il tempo deve piegarsi, come è ben noto a una lunga tradizione che va da Anassimandro a Nietzsche. Scrive Anassimandro, nell'unico frammento che di lui ci è rimasto: «Le cose si trasformano l'una nell'altra secondo necessità e si rendono giustizia secondo l'ordine del tempo».

È come se qui si esprimesse la necessità atemporale, nei cui confronti la sensibilità moderna è tuttavia particolarmente ricettiva, che il tempo si incurvi, che esso rinunci al suo procedere lineare, per tornare su se stesso. Ogni donazione di senso ha per altro, da Odisseo a oggi, la forma e la struttura del *Nostos*: la composizione del senso è

connessa a quella dell'autoriconoscimento. E questo implica che ciò che principia torna anche su se stesso.

È stato Bruno Latour a rammentare come la modernità sia fragile, esposta, oltremodo aggredibile¹. *I Sette Palazzi Celesti* sono lì a testimoniare. Simboli possenti, essi sono tali anche in quanto alludono a questa vocazione della modernità all'autodistruzione. La modernità non basta a se stessa proprio perché è l'epoca che vuole sostenersi solo su di sé affidandosi così a troppi fragili fondamenti.

I Sette Palazzi Celesti costituiscono così quasi l'emersione di un inconscio oscuro e fragile di una modernità ammaliata dal nulla che richiama in modo struggente il volto ctonio della Parigi di Baudelaire evocato da Benjamin. *I Sette Palazzi Celesti* sono lì a segnare un passaggio alla lettera catastrofico. La catastrofe non è semplice crollo, disastro nel tempo, ma rigenerazione, distruzione della metafora del Moderno che diviene catacresi e semplice materiale di costruzione di un tempo nuovo. Le macerie, i resti del crollo, sono la materia simbolica e decaduta di un nuovo inizio. Come Kiefer ben sa e come Salvatore Settis ha di recente ricordato², l'iconoclastia, o quantomeno un certo tasso di iconoclastia costituisce un motivo fisiologico nel trasmettersi di una tradizione che nulla ha da fare con il fanatismo religioso e gli attacchi terroristici. Come affermò Friedrich Schlegel nel saggio *Sullo studio della poesia greca*³, il nuovo null'altro è che una nuova commistione degli elementi provenienti dall'antico. Le rovine costituiscono da questo punto di vista una sorta di degrado funzionale della forma che si propone come materiale di nuove formazioni. Questo vale anche per la tecnica, come ha mostrato Brian Arthur⁴, per il quale l'innovazione deriva costantemente da una nuova combinazione di antiche tecnologie. In breve il nuovo assoluto non esiste. Il nuovo risulterebbe impensabile se non presentasse aspetti di ricorsività. Tende verso un certo tasso di ciclicità che è funzionale tra l'altro al riconoscersi delle comunità nel loro presente che diverrebbe estraneo per i soggetti che vi sono immersi se non fosse intriso di

¹ Latour (2015).

² Settis (2017), pp.7-64, in particolare 58-64.

³ Schlegel (1988).

⁴ Arthur (2011).

passato. La ricorsività è funzionale all'auto-riconoscimento di individui e comunità all'interno del nuovo. Evita il terrore dettato dall'entropia assoluta, vero e proprio limite terroristico dell'immaginario tardo-moderno il quale prefigura continuamente in modo apotropaico la propria fine sotto le forme più diverse: dalla catastrofe atomica, alla ben più improbabile invasione degli alieni. L'immaginario terroristico in senso proprio, sia detto di passaggio, è proprio quello che nutre l'immaginazione degli attori del terrore per i quali l'entropia assoluta, la fine e le sue macerie esercitano il fascino perverso di un rinnovamento radicale del tempo.

Si è, quasi senza volere, rimandati per contrasto al maestro di Kiefer, a Joseph Beuys. La materia utopica di Beuys che guarda alla fine del millennio scorso in un'ottica nutrita di speranza, come testimonia un'opera come *Das Ende des 20 Jahrhunderts* all'Hamburger Bahnhof di Berlino, diviene quasi un fossile. Ma proprio il fossile della modernità diviene principio di un nuovo inizio, di un tempo distopico che non guarda al futuro, ma al congiungersi dell'inizio con la fine. È un tempo atavico e ciclico quello annunziato dall'opera di Kiefer memore dell'insegnamento alchemico, alla ricerca nella sua arte della curva e della reversibilità del tempo. Ogni distruzione è sempre e soltanto relativa, è sempre riferita all'ottica dello sguardo che sta per spegnersi accecato dal nulla - che è il nulla prodotto dal suo punto di vista sul mondo. Il dissolversi delle forme è, agli occhi di Kiefer, principio di una nuova formazione, di uno svolgimento che cancella ogni pretesa antropocentrica. Tutto questo per garantire l'uomo. Difficile dire se si tratti di un anti-umanesimo radicale quello che sprigiona dall'opera di Kiefer, o di un umanesimo che riflette sulla disperazione delle proprie prospettive. Potrebbe trattarsi di un richiamo estremo alla responsabilità leopardianamente connessa alla solitudine dell'*anthropos* nel cosmo che lo circonda. La distruzione umana non incide sull'universo. L'accecamiento del futuro è ogni volta, esclusivamente, l'accecamiento del nostro futuro. Ci sarà indubbiamente una natura dopo la natura venuta meno per la catastrofe ecologica e/o atomica. Essa cresce indifferente, quasi ironicamente, come mostrano anche *I Sette Palazzi Celesti*, sui resti quasi fossili della cultura e dei simboli ostili della sua distruzione.

Tutto si ricompone in un orizzonte indifferente all'*anthropos*, un orizzonte che forse per l'ultima volta l'ominide *sapiens sapiens* oggi può interrogare con un senso di responsabilità nuovo nutrito dalla consapevolezza di quanto la propria stessa distruzione sia secondaria se non indifferente per il Tutto.

È una responsabilità nei confronti del simbolico quella che affiora. Per un difetto di simbolizzazione rischiamo di ricadere nella natura prima. Guardiamo infatti in prospettiva, per dirla molto in breve, secondo il modello della temporalità lineare, come ci ha ricordato Hans Belting in *I canoni dello sguardo*⁵. Ci manca la curvatura del tempo abituati come siamo a guardare al simbolico come a una struttura trascendente da lontananze sempre più profonde di cui l'interiorità è depositaria e garante.

Protesi verso la fine, ne siamo insieme imprigionati come da una gabbia simbolica. Guardiamo alla fine del tempo cercando un nuovo inizio. Siamo quasi terroristi impliciti per via della rigidità delle nostre forme di simbolizzazione. Vogliamo la fine perché divenga un nuovo inizio. L'*hysteron proteron* della modernità fa dell'inizio la fine e l'opposto, esprime un principio di autonomia impossibile che tutto ricapitola in sé, una *hybris* che si rivolge contro chi la esercita. L'invito alla responsabilità diviene inevitabile in questo contesto. Ne va infatti solo di noi. C'è da chiedersi quanto siamo cambiati per non essere cambiati per nulla in tutto questo tempo inesausto....

Pure qualcosa è certamente cambiato. Un presente pullulante di immagini, quanto mai iconofilo ha modificato l'orientamento dello sguardo. L'assetto della tradizione e della trasmissione storica si è sbilanciato o a favore dell'immagine nel confronto con la parola. Siamo dominati da quella pulsione scopica sulla quale così acutamente si è soffermato Victor Stoichita in *Effetto Sherlock*⁶. Quanto alla relazione tra il nostro interno e il nostro esterno. Quanto alle nostre forme di simbolizzazione sempre più coinvolte in una dimensione estensiva e sempre meno raccolte o prigioniere dell'interiorità. Si tratta davvero di un nuovo inizio? O abbiamo a che fare invece con l'inverarsi di una modalità già da sempre conosciuta,

⁵ Cfr. Belting (2010).

⁶ Cfr. Stoichita (2017).

forse anche in altre specie umane, ma divenuta opaca e meno appariscente a noi stessi per via di un'enfatizzazione del significato del tempo⁷?

Come analfabeti in un mondo nuovo da noi stessi creato dobbiamo imparare nuovamente a simbolizzare. Siamo all'abecedario di un nuovo mondo le cui radici non ci sono estranee ammesso che vogliamo scoprirle davvero. *Imparare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione* è il titolo di un bellissimo *pamphlet* di Edgar Morin nel quale viene richiamata la responsabilità educativa come motivo-chiave per riannodare il vincolo dell'uomo con il cosmo⁸. È questo il compito contemporaneo e di sempre dell'arte, un compito che Anselm Kiefer addita con mirabile lucidità e cultura.

Bibliografia

Arthur, W.B. (2011), *La natura della tecnologia. Che cos'è e come si evolve*, trad. it. a cura di D. Fassio, Codice, Torino.

Belting, H. (2010), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino.

Latour, B. (2015), *Che cos'è Iconoclasm?*, in Pinotti, A.; Somaini, A. (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano.

Morin, E. (2015), *Imparare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, trad. it. a cura di S. Lazzari, Cortina, Milano.

Rovelli, C. (2017), *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano.

Schlegel, F. (1988), *Sullo studio della poesia greca*, trad. it. a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli.

Settis, S. (2017), *Cieli d'Europa. Cultura, creatività, uguaglianza*, UTET, Torino.

Stoichita, V. I. (2017), *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. it. a cura di C. Pirovano, Il Saggiatore, Milano.

⁷ Cfr. Rovelli (2017).

⁸ Latour (2015).

*Kiefer e I Sette Palazzi Celesti.
Ovvero l'inizio come la fine e l'inverso*

Abstract

The Seven Palaces of the Sky in the Pirelli HangarBicocca represent an artistic document of primary significance concerning the meaning of modernity. They are set in the context of a Modern Architecture and seem to be in a conflictual relationship with it. We have to do with a conflict regarding the concept of time in the late-Modernity and the way in which it is lived and conceived. *The Seven Palaces of the Sky* are ready to fall down while the Architecture of HangarBicocca is devoted to a rationalistic eternity. From this local conflict the text draws some considerations on the destiny of our time and of the conception of it.

Keywords: Architecture, Art, Kiefer, Modernity, Conflict

VINCENZO VITIELLO*

**È possibile.
Trittico su luce e ombra**

*In che modo devo raccontare questa storia?
Essa è semplicissima: ecco perché è complicata.
La semplicità: proprio qui sta il difficile.
Le cose più semplici sono sempre le più complicate.
E viceversa.
V. Kandinsky*

I.
E fu la luce!

Ist es möglich! Stern der Sterne,
Drück' ich wieder dich ans Herz!

Ach, was ist die Nacht der Ferne
Für ein Abgrund, für ein Schmerz!
Ja, du bist es! meiner Freuden
Süßer, lieber Widerpart;
Eingedenk vergangner Leiden,
Schaudr'ch vor den Gegenwart.

Als die Welt im tiefsten Grunde

Lag an Gottes ew'ger Brust,

Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: "Es werde!"
Da erklang ein schmerzlich Ach!

È possibile! Stella delle stelle
ch'io ti stringa di nuovo al
cuore!

Ah! La notte della lontananza
quale abisso, quale dolore.
Sì, sei tu, delle mie gioie
dolce, amata compagna;
memore di trascorse pene
tremo davanti al presente.

Quando il mondo nell'imo
fondo

giaceva dell'eterno seno di
Dio,

Egli comandò la prima ora
col sublime piacere di creare,
e disse la parola "sia!"
Risuonò un dolente ah!

*Università Vita-Salute San Raffaele di Milano

Als das All mit Machtgebärde

In die Wirklichkeiten brach.

Auf tat sich das Licht! So trennte
Scheu sich Finsternis von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.

Rasch, in wilden, wüsten Träumen

Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessenen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Stumm war alles, still und öde,

Einsam Gott zum erstenmal!

Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;

Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemessnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.

Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!

Allah brauch nicht mehr zu schaffen,

Wir erschaffen seine Welt.

So, mit morgenroten Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,

quando il Tutto, con la forza
d'un gesto,
eruppe in forme reali.

E fu la luce! Si separò
da quella, timorosa la tenebra,
e d'un subito gli elementi
dividendosi l'uno dall'altro
fuggirono.

Rapido, in selvaggi scatenati
sogni
ognuno cercò la lontananza,
rigido, in smisurati spazi,
senza brama, senza suono.

Muto era tutto, silente e
deserto,

e Dio, solo, per la prima
volta!

Allora creò Aurora,
che ebbe pena della
sofferenza;

ella trasse dal torbido
un sonante giuoco di colori
e ora poteva di nuovo amare
ciò che prima s'era diviso.

E con impeto veloce
si cerca ciò che si appartiene,
e alla vita infinita
è volto il sentimento e lo
sguardo:

si afferri, si ghermisca,
purché ci si prenda e ci si
tenga!

Allah non ha più bisogno di
creare,
siamo noi a creare il suo
mondo.

Così, con ali d'aurora,
fui sospinto alla tua bocca,

Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftig sternenhell den Bund.

Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud' und Qual,
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal.

e la notte con mille sigilli,
lucente di stelle, rinsalda il
vincolo.

Entrambi siamo sulla terra
esempio di gioia e pena,
e una seconda parola "sia!"
non ci separerà una seconda
volta.

Quando il mito, e con il mito la poesia, e con la poesia la filosofia si volgono indietro nel tempo sempre passato e mai presente dell'origine – il pensiero incontra la luce. Questo dice *Wiederfinden*, la poesia più bella, più profonda, del *West-östlicher Divan* di Goethe, nel cui animo trovavano ospitalità mito, poesia e filosofia. Ma la luce che è *all'origine* non è, essa, l'origine. L'origine è prima della luce.

La luce divide, dando figura ai corpi, e pur alle idee. E per essa l'Indistinto del Sacro, abisso di Dio, si libera, si svuota. Muore il Sacro nella Luce della distinzione? Muore *Hén* ad opera di *Noûs*, *die ungeheure Macht des Negativen*, l'immane potenza del Negativo? Muore Dio al sorgere della Luce? O c'è Qualcuno, o Qualcosa che protegge Dio da Lucifero? La poesia di Goethe non nomina Qualcuno, nomina Qualcosa. E non solo perché nella poesia Dio è Allah. Il Dio onninamente Uno. *Monos* – Uno e solo.

La dialettica di Tenebra e Luce, Notte e Giorno, Caos e Cosmo, è più "sottile" della logica della contraddizione e della non-contraddizione. La rete dei concetti è troppo larga per catturare questo multiforme Proteo che ad ogni forma si sottrae. La nascita della luce, voluta da Dio, creata dal "fiat" di Dio, non è la morte di Dio, è la sofferenza divina. La prima Creatura di Dio, il Figlio – *Lumen*, ma non *de Lumine* se il Creatore è più della Creatura ed oltre – è la sofferenza del Padre. Nel Figlio – *pánta di' autoû egéneto kai choris autoû egéneto oudè hén* (tutte le cose furono generate attraverso di lui, e nessuna cosa separatamente da lui fu generata) – il Padre divino "conosce" la sofferenza della solitudine. Non della solitudine del singolo, che come tale è sempre tra altri; della solitudine, bensì, del Tutto, del Pieno, del non-mai-esser-stato solo nell'immensa solitudine del suo essere Uno-Tutto, *Hén-Pánta*. Soffre di una solitudine mai

“prima” sofferta, mai “prima” possibile – perché prima non c’era moltitudine. A questa sofferenza divina pone riparo *Morgenröte*, Aurora: anch’essa Creatura di Dio, ma non della Pienezza, sì del Vuoto di Dio. Aurora non lega soltanto i molti, dispersi frantumi vorticanti nell’inconcepibile caos della Luce, in cui tutto si separa, in cui tutto è già da sempre separato da Tutto; lega, *Morgenröte*, l’Indistinto al separato, Caos a Cosmos, Notte a Giorno, Tenebra a Luce. *Morgenröte*, la creatura divina che lega il Sacro, l’abisso di Dio, alla sua aionica immagine, *Aidion* e *Eikon*, è l’*átupon metaxú*, lo strano frammezzo, che unisce-divide, unisce nella divisione, divide nell’unione. *Morgenröte* è la luce del mattino, ha il colore rosso della nascita, del sangue. L’hanno chiamata Amore. L’hanno: chi? Le religioni, il mito, la filosofia. E pur l’Arte. Amore è il nome che in *Wiederfinden* mai non ricorre, ma che la sua assenza costantemente richiama. *Allah brauch nicht mehr zu schaffen, / Wir erschaffen seine Welt. Wir, Noi – gli amanti. È troppo esperto di amore il pagano Goethe, per non sapere che Amore non unisce più che non divida. Gli amanti questo lo sanno bene, se hanno bisogno di assicurarsi: se dopo la sofferenza della divisione, debbono dire a se stessi che non vi sarà più un secondo “fiat” a separarli: Und ein zweites Wort: Es werde! / Trennt uns nicht zum zweiten mal. Gli amanti spingono nel passato la sofferenza della divisione, così patiscono nel presente la sofferenza della separazione – come memoria. Ma è pensabile amore senza questa passione: la passione del dividersi e dell’essere divisi? Come ritrovarsi – *widerfinden* – senza essere stati divisi? come ritrovarsi ‘sempre di nuovo’, senza separarsi ‘sempre di nuovo’? La memoria alimenta l’amore dandogli insieme gioia e patimento.*

II.

Il primo nodo.

(*Burlesque*, ma non troppo)

I.

Semplice è ciò che *non-è* doppio, composto: il senza piega. Lo si definisce negativamente. E non bisogna certo scomodare Spinoza per ricordare che ogni definizione è negativa. Vero è che in questo caso il

negativo prevale sul positivo, come attesta già la costruzione del vocabolo: *sine plexum*, *ha-ploûn* in greco.

È che la *piega*, il *plexum*, il *due* è prima dell'*uno*. Lo attesta già la coscienza che noi abbiamo di noi stessi – e non la *filosofica* autocoscienza, ma il sentimento di sé che accompagna ogni esperienza di vita, a partire dalla più comune e quotidiana. Siamo tanto più consapevoli di noi, quanto più percepiamo la nostra differenza dall'altro, dagli altri, siano questi uomini o cose. L'identità sorge dalla ri-flessione: A è A in quanto non-B. Ciò che non si distingue da nulla, neppure è identico a sé. Il fatto che il semplice si definisca negativamente significa, dunque, che l'identità di sé con sé è derivata, seconda.

2.

L'inizio della filosofia – osserva Hegel all'inizio della *Scienza della Logica* – deve essere o un *immediato* o un *mediato*, ed è facile mostrare ch'esso non può essere né questo né quello: pertanto e l'un modo e l'altro di iniziare son confutati.

È facile mostrare – infatti, se l'inizio viene assunto come *immediato*, vale a dire come un che di *irriflesso*, esso non è nulla, epperò da esso non è possibile iniziare; se invece lo si assume come un *mediato*, come qualche cosa di *riflesso*, ovvero: come il risultato di una *ri-flessione* (come l'identità, di cui s'è detto sopra) allora non è più un *inizio*: non è più un *primo*, ma un *secondo*.

Gli interpreti di Hegel hanno speso tesori di meditazione e fiumi di inchiostro per sciogliere questo enigma, per dare comunque un inizio alla scienza, distinguendo, con raro acume, *primi* fenomenologici da *primi* logici, antepoendo l'esperienza diretta del mondo (l'*immediato*) alla *riflessione* logica (*mediato*) – quasi fosse possibile una tale operazione di distinzione –, mai però riuscendo a colmare l'abisso, da Hegel stesso posto, tra la conclusione della *Fenomenologia dello spirito* e l'inizio della *Scienza della Logica*. Per colmare tale abisso Hegel stesso, si richiamava alla *volontà* che prende come un puro dato ciò che è il risultato di un processo: del processo fenomenologico di purificazione del sapere dalla dicotomia soggetto-oggetto. Tale atto può anche *sembrare* arbitrario – concedeva il filosofo. In verità è, e non *sembra* soltanto, arbitrario! Invero per chi si prenda la briga di leggere

con attenzione non altro che i primi paragrafi della *Dottrina dell'essere* si rende subito conto che lo sforzo teorico di Hegel è quello di dimostrare – *contra* Schelling – che *inizio* non si dà. Mai!

3.

A *commento* di quelle ardue pagine hegeliane scegliamo questo *divertissement*, in “versi”, di Kandinsky. Il titolo è *Le fonds*:

Un lungo filo faceva solo nodi.

Tanto meglio.

Il problema funesto in questo caso è rimasto senza risposta fino all'ultimissimo minuto:

Dove si trova il primo nodo?

Mi viene un'idea audace:

il primo nodo non è da nessuna parte.

In altri termini: suppongo che il lungo filo sia cominciato dal principio col secondo nodo.

Sarebbe semplice:

allora il secondo sarebbe il primo.

E il terzo sarebbe il secondo.

Il quarto sarebbe il terzo.

E il quinto il quarto ...

Siate così gentili da credermi.

Ma ecco una difficoltà:

Dove si trova il secondo nodo?

Potrebbe allora ben darsi che primo forse il terzo.

Allora il quarto sarebbe il secondo.

Il quinto sarebbe il terzo.

E il sesto il quarto.

Felice soluzione!

Un ostacolo:

Dove si trova il terzo nodo?

E allora:

L'ultimissimo nodo di quest'ultimissimo istante: qual è il suo numero? Così la filosofia e l'alta matematica s'incontrano drammaticamente.

La testa è muta.

Il cuore tace.

Ma ecco QUALCUNO dietro la porta ...

Avanti!

Il *divertissement* di Kandinsky mostra come l'intera serie dei "nodi" sia negata dalla negazione del *primo*. Se il primo precipita nel secondo, il secondo nel terzo, questo nel quarto e così via, allora come non vi sarà *primo* così non potrà esservi *ultimo*, questo essendo assorbito-negato nel suo *dopo*, nell'*ultimissimo*. L'*ultimissimo nodo di quest'ultimissimo istante* non c'è, non c'è mai. Senza primo, senza immediato, non c'è neppure l'ultimo, il mediato. E senza il *primo* nodo e l'*ultimo* non c'è neppure il filo. Il lungo filo fatto di soli nodi. *Ma ecco QUALCUNO dietro la porta ... / Avanti!*

Qualcuno c'è. Ed è scritto con la maiuscola. Il *Semplice*?

4.

Il Senza-piega *non-è* nel lungo filo dei nodi. Non si può trovare in questo. E neppure in altro luogo: sopra o sotto, o di lato al filo. No, non è nel filo, perché è il filo stesso – tutt'intero il filo, con tutti i suoi nodi. Perciò non ha piega, perché non ha altro su cui piegarsi, *ri-flettersi*. E quando noi lo determiniamo come altro dai singoli nodi del filo e come la totalità del filo, questa determinazione è *nostra* e non del Semplice. Il Semplice, il Senza-piega, è altro anche rispetto a questa determinazione che è la *ri-flessione nostra*. Qui la negatività del Semplice rivela tutto il suo significato: essa indica il percorso *nostro* nel definirlo, e non qualcosa che sia proprio del Semplice. Il Semplice, come tale, è sempre altro. Altro anche dalla *negatività* che lo definisce. È qui la sua innegabilità. Ciò che garantisce l'*essere* del filo, e di tutti i nodi del filo:

Ecco QUALCUNO dietro la porta ... / Avanti!

5.

Innegabilità del Semplice, del Senza-piega che è al *fondo* – il titolo della *poesia* di Kandinsky! – di ogni doppiezza, complessità, riflessione, che garantisce l'essere dell'intero filo della vita, di tutti i nodi del mondo.

Negatività del Senza-piega, del Semplice, che è all'origine di ogni negazione. E non perché, o non solo e non tanto perché l'*inafferrabilità* del Semplice costringe ad un'operazione di sottrazione – da tutto ciò che riguarda ancora *noi*, il *nostro* discorso, il nostro *procedimento apofantico* –, ma perché, soprattutto perché, il Semplice è in sé la negazione di ogni *piega*, di ogni *ri-flessione*, e mediazione, e

molteplicità. Ciò che è *al fondo* del filo della vita e dei nodi del mondo – nega, *necat*, e filo e nodi, e vita e mondo. Il sostegno, il supporto è allora l’abisso, il vuoto, il Nulla?

Il Semplice come non è *eccedenza d’essere*, perché *può* essere mancanza, povertà d’essere, vuoto appunto, così non è povertà e mancanza, vuoto, perché *può* essere eccedenza d’essere, sovrabbondanza, *hyperoché*. Il Semplice *può*.

6.

Il Semplice è possibile? è il Possibile? No: non “è”, “può” essere possibile. Non però come poter-essere: la potenza che ha in sé i contrari, essere e non essere. *Può* essere il Possibile puro, che è possibile non solo in relazione ad altro, ma in sé. Che per essere puramente possibile non è necessitato ad esserlo. È in sé possibile che sia possibile. Quindi è possibile che sia impossibile. Semplice: *complicatio* estrema *senza-piega*. Senza negazione, nella sua stessa negativa semplicità.

III

Dove lo sguardo si perde...

Chi è qui Edipo? chi la Sfinge?

F. Nietzsche

1.

La giovane Parca, un giorno, meditando...

Ah, dit-elle, de quelle étoffe
Je saurait donc mon être fait...

À plus d’un je produit l’effet
D’une personne tout obscure;

Chaque mortel qui n’a point cure

De songer ni d’approfondir,
Au seul nom que je porte a tôt fait de bondir.

Ah, disse, di qual natura
Sarei dunque nell’esser mio
fatta...

Nei più produco l’effetto
D’una persona del tutto
oscura;

Qualsiasi mortale che non si
curi

Di pensare né di approfondire
Al solo nome che porto subito
sussulta.

Inquietante Parca - che spaura ed esalta:

Vous êtes tout; vous n'êtes rien,
Supports du monde et roseaux que l'air brise,
Vous VIVEZ... Quelle surprise!...

Voi siete tutto; voi siete
niente,
Supporti del mondo e canne
che il vento spezza,
Voi VIVETE... Quale
sorpresa!...

Voi - chi?
I mortali. Ma non tutti i mortali.

Et vous partageriez le pur destin des bêtes

E voi dividereste il puro
destino delle bestie

Si les Dieux n'eussent mis, comme

Se gli Dèi non avessero posto,
come

[un puissant ressort,

Au plus intime de vos têtes,

[una potente molla,
Nel più intimo delle vostre
teste,

Le gran don de ne rien comprendre

Il grande dono di non
comprendere nulla

[à votre sorte.

[della vostra sorte.

Soltanto agli uomini è concesso *questo* dono.
Dono? Sì, dono, se ...

Un sot même est orné d'énigmes par la mort

Anche uno sciocco la morte
orna di enigmi.

2.

Dono che la giovane Parca dice d'aver appreso da altri – da “un” voi:

Un silence est la source étrange des poèmes.

Un silenzio è la strana
sorgente dei poemi.

Connaissez donc en vous le fond

Conoscete dunque in voi il
fondo

[de mon discours:

C'est de vous que j'ai pris l'ombre

[del mio discorso:

È da voi che ho preso l'ombra

Dans l'obscur de la vie où se perde le regard.

Abstract

The most beautiful poetry by Goethe about the birth of Being from Love, a *scherzo* in verses by Kandinskij about the Beginning that is always after itself, the poetical reflection by Valéry on the encounter between the *Jeune Parque* with the philosopher: three “movements” from Shadow to Light, from Light to Shadow. Three “narrations” of the experiencing the limit of thinking, of telling, of living in the suggesting joy of love, in the playful and vain research of what comes towards us, in the gaze getting lost *dans l'obscur de la vie*. Three “pictures” of the “possible”.

Keywords: Kandinsky, light, myth, poetry, Valéry.

FORUM

In dialogo con la parola poetica

ROBERTO CELADA BALLANTI*

**L'estasi della soglia e il Nulla.
Intorno a un «Osso» Montaliano**

*Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.*

*Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*
E. Montale

*Il viandante: Per Dio e per tutte le cose a cui non
credo, la mia ombra parla; la sento, ma non ci
credo.
L'ombra: Accettiamolo e non ci pensiamo più,
in un'ora è tutto passato.*
F. Nietzsche

*Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra – ma quella io sono.*
E. Montale

I. Topos atopus. Geometria dell'atopico

A voler assecondare l'incipit del saggio heideggeriano dedicato a
Georg Trakl,

* Università di Genova

Erörtern vuol dire [...] per prima cosa: indicare il luogo (*Ort*). E poi significa: osservare il luogo. Ambedue le cose: indicare e osservare il luogo sono i passi preliminarmente necessari per una *Erörterung* [...]. L'esito di questa *Erörterung* è, come si addice al cammino del pensiero, una domanda. Tale domanda chiede dove si collochi quel luogo¹.

Ci si potrebbe chiedere, analogamente a quanto fa Heidegger in quello scritto: qual è il *luogo del poema*? Qual è nella fattispecie il luogo poetico dell'*Ossò* montaliano assunto a *res* delle riflessioni che seguono? Chi osasse in proposito una «localizzazione», una «determinazione del luogo» da cui il poeta parla, si troverebbe di fronte all'ossimoro spaziale formulato nel titolo di questo paragrafo: a un'aporetica, straniante *geometria dell'atopico*, a un *topos atopos* che spaesa, desitua, perché non si può misurare né localizzare ciò che abita l'atopia. Perturbante, in realtà, resta quel luogo/fuori-luogo, ad onta della geometrizzazione che ne ha fatto Italo Calvino in un fondamentale contributo alla lettura dell'*Ossò* breve, a lui così caro da svolgerne una riscrittura in prosa nel frammento *Il lampo*², *analogon* situazionale e psicologico della lirica montaliana:

Il «vuoto» e il «nulla» – scrive dunque Calvino nell'intervento dedicato a *Forse un mattino andando...* – sono «alle mie spalle», «dietro di me». Il

¹ Heidegger (1973), p. 45.

² Cfr. Calvino (2005), pp. 777-778. Su questo frammento e sulle implicanze montaliane nell'opera di Calvino cfr. F. Pietrangeli (1997), pp. 127 ss. Ma anche a un altro testo calviniano, in diretto rapporto con *Forse un mattino andando...*, occorre fare riferimento. Si tratta del frammento *Dietro il retrovisore*, poi pubblicato nel terzo volume dei *Romanzi e racconti*, che contiene un riferimento esplicito all'*Ossò* montaliano, in un contesto che ha a che vedere col «signor Palomar». Qui, dopo aver ricordato il racconto di Borges *Manuale di zoologia fantastica*, dove si cita lo *hide-behind*, «un animale che, stando a quanto raccontano i taglialegna del Wisconsin e del Minnesota, sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto nella foresta», tanto che nessuno riesce a sorprenderlo e a vederlo, scrive Calvino: «Invece Montale in una sua poesia (*Forse un mattino andando*) ha insinuato il sospetto che alle nostre spalle il mondo non continui, e che in speciali circostanze non sia impossibile voltarsi tanto rapidamente da scoprire “il vuoto alle mie spalle, il nulla dietro / di me, con un terrore di ubriaco”. E questa forse è una prospettiva ancora più spaventosa di quella dello *hide-behind*» [Calvino (2005), p. 1160]. Anche su questo cfr. il volume di Pietrangeli, cit., pp. 149 ss.

punto fondamentale del poemetto è questo [...]. L'ipotesi può essere enunciata in termini molto semplici e rigorosi: data la bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle, si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo. Sarebbe legittimo aspettarsi che il poeta, una volta constatato che dietro di lui c'è il vuoto, estendesse questa scoperta anche nelle altre direzioni; ma nel testo non c'è nulla che giustifichi questa generalizzazione, mentre il modello dello spazio bipartito non viene mai smentito dal testo³.

Starebbe bene certo questo luogo insituabile – che presenta la forma di una «città di vetro», «città mentale», come la definisce lo scrittore⁴, segnata com'è dall'asciutta cristallinità dell'«aria di vetro» che vi si respira, dall'atmosfera tirata a lucido che veicola i passi incerti («andando») di un «io» spossato, barcollante – starebbe bene, dicevo, questo *locus* poco *amoenus*, tra le calviniane «città invisibili», nell'atlante fantastico che Marco Polo descrive a Kublai Kan⁵: dove si cammina, magari, sospesi sul filo di una vitrea, pericolante pavimentazione, sempre prossima al crollo, con gli abissi a fianco o sotto, esposti dalla translucida superficie. Chi visitasse questo sito dovrebbe essere pronto a precipitare o a slivellare in un *altrove* che si trova lì, a portata di mano, sotto i piedi o di fronte, perché la bipartizione spaziale prospettata da Calvino tra campo visuale e campo invisibile marca un taglio tra un al di qua che è «schermo», platonicamente o schopenhauerianamente, Velo di Maya, e un al di là, un «altro stato», un «*anderer Zustand*», per dirla col Musil dell'*Uomo senza qualità*⁶, che è «vuoto» e «nulla». Strana

³ Calvino (2001), p. 1184. Il testo era apparso anteriormente nell'importante silloge *Lecture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del poeta* [AA.VV. (1977), pp. 35-46], anticipato in *Corriere della sera*, 12 ottobre 1976, p. 3. Nella stessa silloge va ricordato altresì l'intervento, sullo stesso *Osso*, di E. Sanguineti, "*Forse un mattino andando*", pp. 47-52. Ringrazio l'amica e collega Simona Morando, docente di Letteratura italiana presso l'Università di Genova, per i preziosi consigli bibliografici offertimi.

⁴ Calvino (2001), p. 1181.

⁵ Calvino (2005), vol. 2, pp. 357-498.

⁶ Cfr. Musil (1996). All'interno del romanzo musiliano – uno dei documenti più eloquenti dell'aporetica e nichilistica religiosità dell'uomo moderno –, si trovano le

atopia, quella montaliana, fornita di rigorosa simmetria bipolare. L'effetto allucinatorio, ben noto alla critica, dell'*Osso* sta proprio in questo urtare, confliggere, tra *geometria* e *atopia*. Geometria e spaesamento, geometria e silenzio, atopica simmetria, infigurabile, inabitabile ubicazione: tale è la scena della lirica.

In mezzo sta una soglia, un *limen*, una *Grenze*, che è il luogo della poesia. L'*Ort* dell'*Erfahrung*, per dirla nella lingua tedesca, che vi si svolge, frutto di quel *Fahren*, di quell'«andare» nell'«aria di vetro», è il vero *locus revelationis*, quale che sia la *revelatio* che accade, il «disastroso miracolo»⁷ che si schiude. La regione del poetico, qui, è la

pagine intitolate *Dialoghi sacri* (pp. 844-874) contenute nella Parte terza. Ulrich è l'uomo del possibile, la cui esperienza del mondo è fatta di continui slivellamenti da una sfera di realtà all'altra, di sospensioni o vacanze dalla vita ordinaria, fino alla ricerca di qualcosa che tenga là dove tutto si sfalda e appare prossimo al crollo. Questo *quid* è «l'altro stato» – «der andere Zustand» – aleggiante nel tumultuoso mondo della vita «come un respiro trattenuto» (p. 436). In un testo dei richiamati *Dialoghi sacri*, la dialettica tra la zona del religioso più primitiva (*der andere Zustand*) e quella del sacro in senso ortodosso, confessionale, è mirabilmente espressa. Esiste un'esperienza religiosa originaria, elementare, ed esistono le forme storiche, luogo di custodia di tale esperienza originaria, ma anche del suo possibile addomesticamento in una morale disciplinata: «Queste sono testimonianze cristiane, ebraiche, indiane e cinesi; fra le une e le altre v'è talvolta più di un millennio. Eppure in tutte si riconosce la stessa composizione del movimento interiore, che si scosta dalla norma, ma è unitaria in sé. Si distinguono le une dalle altre quasi esattamente soltanto per ciò che deriva dal legame con un sistema di teologia e di saggezza celeste, sotto il qual tetto protettore esse si sono riparate. Possiamo dunque presupporre una seconda condizione, definita straordinaria e di grande importanza, di cui l'uomo è capace, e che è più antica di tutte le religioni. D'altra parte le chiese, – egli soggiunse, – cioè le comunità civili di persone religiose, hanno sempre trattato quello stato con la stessa diffidenza che un burocrate oppone all'iniziativa privata. Esse non hanno mai accettato senza riserva quell'esperienza esaltante, al contrario hanno compiuto ogni sforzo per mettere al suo posto una morale disciplinata e comprensibile. Così la storia di quello stato di fervore è una continua negazione e rarefazione che ricorda il prosciugamento di una palude» (pp. 867-868). L'«altro stato» può essere analogicamente accostato all'«altrove» schiuso dal «miracolo» montaliano al centro di *Forse un mattino andando...*, con le sue valenze «religiose», come si chiarirà. Su questo tema rinvio a Berger (1992). Sulla presenza di Schopenhauer in Montale rinvio in particolare a Zoboli (2015).

⁷ Nell'intervista a L. Piccioni, Montale così si esprimeva in merito: «Mi sono voltato, molte volte, ma non è successo nulla di simile... Purtroppo non sono stato degno di veder compiersi questo disastroso miracolo», Montale (1996), p. 1676.

soglia, zona di frontiera, inquietante inframmezzo, regione impervia, sito ancipite, doppio, come duplice è lo sguardo di chi vi si avventuri, il *flâneur*⁸, l'io deambulante e solitario della lirica, per quanto sia ancora lecito parlare in proposito di «io» e di «soggetto». Da quella cresta arrischiante, ossimorico punto di sutura tra immanenza e trascendenza – le quali non sono separabili, ma neppure vanno conciliate osserva Montale⁹ – è possibile praticare, appunto, un *doppio sguardo*, uno *strabismo* che coglie simultaneamente, in un colpo d'occhio, i due versanti opposti dello spazio bipolare: l'inganno e l'epifania, la *lethe* e l'*aletheia*. Forse, si tratta di una duplicità visiva propiziata da un *angelo* che vegli quella liminare «trascendenza immanente» donando la dislocazione dello sguardo che ne segue.

Dalla soglia, esile striscia di terra, luogo del poema, scaturisce l'onda che sommuove, il miracolo che accade, l'epifania che si celebra. La soglia è un luogo estatico. Qui nasce, anche, il *Gespräch*, heideggerianamente, il colloquio pensante tra poesia e filosofia. Speculativo come pochi altri¹⁰, l'*Osso* breve montaliano di cui si discorre è privilegiatamente idoneo a evidenziarne il punto di giuntura.

2. *L'Angelo della soglia*

Così spazializzato, geometrizzato l'impossibile, assecondando il passo barcollante, «di ubriaco», di quell'*homo viator*¹¹, ci approssimiamo alla soglia, là dove timore e attesa salgono. Chi è l'Angelo della soglia

⁸ Riprendo qui l'icastica definizione dall'intervento di Bertone (2010), p. 38.

⁹ «Immanenza e trascendenza non sono separabili – dice Montale a proposito degli *Ossi di seppia* e delle sue fonti filosofiche – e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto», Montale (1976), p. 565. In proposito, rimando al saggio di Tortora (2015).

¹⁰ Lo nota Bertone (2010), pp. 37 ss.

¹¹ Scrive Testa (2016): «Il vero protagonista degli *Ossi* è in fondo, in rapporto antagonista con le forze della fissazione, il passante [...] Prima che «una fissità gelida» s'imponga, nella successiva poesia montaliana, su figure qui ancora «immobili e vaganti» a un tempo, è in questo senso acuto e doloroso del movimento e del transito che va forse cercata una possibile ragione della ricchezza giovanile e inquieta degli *Ossi di seppia*» (p. 24).

che rende possibile quello sguardo sghembo, obliquo? Chi veglia quella spaesante geometria? È forse l'angelo düreriano dallo sguardo cupo e accigliato di *Melancholia I* che, anticipando la *kenosis* delle angelologie di Klee e di Rilke, sembra aver rinunciato alla solennità delle gerarchie dionisiache e a ogni celeste mediazione? Nella *Melancholia* – scrive Erwin Panofsky – Dürer

raffigurò una geometria divenuta melanconica o, per dirla nell'altro verso, una melanconia dotata di tutto quello che è implicito nella parola geometria – in breve una *Melancholia artificialis* o melanconia dell'artista¹².

In realtà, più che «melanconica», la geometria montaliana si è fatta straniante, latrice di un effetto allucinatorio, e l'angelo che le è più consono, com'è stato da alcuni osservato, è «l'Angelo della Morte» evocato da Šestov in uno scritto dedicato a Dostoevskij, che Montale conobbe e lesse negli anni Venti, in coincidenza con l'elaborazione degli *Ossi*, raccolto in seguito nel volume *Sulla bilancia di Giobbe*. È un angelo tutto coperto di occhi:

E perché? A che fine l'angelo che tutto vede nel cielo e nulla ha da scrutare sulla terra, ha bisogno di tanti occhi? Ed eccomi a pensare che essi non siano per lui. Avviene che l'Angelo della Morte, nell'apparire all'uomo per portarsene via l'anima, si accorga di essere sopravvenuto troppo presto; che il termine dell'uomo, perché si distacchi dalla terra, non è ancora scaduto. L'angelo sfiora la sua anima, non gli si mostra neppure; ma, prima di dipartirsene, gli lascia furtivamente altri due occhi degli innumerevoli di cui è coperto. E allora l'uomo comincia a vedere, all'improvviso, oltre ciò che vedono gli altri uomini e vede egli stesso con i suoi vecchi occhi, cose del tutto nuove [...]. Ciò che scorgono i vecchi occhi naturali, gli «occhi di tutti», contraddice pienamente la visione degli occhi lasciati dall'angelo [...]. Allora inizia la lotta fra le due visioni – quella naturale e quella innaturale – la cui soluzione rimane in apparenza problematica e misteriosa come i suoi esordi...¹³.

¹² Panofsky (1967), p. 211.

¹³ Šestov (1991), pp. 39-40. Si veda su Montale e Šestov, Lonardi (1980), pp. 42-47 (p. 46 per l'evocazione dell'Angelo della morte). Lonardi è il primo critico ad avere indicato Šestov come una fonte ispiratrice della lirica. Marchese (2000), definisce a sua volta l'*Oss*o breve di cui trattiamo come la lirica «più sestoviana» di

Difficile non riconoscere nella «doppia vista» concessa dall'Angelo della Morte lo strasbismo di cui l'io poetante dell'*Osso* è investito. Difficile, anche, in quello scritto, non cogliere le suggestioni che potevano giungere al poeta ligure dall'evocazione della «caverna» platonica, del «sottosuolo» dostoevskijano, finanche delle «mura» – *topos* montaliano per eccellenza – nella cui terribile clausura tutto finiva: «Una muraglia dantesca con l'iscrizione: *Lasciate ogni speranza*»¹⁴.

In simile topografia platonico-schopenhaueriana – ben nota alla critica, tanto che inutile pare insistervi –, sospesa alla categoria del possibile («Forse») potenziata dal tempo verbale futuro che si prolunga in tutto il componimento, il *flâneur* che «va» nell'aria di vetro accede alla soglia ma, per farlo, ed è punto cruciale, opera una *torsione*, pratica un'«atletica dello sguardo»¹⁵ che trascina con sé l'anima. La *translatio*, il transito, culmina in un'*inversione*, in un «rivolgersi» che porta con sé l'anima, analogo alla «periagoghe holes tes phyches» platonica. È appunto il corpo che si volta, è una torsione muscolare quella che la lirica mette in scena, tanto che, per quanto l'ipotesi inaugurale («Forse un mattino») schiuda un tragitto essenzialmente mentale e psichico fondato su un *Erlebnis* interiore, la topografia interna veicola l'immagine di una *Erfahrung*, nei termini di un'esperienza la cui integralità corporea, la cui fisicità, è assicurata, come detto, dal *Fahren* – dall'andare spaziale, dal percorrere un tragitto, dalla rotazione dello sguardo¹⁶ – incluso nell'*Er-fahrung*. Qui,

Montale (p. 63). Il volume di Marchese aduna le fonti ispirative di carattere filosofico e letterario (Boine, Sbarbaro, Baudelaire, Tolstoj, Borges, Bergson, Šestov, Boutroux, Schopenhauer, Nietzsche, Merleau-Ponty) della poesia montaliana e anche dell'*Osso* breve oggetto del presente saggio. Cfr. in part. il primo capitolo, pp. 9 ss. Sulla ricerca di Marchese cfr. Morando, Verdino (ed.) (2010). Altrettanto, fa il punto sulle possibili ascendenze della lirica Arvigo (2001), pp. 124-129.

¹⁴ Šestov (1991), p. 55.

¹⁵ Recepisco l'espressione, perfettamente attagliata alla situazione montaliana, da Fabbrichesi (2017), p. 6, che la riferisce al mito della caverna platonica.

¹⁶ Sul tema dell'esperienza, e del corpo che la veicola, rinvio alle pagine del mio saggio *L'esperienza religiosa nella prospettiva del «pensiero religioso liberale»*, in Venturelli (ed.) (2013), pp. 63-67.

come ha notato Gilberto Lonardi¹⁷, il dannunziano «buon dèmone» che sta nel «rischio dagli occhi irretorti» si capovolge nel dèmone che costringe a torcersi, a volgersi dietro, invertendo, insieme, il senso dell'àlea: che sta nel curvare lo sguardo, non nel tenerlo fermo e diritto («irretorto»).

A una vera «Grunderfahrung des Nichts» va dunque incontro il *viator*, l'argonauta, il pellegrino della soglia: sintagma – questo dell'«esperienza fondamentale del nulla» – tratto dallo Heidegger di *Was ist Metaphysik?* (1929) per definire un'esperienza «metafisica», come si dirà, non remota dall'*Ossò* montaliano.

3. Il viandante e la sua ombra

Intanto, in attesa di fissare con uno dei due occhi donati dall'Angelo della Morte quel nulla, quel vuoto «dietro di me», sostiamo sulla decomposizione del soggetto, dell'io, che l'accesso alla soglia produce, là dove agisce la vertigine del doppio sguardo. È un io espropriato, spossessato, liminare quello che incede, si volta vacillando «con un terrore di ubriaco» – la *Grundstimmung* della soglia – disponendosi all'*ekstasis* dell'altro stato. Soggetto di confine è il frequentatore di tale regione anfibia, arrischiante, inabitabile, senza mappa plausibile, tanto che se ne ritrae ustionato: uomo del frammezzo, fornito di un'anomala doppia cittadinanza, che perde il governo di sé, uomo lacunare, vacillante, inesplicante, perché quella soglia invisibile, che si sposta con lo spostarsi del soggetto e gli sta costantemente dietro le spalle, come fosse la sua *ombra*, è luogo d'inciampo, in cui lo stesso linguaggio barcolla, come Montale sa, esperto di inciampi della parola e di «balbo parlare»¹⁸. La parola poetica è qui *parola di soglia*, e la *peregrinatio* che la propizia sporge sul *topos* dell'altrove spaesante, ai

¹⁷ Lonardi (1988), pp. 9-36.

¹⁸ Il «balbo parlare» ricorre nella sezione degli *Ossi*, *Mediterraneo*, VIII: «Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stento / qualche poco del tuo vaneggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare». Se ne veda l'analisi in Contini (2002), pp. 5 ss. Cfr. Montale (1975), p. 58. E si veda almeno, sul tema di vastissima portata, la più tarda lirica *Incespicare* in *Satura*, ivi, p. 359. Mi limito a rinviare al saggio di Jacomuzzi (1978), pp. 146-173. Insiste sulla decomposizione dell'«io» in particolare nella sezione degli *Ossi* che dà il titolo alla raccolta, tra gli altri, Luperini (1992), pp. 31 ss., e Luperini (1984).

marginari del dicibile. L'occhio non è un organo funzionale al potere, non è panottico, e neppure ciclopico, circolare (*kyklops*), capace di vedere l'intero, ma all'opposto votato alla perdita di potere. Al controllo oculare, visivo, si sostituisce nella lirica la perdita di controllo¹⁹.

«Amico dell'invisibile»²⁰ è quel *viator*, il cui *ex-sistere*, la cui *ekstasis*, il cui esporsi all'altrove, a quel punto di catastrofe, si consuma nell'andare librato nell'«aria di vetro», scivolandovi dentro, nella torsione muscolare-ottica, quindi nel vacillare con ebbro terrore, «bateau ivre» di rimbaudiana memoria. *Flâneur* ustionato, spossessato, argonauta dimidiato, pellegrino naufragante, in assenza di punti cardinali e in quell'impossibile cartografia che non contempla la terra incognita della soglia né del vuoto-nulla. Il cui «rivolgersi», tuttavia, squarcia il Velo di Maya, trapassa l'immagine velata di Sais, buca l'aria di vetro, almeno nell'attimo estatico in cui l'ustione può essere sopportata e la perdita del *principium individuationis* tollerata dalla coscienza. Non troppo a lungo, così che, dopo l'*exitus*, dopo lo sprofondamento nell'indeterminato, il *reditus* restituisca l'ovvietà rassicurante, si riassetti «l'inganno consueto» di ciò che viene incontro, *obviam*: «alberi case colli», ormai, tuttavia, fantasmi irrimediabilmente sfondati, trapassati dall'irruzione dell'*anderer Zustand* e risucchiati nel nulla, entrato nelle loro fibre a estenuarne, liquefarne, lo statuto ontologico. La *translatio* alla soglia ha qualcosa di apocalittico, di irreparabile, di irremissibile. Il *viandante e la sua ombra* sono sempre sul ciglio dell'abisso. Un universo di impermanenze ormai li assedia. Qui, la virtù sta nel volgersi a considerare la propria ombra, e si pone agli antipodi dell'«uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!» di *Non*

¹⁹ Sull'occhio come organo di potere cfr. Escobar (2006).

²⁰ In una lettera del novembre 1917, Montale scrive alla sorella Marianna: «Io sono un amico dell'invisibile e non faccio conto che di ciò che si fa sentire o non si mostra; e non credo e non posso credere a tutto quello che si tocca e che si vede». Cito il testo epistolare da Gioanola (2011), pp. 54-55. Il sintagma montaliano dà il titolo, anche, al noto saggio di Marchese (2006).

chiederci la parola... L'ombra custodisce l'essenziale, scioglie la rigidità pietrificata delle cose, dona profondità.

Sì, infranta è la «campana di vetro», lacerato il «velo sottile»²¹. Eppure il vuoto-nulla non dilaga, non tracima – come avviene nel passo che, è stato osservato, presenta singolari analogie con l'*Ossò*, contenuto nel saggio sull'*Umorismo* di Pirandello²² – perché resta relegato in un regno dai contorni stagliati a cui nel voltarsi ci si espone, per quanto in esso non si possa soggiornare. Esposizione che è naufragio dell'intelletto, cecità e ammutolimento, ma naufragio esperito nella vertigine del limite, nella vertigine del muro, piuttosto che nell'invasività debordante di ciò che straripa. Vertigine del muro, «siepe» leopardiana, non cusariano «muro del Paradiso»²³, perché là, in quella trascendenza senza volto, in quella regione vuota, «Gott ist tot» e una disastrosa *Götterdämmerung* si compie²⁴. Dio muore sui «cocci aguzzi di bottiglia» del celebre muro montaliano, si potrebbe dire. Davanti a quell'insuperabile barriera si può solo aspettare, come il contadino della parabola kafkiana *Davanti alla legge*. Quella parete si può solo graffiare, scalfire, per portarvi via qualche scaglia, frammento di senso, oppure, come dice Montale, a quel muro si può solo «bussare disperatamente, come uno che attenda una risposta»²⁵.

²¹ Le espressioni sono di Montale nell'*Intervista immaginaria*, e paiono commentare l'*Ossò* breve. Riferendosi al periodo di elaborazione della sua prima raccolta poetica dice Montale: «Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile», Montale (1976), p. 565.

²² Su questo punto cfr. Lonardi (1988), pp. 24 ss. Inoltre, Marchese (2006), pp. 338-339. Insiste sulle analogie tra l'*Ossò* e l'opera di Pirandello anche Rella (1994), pp. 129-130. Cfr. infine anche Arvigo (2001), p. 125, n. 41.

²³ L'allusione è riferita all'immagine del «muro del Paradiso» contenuta nel *De visione Dei* di N. Cusano. Cfr. Federici Vescovini (ed.) (1972), pp. 563 ss.

²⁴ Si veda la poesia di *Satura* intitolata *Götterdämmerung* [Montale (1975), p. 322] e, insieme, *La morte di Dio*, della stessa raccolta poetica (ivi, p. 319).

²⁵ Sono le parole di Montale che si leggono in un'intervista pubblicata sulla «Gazette de Lausanne» del febbraio 1965, riferita in Nascimbeni (1986), p. 125.

C'è nel transito solitario di quel *flâneur*, si potrebbe ulteriormente aggiungere, qualcosa di Orfeo che si volge a Euridice, trasgredendo il divieto di guardarla e così perdendola per sempre²⁶, come lui attratto irresistibilmente, demonicamente, dal punto estremo della notte che contraddice la legge del giorno, che non può essere fissato, pena restare irretiti come chi guardi Medusa. La passione per la notte di Orfeo, non la prudenza di Ulisse che si fa legare per resistere al canto ammaliatore delle Sirene, o quella degli ospiti asserragliati dietro le vetrate dell'albergo per ripararsi dalla burrasca e dai mulinelli di povere in *Arsenio*, novelli schiavi della caverna platonica, sonnambuli di Eraclito, segna il passo del viatore montaliano, che si avvita su di sé per accedere alla soglia, e che incede come Arsenio verso l'«altra orbita». E, analogamente a Orfeo, *si volta*, in balia della fascinazione, soggiogato dal dèmone dell'altrove, opera una torsione corporea in cui si perde, e in quel perdersi, in quella rovina, accompagnata dal brivido arcano e tremendo del «terrore» ebbro, la parola poetica, mentre rinuncia alla «lingua di Dio»²⁷, al parlare «per intero»²⁸, inaccessibile all'uomo, si smarca dalla vacuità del parlare comune, dalla lingua deietta della moltitudine. Su quella soglia mobile che si muove col soggetto, il balbettio, l'incespicare divengono il destino della parola che si voglia autentica. Come scrive George Steiner,

un Dante, un Hölderlin, un Montale, ci parlano senza tregua di quello che la poesia sta dicendo nel momento esatto in cui le parole fanno difetto²⁹.

La soglia diviene compiutamente luogo del poema quando la si assuma come punto naufragante e catastrofico in cui il linguaggio rinuncia a parlare per intero, oracolare detentore del Verbo, e si fa

²⁶ Mi ispiro liberamente, al saggio di Blanchot (1975), pp. 147-151. Sottolinea l'analogia anche Arvigo (2001), p. 128, che aggiunge, a proposito dell'atto del voltarsi, l'episodio biblico della moglie di Lot trasformata in pietra, racconto che Montale stesso ammette di avere avuto in mente nella già ricordata intervista a L. Piccioni, Montale (1996), p. 1676.

²⁷ Si veda la lirica *La lingua di Dio* Montale (1975), p. 445.

²⁸ *Incespicare*, in *ivi*, p. 359.

²⁹ Steiner (2014), pp. 204-205.

«mezzo parlare»³⁰, e insieme si smarca dall'insignificanza – chiacchiera, curiosità, equivoco – del linguaggio comune. Luogo del frammezzo, la soglia è anche il luogo ancipite della parola poetica. Solo nell'*insecuritas* di questo luogo la parola reca verità, mentre ogni sito stabile e garantito la uccide. Né lingua di Dio né deiezione, ma il *metaxu* di *Penia* e di *Poros*. Qui, si potrebbe riflettere, poesia e filosofia si incontrano nello stesso *topos atopus*, si danno convegno nella stessa dislocata *agora*. Entrambe si sostanziano di una parola di soglia, chiaroscurale, familiare con l'ombra, in ciò assecondando l'indicazione di Paul Celan:

Parla – Ma non dividere
il sì dal no.
Da' anche senso al tuo pensiero:
dagli ombra³¹.

Entrambe – poesia e filosofia – abitano il luogo/fuori-luogo che è lo stare tra i luoghi. Entrambe sono senza patria. Entrambe vivono di attraversamenti, transiti, sconfinamenti, eccedenze.

Inabitabile, dunque, è la soglia, ma da essa non si torna indenni: così, dopo la discesa nel gorgo, ammutolito dall'eccesso di visione, il *viator*, esperto di dismisura, pur ritraendosi, pur restituendosi all'«inganno consueto», resta bruciato, marchiato da quell'attimo che, come quello hōlderliniano, per quanto «rapido», nel suo veicolare l'eterno, il «celeste», non passa invano³². La «trappola del reale»³³, la rete di illusioni, ha perso la sua cogenza. L'abisso è lì, sotto i piedi, la botola pronta ad aprirsi ad ogni istante. «Ma sarà troppo tardi» scrive infatti Montale: la trasfigurazione del mondo resiste all'ovvio, come il virus al *pharmakon*, si incunea nella rappresentazione come freccia acuminata, come punto di catastrofe. Sconfinare è naufragare.

³⁰ *Incespicare*, in Montale (1975), p. 359.

³¹ Celan (1998), p. 231.

³² L'allusione è alla celebre lirica di Hölderlin *Friedensfeier* (*Festa di pace*), che in un verso recita: «So ist schnell / Vergänglichlich alles Himmlische; aber umsonst nicht» («Così presto / Trapassa tutto ciò che è celeste; ma non invano»). Cfr. Hölderlin (2001), pp. 876-877.

³³ L'espressione è di Croce (1991), p. 20.

Scendere e salire alle Madri, secondo quanto si legge nel *Faust* goethiano, appartengono allo stesso moto eversivo, dislocativo. Andata e ritorno dall'abisso si compenetrano in vertiginosa osmosi.

Come per il Pascal di Baudelaire, accedere alla soglia significa scoprire di portarsi sempre dietro «le gouffre», il baratro, che si muove con noi («avec lui se mouvant») ³⁴. Il viandante estatico, inebetito e inebriato, se lo porta a spasso, quel baratro, se lo trova appiccicato addosso, come la monade leibniziana l'universo, come il viandante la sua ombra, ma non può o non sa comunicarlo a chi «non si volta» ³⁵, agli uomini alleggeriti da ogni arrischiante esposizione all'altrove, piantati nel mondo delle rappresentazioni, nella loro solidità apparente, e nel *cogito* strumentale che le governa.

ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

La solitudine dell'«uomo folle» nietzschiano è la sua ventura, d'ora in poi, quasi portasse su di sé una smisurata *colpa metafisica*: quella di chi ha visto troppo, bruciato, congestionato per eccesso di visione. Condannato da tale fardello all'intraducibilità, perciò al silenzio. È luogo saturo d'essere, o di nulla, quella soglia, dove il troppo-vuoto e il troppo-pieno si corrispondono. Luogo intraducibile, anomico geroglifico, sito di un linguaggio ignoto, di un'eccedenza che sfugge alle grammatiche conosciute. Zona umbratile. Sito di una metafisica dell'ombra. Inquietante alterità.

4. Raddoppiare l'atopia. Dal fuori-luogo al fuori-tempo: l'attimo

Certo, la soglia asseconda non solo una *Heimatlosigkeit* spaziale, ma anche temporale. Atopica è, in realtà, quella temporalità che si consuma nell'attimo dell'ustione, nel balenare del fulmine che incide

³⁴ Mi riferisco alla poesia delle *Fleurs du Mal* intitolata *Le Gouffre (L'abisso)*: «Pascal aveva il proprio abisso, e sempre se lo portava dietro». Cfr. Baudelaire (1996), pp. 348-349.

³⁵ Va ricordata la lirica di *Satura, Gli uomini che si voltano*, in evidente legame con gli «uomini che non si voltano» di *Forse un mattino andando...* Cfr. Montale (1975), p. 376.

una cicatrice immedicabile nell'anima, una ferita destinata a transitare nel *reditus* alla fallacia rappresentativa degli «alberi case colli», sutura posta alla lacerazione avvenuta. Atopia temporale che, congedando ogni topica, duplica quella spaziale: atopia al quadrato, dissimmetria, spaesante dismisura. Decostruzione, dopo quella dello spazio, del tempo. Sottile pellicola che si lascia traforare, perforare, concedendo di slivellare, di affacciarsi sull'altrove, sull'altro stato.

Il «miracolo» che sta al centro dell'*Oss*o è propiziato dalla *doppia decostruzione* dello spazio e del tempo. Non si tratta, a proposito di quest'ultimo, del tempo lento, cadenzato, ritmico, insensato, dell'onda del mare che, ripetendosi all'infinito, leviga l'osso di seppia, trascina e disperde sulla riva «le inutili macerie» del suo «abisso»³⁶. Non è il tempo della stagnazione, della consunzione a cui sono destinate le cose, detriti immersi nel niente, imbevuti di niente, avvolti in una trascendenza morta che ne segna l'usarsi e lo svanire. Non coincide, quel tempo, con le «ore vuote», le «ore perplesse», le «ore uguali», che ricorrono in tanti *Ossi*. Neppure si tratta del tempo dell'*ennui*, dello *spleen*, il «giocatore avido» dell'*Horloge* di Baudelaire, o della *vanitas vanitatum* di *Qohèlet*. Il cortocircuitare allucinatorio propiziato dalla torsione del voltarsi, poi dalla vertigine della soglia – cortocircuito visivo in una lirica in cui lo sguardo è tutto³⁷ – veicola l'accesso a un'altra temporalità, a un *kairos* che accade nell'atomo temporale compreso nel battito del ciglio (*Augen-blick*), già familiare a Platone per la sua atopia, per il suo non essere in alcun tempo³⁸.

Il Dio aporetico di Montale, se c'è, abita questa doppia atopia spazio-temporale. Come scrive Elio Gioanola, «è senza dove»³⁹, analogamente a quanto accade nel racconto *Sosta a Edimburgo* in *Farfalla di Dinard*⁴⁰. È atopico come il Dio socratico, senza nome,

³⁶ *Antico sono ubriacato*, in Montale (1975), p. 52. Sul «calcificarsi della realtà naturalistica ed esistenziale» negli *Ossi* cfr. Pilato, Mesiano (2011), pp. 31 ss.

³⁷ Lo osserva Bertone (2010), p. 412.

³⁸ Cfr. Platone, *Parmenide*, 156D.

³⁹ Gioanola (2011), p. 107.

⁴⁰ Cfr. *Sosta a Edimburgo*, in Montale (1973), pp. 217-219. Il poeta racconta che su una piazza di Edimburgo sorge una chiesa dal perimetro poligonale, che presenta tutto intorno una lunghissima scritta, leggibile solo seguendola di muro in muro, girando intorno alla chiesa. Questa scritta circolare dice in una sequenza di

senza culto se non quello dell'anima, senza patria, come attesta la condanna della *polis* comminata al suo inviato, il filosofo ateniese, investito della stessa atopia e rubricato a sua volta da Platone come atopico⁴¹. L'attimo, dunque, è il tempo debito, kairologico, tempo della soglia che sospende la perentorietà e la cogenza dell'universo in cui siamo gettati, il fantasma che sfugge al «sinistro iddio»⁴² della cronometria spazializzata e che, appunto, discontinuo com'è, non si sa dove sia, quando accada, eccedendo ogni governo e pianificazione.

Solo nella cifra dell'istante – scrive Carlo Sini a proposito di Montale –, nel lampeggiare dell'attimo [...] la vita si coagula e dice in una volta sola, in un per sempre irripetibile e immisurabile, l'essenziale della sua verità: ciò rispetto a cui i nostri versi si manifestano allora come ridicola pretesa e presunzione insensata. La poesia deve attendere al varco la rivelazione dell'istante, coglierla al volo come la freccia del Re pescatore più rapida e ultrasensibile dei flash dei fotografi che inseguono l'«attualità»⁴³.

Sulla decostruzione del tempo, del resto, come ancora Sini nota, Montale ritorna costantemente. Si pensi alla lirica *Il tuffatore*, dove la

negazioni dove Dio “non è”: *God is not where...* e continua elencando tutti i luoghi dove Dio non è: non è qui, non è qui, non è qui, ecc. Un giorno Montale passa dalla piazza e pronuncia ad alta voce la domanda: «Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è?». Si accosta un distinto signore che gli dice che Dio non potrebbe essere tra quelle mura presbiteriane. Con aria seriosa trae quindi dalla tasca una piccola Bibbia e inizia a leggerne ad alta voce dei versetti. Poco a poco si forma un crocchio di persone attorno al lettore, poi il capannello si amplia, finché un altro astante tira fuori un'altra Bibbia e inizia a confutare le tesi del primo. Si formano altri crocchi, e in ciascuno un lettore biblico e dei contestatori. Si discute accesamente tra presbiteriani, arminiani, battisti, metodisti, unitariani, indifferenti. Tutti ascoltano e parlano. Il poeta, confuso per avere involontariamente destato quel vespaio, si allontana, per fare ritorno sulla stessa piazza qualche tempo dopo. Avevano, alla fine, trovato Dio? Era rimasta poca gente. Il primo lettore che stava intascando la propria Bibbia lo riconosce e lo accosta. Conclude Montale: «Non gli chiesi il risultato, né forse avrei potuto ricavarlo da quel fiume di parole di cui metà mi andavano perdute».

⁴¹ Termini come *atopos*, *atopia*, *atopotatos*, ricorrono di frequente in Platone in riferimento a Socrate: cfr. *Symp.* 215A; *Phaedr.* 229-30; *Alc. ma.* 106A, *Theaet.* 149A. Quanto all'atopia nel Nuovo Testamento e nella teologia cristiana rinvio al denso e suggestivo saggio di Lettieri (2014), pp. 81-148.

⁴² Baudelaire (1996), p. 165.

⁴³ Sini (1998), p. 91.

vita è fissata nell'istante sospeso, nell'«arabesco ragniforme» disegnato nel frammezzo compreso tra lo slancio del corpo dal trampolino e l'inabissarsi nell'acqua. Anche qui, l'istante è il tempo del frammezzo. Bene osserva anche Gioanola: «Rivelativo è solo l'istante, tutto il resto è, letteralmente, tempo perduto»⁴⁴.

Sono colui
che ha veduto un istante e tanto basta⁴⁵.

Questa temporalità brucia, nullifica il tempo spazializzato, nel «miracolo» che in e per esso si compie. Al «miracolo», appunto, occorre ora volgersi come al vero *focus* della lirica.

5. «Disastroso miracolo». *Il niente «detritico» e il Nulla «religioso»*
È dunque un'altra temporalità, quella governata dall'*Augenblick*, dal lampo kairologico, sorta di eternità transeunte, a propiziare l'esperienza del vuoto-nulla. Di *esperienza* si tratta, che irrompe, come detto, attraverso un moto psicofisico, una torsione corporea, una *Umkehrung*, un'atletica del vedere. Di grande interesse, per esplorare la sostanza del vuoto-nulla montaliano, può essere un parallelo, tracciabile *aus der Sache Selbst*, come già anticipato, con la prolusione friburghese del 1929 *Was ist Metaphysik?* di Heidegger⁴⁶. Alla via, da altri battuta, di un confronto ravvicinato con Bergson sul tema del nulla⁴⁷ – certo più immediatamente inscrivibile nella biografia intellettuale di Montale – si privilegia qui il più distante *Denkweg* heideggeriano.

⁴⁴ Gioanola (2001), p. 153.

⁴⁵ *Gli uomini che si voltano*, in Montale (1975), p. 376.

⁴⁶ Heidegger (1987), pp. 59-77.

⁴⁷ Si veda ancora Bertone (2010), in part. pp. 42 ss. Ma giustamente Arvigo sottolinea che «il mito del Nulla è un'affezione che nel primo Novecento si propaga un po' dappertutto, e raggiunge, anche senza bisogno di contagio diretto, autori diversi». E aggiunge, subito dopo, a titolo di esempio, l'ottava delle *Elegie duinesi* di R.M. Rilke, dove si trova la distinzione tra il mondo sensibile che occupa il campo visivo di fronte e il vuoto nella zona posteriore, abitata da un «Nessundove» (*Nirgends*). Cfr. Arvigo (2001), p. 127.

Poniamo mente, pur brevemente, all'argomentare di quel testo, cui si lega, com'è noto, la celebre *Kehre*. Che ne è del nulla (*das Nichts*), chiede Heidegger? La scienza rifiuta il nulla e lo riduce a ente, a *das Nichtige*, a qualcosa di padroneggiabile come ciò che sta di contro (*Gegen-stand, ob-iectum*), e di cui è inutile parlare poiché concettualmente inessenziale. Pure, resta il dubbio che il nulla non sia mero niente, semplice vanità, vocale e concettuale, e che convenga riaprire la ricerca. Ma impossibile appare svolgerla finché si resti impigliati nella logica che muove a pensare il nulla come sostrato predicativo, ancora una volta come un ente, o magari un *Gegenbegriff* dell'ente, ossia un non-ente, un ni-ente, un nulla assoluto. E se invece la *Nichtsfrage* fosse condotta sino al punto di sciogliere il nulla dall'aut-aut ente/non-ente e di pensarlo come *differ-ente* dall'uno e dall'altro? Il capovolgimento si attua dove si pensi il nulla come *condizione anteriore* al suo irrigidirsi in quel dualismo, condizione della sua stessa pensabilità come ente. Ma, per questo, occorre congedare il *Verstand* e la sua logica formale, il suo apparato categoriale, e pensare a un *nihil* più originario. Dove però cercarlo? Come uscire dalle maglie della logica intellettuale? Heidegger risponde che per pensare quel *nihil* più originario occorre affidarsi a un'esperienza vivente, a una «Grunderfahrung des Nichts», veicolata dalla tonalità affettiva fondamentale dell'«angoscia» (*Angst*). Se la «paura» o l'«ansietà» sorgono di fronte a un ente determinato, a un pericolo noto e circoscrivibile, l'angoscia dilaga di fronte all'indeterminatezza del nulla. L'angoscia rivela *das Nichts* nella sua originarietà, ben remota dal *Nichtiges*, dal vano ni-ente.

Ora, non è sul tema dell'angoscia che si vuole sostare, chiedendosi se il montaliano «terrore di ubriaco» sia una *Grundstimmung* assimilabile all'*Angst* heideggeriana. Più rilevante che chiedersi se *Forse un mattino andando...* sia una lirica dell'angoscia o meno, è vedere come Montale, in essa, analogamente a Heidegger, smarchi il vuoto-nulla dalla sua entificazione nientificante⁴⁸. In realtà, come nota Giorgio Bertone, c'è un *salto*

⁴⁸ Va segnalata la variante sinonimica del verso 3 del «nulla» che sostituisce il «niente». Bertone commenta che essa autorizza a un parallelo con Bergson, senonché il percorso del pensatore francese rispetto a Montale è inverso: in lui

tra la percezione del disfacimento e crollo detritico dell'universo oggettuale e quella del Nulla⁴⁹.

Vede bene il critico, e con lui altri: c'è uno scarto tra la consunzione «detritica» e il vuoto-nulla, palesemente remoto da quel niente corruttibile, con la sua stasi mortifera e oggettuale. Nel detrito si vede il fondo, il niente ha qualcosa di solido, di oggettivo, di marmoreo come la tomba o di corroso come l'osso di seppia. Ha il fondo duro, roccioso della pietra, oppure appare sbiadito e pallido come un'idea astratta. Nel niente «detritico» non si perde l'orientamento, perché è un ente, un *ob-iectum*, qualcosa di gettato-là, dunque di amministrabile nell'economia confortante della logica, per quanto negativo sia, mentre nel vuoto-nulla si naufraga fino a incontrare l'altrove, l'Inesprimibile, che a suo modo parla, è loquace. Parla il linguaggio del miracolo, dell'epifania, forse catastrofica, forse gaudiosa, forse le due cose insieme. Nel niente non si incontra nessuno, il vuoto-nulla⁵⁰ veicola l'irruzione di un Infigurabile che spaura, che cambia per sempre il sentimento del reale.

Non è dunque senza motivo se anche in Montale è ravvisabile una *Kehre* analoga allo scritto heideggeriano del 1929: *Kehre* dal «nichtiges Nichts» al «nichtiges Nichts», dal niente «detritico» al nulla nullificante, attivo, condizione trascendentale che sfugge all'ente/non-ente. Il nulla, qui, è l'abissalmente infondato che rivela il mondo nella sua verità. Per questo, dopo la sua irruzione sulla scena esistenziale, «alberi case colli» non sono più gli stessi, non sono più restituibili all'ovvietà, trapassati da quel «più alto nulla» che li stermina, li trascina nell'abisso. E anche l'io della lirica, il *flâneur*

«abbiamo semmai *Néant-Rien*, in Montale niente-nulla. Secondo rispettiva logica e percorso» [Bertone (2010), p. 44]. Sosta sulla variante montaliana anche Gareffi (2014), pp. 106 ss.

⁴⁹ Bertone (2010), p. 40.

⁵⁰ Non è privo di interesse che Heidegger, nel dialogo tra il Giapponese e l'Interrogante identifichi il vuoto con il Nulla: «Il vuoto è allora lo stesso che il Nulla, quella realtà cioè che noi tentiamo di pensare come l'Altro rispetto a tutto quello che può essere presente e assente», Heidegger (1973), p. 97.

della soglia, bene può dirsi, come scrive Heidegger in *Che cos'è metafisica?*, «sentinella del nulla» (*Platzhalter des Nichts*).

Montale nichilista? Ogni consenso o dissenso offerto alla tesi⁵¹ va visto alla luce di questo *doppio nulla*, di questa *oscillazione* abissale interna al *nihil*, che nel poeta ligure, in sintonia con quanto accade nel più alto pensare contemporaneo, si fa parola. In realtà, ha scritto Alberto Caracciolo, appartiene all'esperienza più profonda del nichilismo contemporaneo proprio la polarità tra «niente onto-assiologico» e «Nulla religioso»:

La stessa parola *nihil* designa dunque nel processo nichilistico dell'esistenza due realtà, più ancora che diverse, antagonistiche: il *Nulla* come spazio trascendentale di Dio, di quello che assicura il senso, come scaturigine della fede e delle varie possibili figure della fede – il *niente*, come negazione del *senso*, dell'esser degno di essere, come morte [...]. Vero è che il termine *nichilismo*, così come di solito suona nell'uso, evoca piuttosto una risposta che la domanda, e per di più una risposta storicamente configurata (il nichilismo contemporaneo), e che tale risposta pare legata al niente della totale *Wertlosigkeit*. Ma, quando si guardi a fondo, anche nell'essenza del nichilismo inteso come risposta e come storica risposta, ci si accorge che determinante è il *nihil* come *Nulla* religioso, e non il *nihil* come *niente* oggettivo e oggettivante. Due testi fondamentali del nichilismo contemporaneo – il *Cantico del gallo silvestre* di Leopardi, *Was ist Metaphysik?* di Heidegger sono, sotto questo profilo, illuminanti⁵².

È questa oscillante, abissale epifania del nulla *anche* una teofania, nella forma di una teologia negativa? È la soglia un *topos* teofanico? Si tratta in Montale di un «nulla divino»? È, quel *nulla* che non è il *niente*, l'ultimo nome di Dio? Nessuna indicazione è dato cogliere nella lirica in questa direzione. Ma l'*Abgrund* in cui le cose sprofonmano per riaffiorare trasfigurate, latore com'è di un «disastroso miracolo», di una qualche rivelazione, ben può dirsi «religioso», se per «religioso» si intenda non Dio ma il suo «spazio trascendentale»:

⁵¹ Discute questa tesi Marchese (2000), pp. 312-315.

⁵² Caracciolo (1976), p. 13.

il quale, per quanto vuoto, privo di figure del divino, resta operante, come domanda, invocazione, giudizio sul mondo e crisi del mondo⁵³.

Salva, quella trascendenza inabitabile visitata dall'io deambulante montaliano, o non salva? Una qualche aporetica *Erlösung* in realtà si dà: dalla falsità dello schermo-rappresentazione, dall'ovvietà quotidiana che incatena. Il «terrore di ubriaco», come l'*Angst* heideggeriana o la noia di Leopardi, è *Stimmung* ontologica, veicola una rivelazione, per quanto privata e incomunicabile resti. La trascendenza montaliana di *Forse un mattino andando...* non è una trascendenza morta. Parla, è loquace, libera dall'«inganno consueto», è *sfondamento*, apertura di un senso nuovo delle cose. Il *limen*, la soglia che la ospita è il *metaxu* in cui risiede il senso dell'umano e del divino, l'atopia, sito sospeso di attesa, in cui l'incontro teandrico, umano-divino, divino-umano, può avvenire di nuovo.

Certo, il *dio nero* – «disturbata divinità»⁵⁴ – che governa l'impervio, inabitabile reame del vuoto-nulla è remoto dal Dio che ha parlato nei Profeti, in Gesù, e che l'Occidente ha conosciuto mediante le Chiese, le Sacre Scritture, il culto. È realtà enigmatica, senza volto né nome, che non si può invocare, neppure nel segno della più disperata devozione, per quanto Celan in *Psalm* levi la sua lode a «Nessuno» (*Niemand*)⁵⁵ e Baudelaire in *Les Phares* canti «l'ardent sanglot qui roule d'âge en âge / Et vient mourir au bord de votre éternité»⁵⁶. Neppure sembra avere, quel vuoto-nulla, il volto del *Deus absconditus*, del Dio lontano della teologia negativa e della mistica. Per chi non

⁵³ «Lo spazio religioso può anch'esso dirsi *Nihil*, in quanto non è certo nulla di intramondano, in quanto è crisi, giudizio, problematizzazione del mondo nella sua totalità e rende pertanto possibile l'esperienza-limite e l'idea-limite del *niente* assoluto. Quel *Nulla*, quel *Nulla* religioso, quel *Nulla* nientificante è però la precisa antitesi del niente, che esso evoca ma anche sempre in qualche modo nega. In realtà è il *nihil come Nulla*, non il *nihil come niente*, il momento determinante nella domanda radicale con la quale il nichilismo è sostanzialmente legato, sì che a quel *Nulla* religioso si deve fondamentalmente volgere l'attenzione, se si vuole veramente comprendere il nichilismo sia sotto l'aspetto di struttura ontologica dell'uomo sia sotto quello di segno del tempo» [Caracciolo (1983), p. 22].

⁵⁴ Si tratta della celebre espressione contenuta nella lirica di *Ossi di seppia*, *I limoni*, Montale (1975), p. 10.

⁵⁵ Celan (1998), p. 379.

⁵⁶ Baudelaire (1996), pp. 38-39.

conosce neppure più simile Dio remoto, ma solo il nulla, per quanto «alto» e «religioso», per chi non è neppure un «povero Nestoriano smarrito»⁵⁷, è ancora possibile fondare la giustificazione della vita? Tale è l'interrogativo, sgomentante e aperto, che ci lascia l'aporetica religiosità montaliana, la cui tematizzazione richiederebbe nuovo travaglio analitico, da rinviare ad altro tempo e ad altro luogo⁵⁸.

Bibliografia

AA.VV. (1977), *Lecture montaliane, in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Bozzi Editore, Genova.

AA.VV. (2010), *Lecture montaliane. In memoria di Franco Croce*, Genova, Foyer del Teatro della Corte, Novembre 2008/Febbraio 2009, a cura di V. Pesce, Provincia di Genova – Assessorato alla Cultura, Genova.

Arvigo, T. (2001), *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Carocci, Roma.

Baudelaire, C. (1996), *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano.

Berger, P. L. (1992), *Robert Musil e il salvataggio del sé*, a cura di P. Jedlowski, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Bertone, G. (2010), *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, in AA.VV. (2010).

Blanchot, M. (1975), *Lo spazio letterario*, trad. it. a cura di G. Zanobetti, Einaudi, Torino.

Calvino, I. (2001), *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Tomo I, Mondadori, Milano.

Calvino, I. (2005), *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. 3, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Mondadori, Milano.

⁵⁷ Alludo al verso di *Iride* nella *Bufera e altro*, Montale (1975), p. 239.

⁵⁸ Un'analisi della religiosità montaliana dovrebbe indubbiamente assumere come punto di partenza le ascendenze spiritualistico-moderniste che alimentano la giovinezza di Montale a Genova, e che non mancano di rappresentare un essenziale fattore ispirativo degli *Ossi di seppia*. Su questo punto sono fondamentali le ricerche di Contorbia (1999), pp. 13-52. Si vedano anche in merito le acute pagine introduttive di Arvigo (2001), pp. 11-20.

- Caracciolo, A. (1976), *Pensiero contemporaneo e nichilismo*, Guida, Napoli.
- Caracciolo, A. (1983), *Nichilismo ed etica*, il Melangolo, Genova.
- Celan, P. (1998), *Poesie*, trad. it a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano.
- Celada Ballanti, R. (2013), *L'esperienza religiosa nella prospettiva del «pensiero religioso liberale»*, in Venturelli (ed.) (2013), il Melangolo, Genova, pp. 63-67.
- Contini, G. (2002), *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.
- Contorbia, F. (1999), *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Edizioni Pendragon, Bologna.
- Croce, F. (1991), *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Edizioni Costa & Nolan, Genova.
- Escobar, R. (2006), *La libertà negli occhi*, il Mulino, Bologna.
- Fabbrichesi, R. (2017), *Cosa si fa quando si fa filosofia?*, Raffaello Cortina, Milano.
- Federici Vescovini, G. (ed.) (1972), *Opere filosofiche di Nicolò Cusano*, UTET, Torino 1972.
- Gareffi, A. (2014), *Montale antinomico e metafisico*, Le Lettere, Firenze.
- Gioanola, E. (2011), *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive*, Jaca Book, Milano.
- Heidegger, M. (1973), *In cammino verso il Linguaggio*, trad. it. a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano.
- Heidegger, M. (1987), *Che cos'è metafisica?*, in Id., *Segnavia*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano.
- Hölderlin, F. (2001), *Tutte le liriche*, trad. it. a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano.
- Jacomuzzi, A. (1978), *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Einaudi, Torino.
- Lettieri, G. (2014), *“Fuori-luogo”*. Topos atopus dal Nuovo Testamento allo Pseudo-Dionigi, in Giovannozzi, D., Veneziani, M. (ed.), *Locus-spatium*. XIV Colloquio Internazionale, Roma, 3-5 gennaio 2013, Leo S. Olschki Editore, Firenze, pp. 81-148.

- Lonardi, G. (1980), *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna.
- Lonardi, G. (1988), *Alcibiade e il suo dèmone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello*, Essedue Edizioni, Verona.
- Luperini, R. (1984), *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli.
- Luperini, R. (1992), *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari.
- Marchese, A. (2000), *Montale. La ricerca dell'Altro*, Edizioni Messaggero, Padova.
- Marchese, A. (2006), *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. Verdino, Interlinea edizioni, Novara.
- Montale, E. (1973), *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1975), *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino.
- Montale, E. (1976), *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Morando, I., Verdino, S. (ed.) (2010), *Per Angelo Marchese. Saggi, testimonianze, ricordi*, Città del silenzio, Novi Ligure.
- Musil, R. (1996), *L'uomo senza qualità*, trad. it. a cura di A. Frisé, Einaudi, Torino, 2 voll.
- Nascimbeni, G. (1986), *Montale. Biografia di un poeta*, Longanesi & C., Milano.
- Panofsky, E. (1967), *La vita e le opere di A. Dürer*, trad. it. a cura di C. Basso, Feltrinelli, Milano.
- Pietrangeli, F. (1997), *Italo Calvino. La metamorfosi e l'idea del nulla*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Pilato, F., Mesiano, L. (2011), *Montale*, Carocci, Roma.
- Platone, *Parmenide*.
- Rella, F. (1994), *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti, E. (1977), "Forse un mattino andando", in AA.VV. (1977), pp. 47-52.
- Šestov, L. (1991), *Sulla bilancia di Giobbe. Peregrinazioni attraverso le anime*, trad. it. a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano.

Sini, C. (1998), *La destrutturazione del soggetto poetico*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Atti del Convegno Internazionale, Genova, 9-12 ottobre 1996, a cura della Fondazione Mario Novaro, il Mulino, Bologna.

Steiner, G. (2014), *Vere presenze*, trad. it. a cura di C. Béguin, Garzanti, Milano.

Testa, E. (2016), *Montale*, Le Monnier Università, Firenze.

Tortora, M. (2015), *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa.

Venturelli, D. (ed.) (2013), *Verità, esperienza religiosa e filosofia*, il Melangolo, Genova.

Zoboli, P. (2015), "Montale e Schopenhauer", *Quaderni del "Cairolì"*, 29, pp. 174-203.

Abstract

The essay about Eugenio Montale explores, philosophically, a specific lyric poem of *Cuttlefish Bones*: «Maybe one morning...». On the one hand, – as is well known to Montalian criticism – this is a text that has essential implications on the nihilism's level, since it suspend phenomenical reality to the void and nothingness, on the other hand it contains a figure of the religious sphere ideally contemporary: the possibility that from that nothing, from that void, the miracle can open up to a revelation which saves and redeems the contingency in some aporetic eternity.

Keywords: Montale, Cuttlefish Bones, Nihilism, Religious Sphere, Eternity.

PIO COLONNELLO*

**Per una rilettura di *A Liuba che parte*.
Note in margine**

*Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.
La casa che tu rechi
con te ravvolta, gabbia o cappelliera?,
sovrasta i ciechi tempi come il flutto
arca leggera – e basta al tuo riscatto.*
E. Montale

Mi propongo di rileggere questa lirica di Eugenio Montale, partendo dall'interpretazione che ne dava un acuto lettore negli anni settanta del secolo scorso, D'Arco Silvio Avalle¹, quando lo strutturalismo, di recente introdotto in Italia, sulla scorta del manifesto della scuola di Praga e del formalismo russo, sanciva l'“atto di morte” della critica estetica di ascendenza idealistica e, segnatamente crociana, per rivolgere peculiare attenzione agli “aspetti formali” dell'opera poetica².

* Università della Calabria

¹ Avalle (1968).

² Interessante è il commento sulla critica strutturalista dello stesso Montale, che ne sottolineava pregi e limiti: «I critici strutturalisti studiano l'opera poetica nella complessità dei suoi ingranaggi e dei suoi strati formali. Essi non hanno forse inventato nulla ma hanno dato una spiegazione soddisfacente del fatto [...] che l'apparente non poesia dei grandi libri non è che un aspetto, un volto di quella poesia [...]. Il limite della critica strutturalista è che essa presuppone la poesia, e che in fin dei conti può farne a meno; a un certo punto il gusto di usare con perfetta perizia i ferri del mestiere può diventare fine a se stesso», Montale (1976), p. 145.

Sia chiaro che la presente nota non intende essere un'incursione né nel campo della critica letteraria, né in questioni di filologia montaliana; piuttosto, prendiamo subito in considerazione l'interpretazione su menzionata, che ha per me un particolare significato, essendo stata la mia iniziazione alla poesia di Montale. D'Arco Avalle esordisce, in quel saggio, con un'affermazione senza dubbio condivisibile: «L'arte, nella misura in cui esce dall'informe, non è un aggregato casuale di unità disparate, ma comporta un principio d'organizzazione», ritenendo compito essenziale dell'esercizio critico, in accordo con Tynjanov, Jakobson, Mukafovsky, l'individuazione di quanto determina il significato dell'opera dal punto di vista funzionale ed organico³.

Nel caso della "poesia-dono" *A Liuba che parte*, dalla struttura apertamente epigrafica, la tesi di fondo, da lui sostenuta, è che ci troviamo «di fronte ad un'arietta d'opera, o meglio ad una "parodia" (imitazione) di arietta»: i versi con cui Montale accompagna la partenza di Liuba, mentre suggeriscono l'idea della "cantatina", ricordano la struttura del componimento noto, in età medievale, come "dipartita", comportando, già in partenza, una precisa scelta di ordine formale. Si tratta, in definitiva, di una poesia del "tono un po' leggero", «a metà strada fra l'omaggio galante e il biglietto d'auguri», una tonalità espressiva poeticamente riscattata nella misura in cui «viene fatta cozzare» con la drammatica realtà dei ciechi tempi, gli anni precedenti il secondo conflitto mondiale.

Ciò che sta a cuore al poeta, sostiene D'Arco Avalle, è solo un dettaglio: Liuba porta con sé il gatto, cui è affezionata, avendolo sistemato in uno dei bagagli, "gabbia o cappelliera" e tale particolare «fra il serio e il faceto illumina di simpatia e di speranza la scena dell'addio». Nel prendere spunto da un'osservazione di Gianfranco Contini, il critico insiste sugli aspetti formali ed espressivi del componimento, sullo «schermo d'immagini» che esso riesce a evocare, commentando come l'arte del poeta consista nell'abilità di accompagnare la vita, nei suoi aspetti drammatici o comici, con le «sue arie "di operetta, di libretto, di circo, di carioca" con assoluta

³ Avalle (1968), p. 93.

disponibilità per ogni strumento espressivo, attingendo a piene mani fra il bric-à-brac del passato e gli scampoli del presente»⁴.

Appunto sull'eccezionale capacità di Montale di ricavare echi, accostamenti fonici, rime assonanze, consonanze si sofferma D'Arco Avalle, sottolineando, ad esempio, come lo splendido "lare" del quarto verso riprenda il "focolare" del secondo, o come l'ultima parola della prima strofe richiami il "consiglia" del terzo verso e così via. Ciò che interessa essenzialmente, a suo parere, è «qualificare il carattere specifico delle simmetrie» e la soluzione del problema, in questo caso, non può che risultare «da un'analisi strutturale del componimento, inteso come oggetto fornito di una sua interna organizzazione formale [...], al di là di ogni considerazione di contenuti»⁵. Così, sommando le due quartine alla rima fra il primo e l'ultimo verso, indicata con la lettera X, il critico ricava un diverso sistema strofico (X-ABAB-CDCD-X), in cui si riconosce l'andamento tipico della ballata, dove il primo verso costituisce il "ritornello" e le due quartine corrispondono ai cosiddetti "piedi" o "mutazioni" della ballata, mentre l'ultimo verso, che fa rima con il primo, corrisponde alla "volta" della ballata.

La conclusione dell'analisi critica verte, ancora, sugli aspetti "formali" della poesia; di qui il convincimento che, una volta che il poeta abbia operato, tra le varie possibilità offerte dal libro della memoria poetica, una scelta precisa sul piano formale, la poesia stessa funziona nella misura in cui i vari ingredienti vengano a formare una

⁴ Cfr. *ivi*, p. 94. Il riferimento all'«aria di operetta, di libretto, di circo, di carioca» della poesia di Montale, espresso da Contini, va letto nel contesto della controversia con l'interpretazione fortemente limitativa delle *Occasioni*, data da Alfredo Gargiulo. Contini rispondeva alla recensione alle *Occasioni*, pubblicata dal Gargiulo il 1° aprile 1940 su "Nuova Antologia" (apparsa, poi, nell'edizione postuma della fondamentale *Letteratura italiana del Novecento*, Gargiulo 1958). Giova riportare per esteso il passo di Contini: «Quel che conta è per Montale lo "schermo d'immagini", e la sua addirittura pittoresca formulistica ritmica e melodica, l'aria di operetta, di libretto, di circo, di carioca, quella stessa sollecitudine aprioristica della sua poesia a incidersi nella memoria, costituiscono la sua "facilità", un repertorio compatto per addomesticare le immagini», Contini (2002a), p. 53.

⁵ Avalle (1968), p. 95.

struttura omogenea, ovvero, secondo il manifesto della scuola praghese, «non possono essere compresi al di fuori della loro *connessione con l'insieme*»⁶.

Ma D'Arco Avalle non finisce di sorprendere nella sua esegesi dei testi montaliani; infatti, se il commento alla poesia, condotto con rigore filologico, considera del tutto irrilevanti i contenuti e la visione del mondo propria di Montale, uno scritto coevo, *Cosmografia montaliana*, compreso nella stessa raccolta di saggi, illustra come il poeta, seguisse talora una vena "metafisica" - presente non solo negli scritti della raccolta *Auto da fé*, ma anche nell'*Intervista immaginaria (Intenzioni)* del 1946, o in alcune liriche, come *Iride* -, finendo col contrapporre «al Dio astratto dei monofisiti (che ritroviamo in varie denominazioni in *Auto da fé*, «Essere supremo», «Creatore», ecc.) il Dio incarnato partecipe delle sofferenze umane»⁷. La non casuale contrapposizione comporterebbe tanto il riconoscimento dei mondi separati della metafisica e della morale, quanto soprattutto una scelta precisa sul piano esistenziale. Il problema era già posto in *Crisalide*, «dove da una parte (penultima strofa) l'antica condanna è riferita a una sorta di cieco determinismo ("forse tutto è fisso, tutto è scritto"), e dall'altra (ultima strofa) la salvezza è possibile solo attraverso la testimonianza del singolo che si sacrifica per tutti»⁸.

Ma il miglior commento, riguardo a tale peculiare *nuance* metafisica, come osserva peraltro lo stesso critico, è, ancora una volta, quello fornito da Montale stesso con parole semplici e chiare, in una cartolina postale diretta a Piero Gadda Conti: «I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo); l'amore, sotto forma di fantasmi che *frequentano* le varie poesie e provocano le solite "intermittenze del cuore", (gergo proustiano che io non uso) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico ("cerca la maglia rotta" ecc.)»⁹.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ Ivi, p. 107.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. Gadda Conti (1966).

Coglie bene nel segno D'Arco Avalle, quando individua una cifra fondamentale del "pensiero poetante" di Montale nella polarità tra "necessità" e "miracolo", che non solo rappresentano i punti estremi di un «rapporto metafisico estremamente teso», ma risultano parimenti incentrati su una peculiare *Vorstellung* temporale, quella di un tempo *materiale* ripetibile a volontà. Mentre il primo punto, quello della "necessità" è rappresentato per lo più nelle spoglie di un Dio deterministico che riascolta «l'opera da lui *gettata* in un solo *fiat*, l'opera in cui noi, irresponsabili, siamo stati inclusi una volta per sempre»¹⁰; il secondo punto della poesia pensante o del pensiero poetante montaliano – corrispondente, in definitiva, all'«originario nominare gli dèi» o all'abitare poetico dello spazio tra gli uomini e gli dèi, secondo la suggestiva formula heideggeriana -, fa appello, d'altra parte, all'«Essere che gioca ai dadi»¹¹. Si tratta, per dirla in breve, della polarità del "miracolo", che consisterebbe «nel recupero *tout court* del passato»¹². Potremmo anche aggiungere, da parte nostra, di un passato gravido di futuro, come suggerisce lo stesso Montale ne *L'uomo del miracolo*, ricordando l'ipotesi «che il passato contenga *in nuce* il futuro come il seme contiene l'albero e il frutto»¹³.

Nondimeno, la raffigurazione del divino, nella poesia montaliana, cui dovremmo rivolgere maggiore attenzione, come sostiene ancora il critico, è la rappresentazione della divinità di carattere antropomorfo, le divinità dei Greci, che si aggirerebbero tra noi "in incognito", secondo il noto detto di Hölderlin. Tuttavia, come scrive lo stesso Montale in *Lettera da Albenga*, ricordando la prefazione di Bernard Groethuysen ai *Poèmes de la folie* di Hölderlin, «non è facile incontrarne qualcuna, solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino»¹⁴.

¹⁰ Montale (1966a), p. 267.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Avalle (1968), p. 109.

¹³ Montale (1966a), p. 267.

¹⁴ Cfr. Montale (1966c), p. 350.

A questo punto, resta da chiedersi: com'è possibile cogliere questa peculiare manifestazione del "miracolo"? D'Arco Avalle suggerisce di individuarlo nei momenti di grazia poetica, soprattutto negli "incanti" della poesia giovanile di Montale, dove la divinità si rivela «in rivelazioni furtive, in apparizioni improvvisate», come ad esempio ne *I limoni*: «Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità».

A partire da queste premesse, sorge l'interrogativo se la cifra fondamentale della poesia pensante di Montale, la polarità necessità/miracolo, non costituisca una possibile chiave di lettura anche per la lirica *A Liuba che parte*; ma resta da chiarire, preliminarmente, la peculiare tonalità "metafisica" del poetare montaliano. Ciò non significa rintracciarne soprattutto, seguendo un metodo storiografico, le "fonti filosofiche" - anche se è stata esperita una simile ricostruzione, come accenneremo tra breve; significa, in primo luogo, poter cogliere le affinità, le somiglianze, le assonanze e le dissonanze con alcune significative correnti riflessive che costituiscono il *milieu* culturale proprio della sua epoca.

Come dicevo poc'anzi, non è mancato chi ha tentato di ricostruire le letture e le preferenze filosofiche di Montale e il contesto della sua formazione intellettuale. Così, Massimiliano Tortora e Laura Barile, sulla scorta della pagina iniziale del *Quaderno genovese*, ritengono di rintracciare, nella polemica antiaccademica di Montale, una suggestione schopenhaueriana, proveniente dallo Schopenhauer de *La filosofia delle Università*. In particolare, una fonte ispiratrice della prima produzione poetica montaliana sarebbe da rinvenire nel pensiero nietzscheano¹⁵. Anzi, alla base dei *Limoni*, insisterebbe un'impostazione, oltre che di marca nietzscheana, di tonalità schopenhaueriana¹⁶, secondo cui il mondo risulterebbe «rigidamente diviso in due contrapposte dimensioni, fenomenica e noumenica: la

¹⁵ Cfr. Tortora (2015) e Montale (1983), p. 9. Tradotto da Papini nel 1912, ampiamente letto da Montale negli anni Dieci, a parere di M. Tortora, Nietzsche sarebbe ben presente nelle fonti filosofiche delle sue prime poesie (cfr. Tortora, 2015, p. 105).

¹⁶ Sugli influssi di Schopenhauer, cfr. Bardazzi (1988); riguardo a Nietzsche, per quanto manchi, ad oggi, uno studio sistematico, non pochi studiosi hanno rilevato la sua presenza nell'opera di Montale; cfr. Tordi Castria (2002a).

prima sarebbe quella dell'illusione e dell'apparenza (o rappresentazione), mentre l'altra quella dell'essenza, da interpretare però sempre ed esclusivamente in senso laico»¹⁷. Dimensioni tuttavia non invalicabili o diametralmente opposte tra loro, nella poesia di Montale. È, anzi, possibile scoprire i luoghi che ne consentono il transito, sebbene l'attraversamento del confine avvenga per "un'illuminazione improvvisa" o per un inatteso "slancio ontologico"¹⁸, non per un procedimento dialettico; non a caso, Tortora, per spiegare l'irruzione del repentino, dell'inatteso, dell'*ekstatikon*, ricorre al termine montaliano "miracolo".

D'altra parte, Montale stesso chiarisce, in alcuni passaggi della sua opera in prosa, il suo rapporto con le correnti filosofiche di maggior rilievo, al tempo della sua formazione intellettuale, come l'idealismo, lo storicismo e la filosofia dell'esistenza:

Direttamente io conosco pochi testi dell'esistenzialismo, ma lessi molti anni fa qualche scrittore come Šestov, un kierkegaardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia. Dopo l'altra guerra, nel '19, mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile [...]. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce; ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux, soprattutto, che conobbi meglio del Bergson¹⁹.

Più che sulle fonti filosofiche di Montale, c'è chi si interroga, molto opportunamente, sulla peculiare tonalità "metafisica" della poesia montaliana, esaminando varie posizioni critiche e concludendo che la «prospettiva di un Montale unitario e molteplice insieme, o almeno con una costante alternativa tra unità e molteplicità,

¹⁷ Cfr. Tortora (2015) p. 124.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Montale (1946); poi in Id. (1976), pp. 564-565. Riguardo all'influenza di Schopenhauer e di Bergson è utile ricordare, ancora, le affermazioni del poeta in *Quaderno genovese*: «Quali sono i quaranta libri che preferireste dovendo ritirarvi a vita cenobitica? Io risponderei press'a poco così, almeno a tutt'oggi: una scelta da Descartes, Spinoza, Schopenhauer, Bergson». Infine, sul rapporto Montale-Bergson, cfr. Orlando (2001a).

inquadra anche un minore conflitto che dentro la critica montaliana si può individuare, quello tra il poeta metafisico e il poeta metaforico. Il quale è esistito da sempre, dai primi passi degli *Ossi*»²⁰.

Ancora una volta, è lo stesso Montale a dirimere la controversia e a dissipare i dubbi circa la sua attitudine al “poesia pensante”: dopo avere dichiarato di non volere essere identificato *tout court* come poeta “metafisico”, osserva che «C’è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno decadente, che molto all’ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco»²¹.

Proviamo ora a rileggere *A Liuba che parte*, tenendo conto della relazione tra necessità e miracolo, tra immanenza e trascendenza, una relazione non dominata dalla necessità della forma, ma atta a disvelare poeticamente l’individualità dell’evento, che diviene, così, superlativamente significativo nella particolarità irriducibile che lo caratterizza e lo designa. L’apertura al “miracolo” è, in definitiva, un’apertura alla trascendenza, pensata nella sua costitutiva storicità, nel suo *advenire* “qui ed ora”, come sigillo di un’esperienza personale. Il miracolo, scrive peraltro Montale «era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d’animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata»²².

A partire da queste premesse, rileggiamo dunque la lirica montaliana, che appare, a prima vista, lo scatto di un’istantanea: il

²⁰ Scrivano (1997), p. 167.

²¹ Montale (1960), ora in Id. (1976), p. 581. Poco più avanti, a p. 582, si vedano le affermazioni montaliane: «Anche la poesia pura tende a una conoscenza. La mia conoscenza “puntuale” può conciliarsi con la particolarità di Lukács. L’uomo stesso è un universale particolarizzato. Nella frase da voi citata io distinguevo l’arte dalla filosofia (teoretica); ma esistono poeti più filosofi dei filosofi: per esempio, Dostoevskij. In questi anni assistiamo al crollo della filosofia metafisica; magari risorgerà, ma quando? Il posto della metafisica è stato occupato dall’arte o dalla speculazione non sistematica».

²² Montale (1946), p. 565.

poeta saluta una giovane fanciulla alla stazione di Firenze nel 1938, mentre ella è in procinto di partire: è Ljuba Flesch, un'ebrea di origine carpatica, che lascia l'Italia alla vigilia della guerra mondiale²³. Con lei, non il grillo²⁴, ma solo un gatto, unico superstite della sua famiglia, testimone della sciagura, una vittima egli stesso, ma, più di ogni altra cosa, un "lare", un protettore degli affetti domestici, una divinità "minore", recante un buon auspicio. Forse, chi parte non porta sempre con sé gli antichi dèi, dovunque egli vada, proprio come Enea che, fuggendo da Troia, recava seco i Penati?

Liuba porta con sé il lare e la casa. La gabbia-cappelliera è infatti una "casa", il luogo della naturale collocazione del lare. Per inciso, non sorprenda l'identificazione del lare col gatto. Anche altrove, ad esempio nella lirica *Ex voto*, inclusa in *Satura*, leggiamo una curiosa personificazione dei numi: «Era o non era / la volontà dei numi che presidiano / il tuo lontano focolare, strani / multiformi multanimi animali domestici». È forse possibile cogliere, in questa identificazione, anche l'eco di una tradizione letteraria colta, se si pensa che i Lari, venerati presso il focolare domestico come spiriti affettuosi e benigni, venivano rappresentati talora come rivestiti con la pelle di cane e le loro immagini venivano conservate nei pressi della porta di casa²⁵.

²³ Appartenente a una famiglia di magistrati asburgici, Ljuba, che mantenne il cognome Blumenthal, dopo la morte del secondo marito, era stata, ai tempi della sua giovinezza viennese, attrice con il celebre regista Max Reinhardt.

²⁴ Tralasciamo pure il riferimento al grillo, sia che esso risalga ad una fonte letteraria, la fiaba di Collodi, sia che faccia allusione all'usanza fiorentina di catturare i grilli, nel giorno dell'Ascensione, per conservarli in gabbiette.

²⁵ Significativa è la testimonianza di Plutarco, secondo il quale i *Lares Praestites* indossavano pelle di cane (cfr. Plutarco, 2007, 51.276 F). Inoltre, essi talora erano rappresentati in compagnia del cane; secondo Ovidio, la presenza del cane è giustificata dalla prerogativa di tutelare, propria di queste divinità (*Praestant oculis omnia tuta*), qualità anche del cane domestico (*pervigilantque Lares, pervigilantque canes*): cfr. Ovidio (1998), 5.133-142. Riguardo, poi, alla posizione iconofila di Montale rispetto all'iconoclastia dell'informale, vale quanto ha osservato Montale stesso, in polemica con Giulio Carlo Argan, sulla

Il poeta non ci dice dove Liuba abbia intenzione di andare, né da dove venga. Mancano qui le notazioni paesaggistiche e le “eccedenze” cromatiche, non di rado presenti in Montale. Liuba, immersa nel “niente” della sua tragedia, parte, semplicemente. Sembra, anzi, che non abbia alcuna precisa destinazione, né alcun affetto familiare cui ricongiungersi, dal momento che la sua famiglia è “dispersa”. L’immagine è, dunque, quella di uno “spaesamento”, di una fuga, di un allontanamento tragico da “Ilio in fiamme”. La sua condizione appare quella del girovagare, recando con sé la casa, ovvero gli affetti, la memoria familiare, il reliquiario della coscienza: in definitiva, la sua è, sì, una fuga da una situazione storica concreta, ma risulta, al tempo stesso, una condizione “esistenziale”, lo stazionare in una situazione ontologica. Tutto ciò è indubbiamente sintonico con una dimensione ben nota alla filosofia del Novecento: la tematizzazione della strutturale estraneità dell’uomo contemporaneo al mondo che lo circonda, elaborata peculiarmente dal pensiero esistenziale, la *Heimatlosigkeit*, l’«assenza di patria»: venuta meno la stabile terraferma dell’ontologia tradizionale, non resterebbero che il riconoscimento della “spaesatezza” come modo originario e fondamentale di «essere-nel-mondo»²⁶ e la convinzione di avere perduto la tranquillizzante sicurezza di un rapporto familiare con le cose e con gli uomini²⁷: come suona un verso di Reiner Maria Rilke, non ci si può più illudere di “abitare” la terra («*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen*»)²⁸.

possibilità della parola poetica, *pendant* della figurazione, di «fissare in volto la Divinità». Cfr. Montale (1966d), p. 332.

²⁶ Heidegger (1986), pp. 296-297.

²⁷ Cfr., a riguardo, Masullo (1990), p. 123-175; Piovani (1981), pp. 124-125.

²⁸ Cfr. Rilke (1988). Peraltro, la consonanza di Montale con temi e aspetti della filosofia dell’esistenza, è stata sottolineata anche da Gianfranco Contini, che in Id. (2002b) ha osservato: «La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà [...]. Il *primum* di Montale sta molto più addietro, è in un minimo di tollerabilità del vivere [...]. Questa è l’essenza dell’atteggiamento che volentieri chiamerei realismo esistenziale» (pp. 82-83).

Sembra, così, pienamente convincente il rilievo sulla “spaesatezza” dell’io, che la critica ha individuato già in *Ossi di seppia*: un io che «si struttura sull’assenza di un centro e sull’instabilità del proprio essere: un io insomma che ha tutti i tratti della modernità, se con questa si intende un’epoca i cui soggetti sono irrimediabilmente condannati a scontare ed esperire la propria insufficienza»²⁹. Questo spiegherebbe perché ogni ciclo montaliano sembra concludersi verso l’oltre, il senso, la trascendenza. Resta da considerare se, anche nel caso di Liuba, vale quanto osserva un acuto interprete della poesia montaliana nella sua analisi di *Incontro*, laddove scrive che il venir meno della speranza nell’evento liberatore trasforma lo stato di *attesa*, che presuppone un presente e un futuro (ma anche un passato), «in una mortifera stasi, in una “sosta” senza prospettive, in una “immobilità” delirante»³⁰. Resta da vedere se nel caso di Liuba intervenga, invece, l’evento salvifico.

Orbene, proprio la gabbia-cappelliera, che “sovrasta i ciechi tempi”, sembra riesca a fare superare a Liuba la tragedia attuale, l’orrore della persecuzione, segnando una svolta tra la prima e la seconda parte della poesia³¹. Si noti che, da una parte, ricorrono le espressioni che richiamano l’intimità domestica, il calore degli affetti e dei sentimenti: *lare, focolare, famiglia*; dall’altra, i termini che evocano i toni della tragedia: il “*flutto*”, i tempi “*ciechi*”³².

²⁹ Tortora (2015), p. 226.

³⁰ Ivi, p. 241.

³¹ Dante Isella scrive, nel suo commento a Liuba che parte: «All’amico Bobi Bazlen (che gli mosse alcune obiezioni: Non era meglio dare a quei versi una maggiore compiutezza [...], specie per il tenue raccordo tra i primi quattro e i successivi?), il 10 maggio 1939 Montale rispose: “Aggiunte a Liuba? Prova a mettere uno spazio bianco fra le due strofe, forse la successione è più giustificata. Temo che un’aggiunta non sarebbe che un commento a quanto è suggerito dal titolo (A Liuba che parte) e da quell’or (or ti consiglia) – che dicono già molto”» Montale (1996), p. 49.

³² Si noti, per inciso, l’estremo rigore delle scelte semantiche di Montale. Si tratta di termini che ricorrono raramente nelle sue poesie. Ad esempio, “*lare*” ricorre solo quattro volte nella sua intera opera poetica, “*arca*” solo tre volte, “*flutto*” solo sette volte e “*riscatto*” solo due volte. Resta da chiedersi la ragione

Di fronte al dilagare della violenza, alla potenza della catastrofe, l'unica possibilità consentita a Liuba sarebbe quella di soccombere. E allora, come vincere la potenza del negativo, l'immane tragedia? Con leggerezza. Alla pesantezza del tragico, Liuba oppone la sua "arca leggera" – l'anello mancante nella catena della ferrea necessità, l'attimo capace di schiudere «la piccola porta attraverso la quale [può] passare il messia»³³ – dunque, la capacità di potersi librare, in maniera leggiadra, finanche sul mare in tempesta o, fuor di metafora, sull'abisso del male, proprio come suggerisce lo Zarathustra di nietzscheana memoria, che «pencola sull'orlo degli abissi», mentre rivela all'uomo che ogni fondamento è infondato e che la solida terraferma dell'ontologia tradizionale è, in realtà, voragine e abisso e che il supremo valore è appunto nel sentimento della leggerezza, nella forza di aleggiare e di elevarsi. La sua "arca leggera", il luogo dei ricordi e degli affetti, lo scrigno della memoria, diviene così il punto di svolta tra la perdita e la rivincita, tra il naufragio e il riscatto, tra la "necessità" dei "ciechi tempi" e il "miracolo" della salvezza³⁴.

Peraltro, lo stesso sentimento della "leggerezza" svela, come in un ritratto anamorfico, il suo aspetto gianico: come luogo dell'evento salvifico e, al tempo stesso, come viatico per una salvezza futura, occasione di incontro del "non più" e del "non ancora" nell'*istante*, dal momento che l'inizio e la fine del percorso soteriologico finiscono per coincidere in quell'«attimo eterno», in cui si incrociano – sulla soglia della porta carraia – le due vie, opposte e convergenti: l'una che va dal passato a presente e l'altra dal presente al futuro. È l'attimo della "decisione", il momento kairologico, in cui "ne va" del destino dell'esistenza: è l'«ora» della scelta, che necessita di un suggerimento, o meglio, di una

di questa precisa scelta stilistica. Per la ricorrenza delle su citate espressioni, cfr. Savoca (1987).

³³ Benjamin (1997), p. 57 (Tesi B).

³⁴ Sulla visione montaliana del "mondo" come "reliquiario", luogo delle memorie, cfr. peraltro quanto scrive Contini: «Il mondo, si capisce, non è una sfera viva e presente, "pomario", "orto", ma un "reliquiario": "memorie", ma delle quali può comporsi il "giuoco del futuro"; ci si può imbattere nel "fantasma che ti salva"», Contini (2002b), p. 84.

“illuminazione improvvisa”: si ricordi l’«or ti consiglia», all’inizio della poesia, la rivelazione furtiva che viene inattesa alla mente, come suggerita da una divinità o da un lare.

Nella conclusione, ritorniamo, ancora una volta, all’esegesi richiamata all’inizio, per chiederci se la tonalità dominante della poesia possa davvero corrispondere a quella di un “biglietto d’auguri”, di un “omaggio galante”, di “arietta d’opera”, o non prevalga, piuttosto, il tono sobrio, serio, che accompagna la partenza di un’amica, causata dalle leggi razziali. L’analisi strutturale filologica, che dichiaratamente prescinde dai contenuti e individua in questa poesia lo schema della “ballata”, del componimento medievale noto come “dipartita”, ci restituisce davvero ciò che il poeta voleva esprimere in occasione di un evento infausto? La lirica, in fondo, è un “biglietto d’auguri” e suggerisce l’idea di una “cantatina”, o piuttosto, attraverso un “frammento”, un inusuale scorcio prospettico, traccia l’impietoso ritratto di un’epoca in fiamme?

Bibliografia

- Avalle, D.S. (1968), “La critica delle strutture formali in Italia”, *Strumenti critici*, n. 7, pp. 312-319; rist. in Id. (1970), pp. 91-99.
- Avalle, D.S. (1970), *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino.
- Bardazzi, G. (1988), “Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro”, *Studi novecenteschi*, XV, 35, giugno, pp. 63-107.
- Benjamin, W. (1997), *Sul concetto di storia*, trad. it. a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino.
- Contini, G. (2002a), *Di Gargiulo su Montale*, in Contini (2002b)
- Contini, G. (2002b), *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.
- Gadda Conti, P. (1966), “Montale nelle cinque terre (1926-1928)”, *Letteratura*, a. XXX, n. gennaio-giugno, pp. 279-280.
- Gargiulo, A. (1958), *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- Heidegger, M. (1986), *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino.

- Masullo, A. (1990), *Filosofie del soggetto e diritto del senso* Marietti, Genova.
- Montale, E. (1946), "Intenzioni (Intervista immaginaria)", *La Rassegna d'Italia*, I, 1, gennaio, pp. 84-89.
- Montale, E. (1960), "Dialogo con Montale sulla poesia", *Quaderni milanesi*, n. 1, autunno, p. 9-20.
- Montale, E. (1966a), *L'uomo nel microsolco*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1966b), *Auto da fé*, Il Saggiatore, Milano.
- Montale, E. (1966c), *Lettera da Albenga*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1966d), *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in Id. (1966b).
- Montale, E. (1976), *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1983), *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1996), *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino.
- Orlando, R. (2001a), *Il "razionalismo" di Montale fra Bergson e Šestov*, in Id. (2001b), pp. 137-177.
- Orlando, R. (2001b), *Applicazioni montaliane*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Ovidio (1998), *I fasti*, trad. it. a cura di L. Canali, Rizzoli, Milano.
- Piovani, P. (1981), *Oggettivazione etica e essenzialismo*, a cura di F. Tessitore, Morano, Napoli.
- Plutarco (2007), *Questioni Romane*, a cura di N. Marinone, BUR, Milano.
- Rilke, R.M. (1988), *Duineser Elegien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- Savoca, G. (1987), *Concordanza di tutte le poesie di Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, 4 voll., Olschki, Firenze.
- Tordi Castria, R. (2002a), *Wagner e Nietzsche nella costellazione del primo Montale*, in Id. (2002b), pp. 45-63.
- Scrivano, R. (1997), *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Tordi Castria, R. (2002b), *Montale europeo. Ascendenze culturali nel percorso montaliano da Accordi a Finisterre (1922-1943)*, Bulzoni, Roma.
- Tortora, M. (2015), *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale*, Pacini, Pisa.

Abstract

The essay is based on an interpretation of Montale's poetry. A fundamental *Leitmotif* attempts to locate the pathways that allow the dialogue between Philosophy and Poetry. Therefore, the question is if this poem by Montale could correspond, as argued by the structuralist critique, to a "birthday card", a "gallant tribute", an "opera aria", or rather does not the sober and serious tone prevail that accompanies the departure of a friend, caused by the racial laws. Does the philological structural analysis – which openly disregards the content and identifies in this poem the structure of the "Ballad", the medieval poem known as "departure" –, really restore to us what the poet wanted to say on the occasion of an untoward event? The poem, after all, is a "greeting card" and suggests the idea of a "cantatina", or rather, through a "fragment", an unusual perspective, does it track the merciless portrait of an era in flames ?

Keywords: Pathways of Thinking Poetry, Condition of Expatriation, Alien-to-Home.

SILVIA DADÀ*

L'oscurità del reale. Levinas poeta dell'il y a.

L'opera di Levinas, per quanto schiettamente filosofica, non è mai stata esente dalla contaminazione letteraria: ne sono una prova la costellazione di citazioni tratte da poesia, teatro e romanzo che si scorgono in tutta la sua produzione, per non parlare dell'esplicito confronto con l'opera di Maurice Blanchot o con altri scrittori¹. Del resto, la necessità di sfuggire al linguaggio apofantico e totalizzante, espressione più propria dell'ontologismo di tutta la tradizione filosofica, che si attuerà da *Totalità e Infinito* in poi in direzione dell'*etica*, non può che avvenire attraverso un uso del linguaggio che

* Università di Pisa

¹ L'opera di Blanchot è oggetto di un'importante raccolta di saggi levinasiani, SMB, mentre gli altri poeti presi in considerazione nella produzione matura dell'autore, tra i quali Agnon, Celan, Jabés, Laporte, Picard, sono oggetto di profonde riflessioni in NP. La recente pubblicazione dei *Quaderni* scritti in prigione ha inoltre permesso di constatare l'importanza di poesia e letteratura sin dalla giovane età dell'autore. Affrontare il tema del rapporto tra pensiero levinasiano e fonti poetico-letterarie occuperebbe uno spazio assai più ampio di queste pagine (a questo proposito rimandiamo alla raccolta di saggi curata da D. Cohen-Levinas, 2011). In particolare, il rapporto tra la riflessione del filosofo lituano e il poeta Maurice Blanchot si snoda per tutta l'opera levinasiana e costituisce un punto fondamentale di riferimento, soprattutto per comprendere la nozione di *il y a* e il collegamento che essa intrattiene con quella blanchotiana di *neutre*. I luoghi dove l'affinità e le dissonanze tra i due possono essere riscontrati sono assai numerosi. Ci riferiremo, in questa sede, ai luoghi in cui il confronto sia esplicitato dallo stesso Levinas, limitandoci a fornire le indicazioni di bibliografia secondaria per un eventuale approfondimento. In particolare, rimandiamo all'importante articolo di Rolland (1985), il quale fornisce una lettura dei concetti di *il y a* e di *neutre* in correlazione al pensiero heideggeriano, e il saggio di Ronchi (1985), il quale pone a confronto Levinas, Blanchot e Bataille, accomunati da un "sapere passionale". Ricordiamo inoltre contributi più recenti, quali quello di Poirier (2001), di Marin (2007), e di Cools (2007) che forniscono una ricostruzione critica dei rapporti tra i due pensatori.

dica *altrimenti*, attraverso l'uso della metafora, dell'enfasi, del paradosso, un linguaggio allusivo che sfiori la realtà senza mai fissarla nell'essere². Tuttavia la parola poetica, possibile via per esprimere l'inesprimibile etico per il Levinas maturo, non conosce solo questa accezione, non comunica solo l'*al di là*, ma ad esso è affidata anche la via di accesso alla dimensione che sta *al di sotto* del *logos*, a quel sostrato anonimo dell'essere che nelle opere giovanili, in particolare in *Dall'esistenza all'esistente* (1947), prende il nome di *il y a*. In effetti, le due più esplicite trattazioni di carattere estetico elaborate dall'autore si trovano in stretta correlazione con questa nozione; la prima, situata nel capitolo secondo dell'opera del 1947, nel paragrafo dal titolo *l'esotismo*, introduce proprio la descrizione di questa «esistenza senza mondo»; l'altra, apparsa sotto forma di articolo l'anno dopo, espone una teoria estetica che si pone in stretta continuità con la precedente. La poesia, come più in generale l'arte, sembra quindi un'anticamera che permette di provare «il brivido - e l'illusione pericolosa - di intravedere l'*il y a* senza cadervi dentro»³, sperimentare la vertigine e l'orrore di fronte all'abisso dell'indistinzione. Non è un caso che la descrizione del concetto venga spesso affidata a un linguaggio chiaramente poetico, ricco di allusioni e suggestioni di carattere *prefilosofico* e *prelogico*. Se questa è la considerazione del giovane Levinas nei confronti dell'opera artistica, può stupire che durante gli anni universitari a Strasburgo, fino al 1929, sia lo stesso autore a sperimentare la modalità espressiva della poesia. La possibilità di spingere lo sguardo in questa dimensione in un certo senso più intima e originaria ci è offerta dalla recente pubblicazione degli inediti, i quali costituiscono ormai una fonte imprescindibile per comprendere realmente il pensiero levinasiano⁴. Possediamo 71

² In *Totalità e Infinito* si coglie la problematica e la necessità di trovare un linguaggio che non assimili l'Altro al Medesimo, riconducendolo alle sue categorie di comprensione. Sarà soprattutto in *Altrimenti che essere* che avverrà il cambio di registro, attraverso l'uso di metafore di origine principalmente biblica. Importante, per questa "evoluzione lessicale" la critica di Derrida in *Violenza e Metafisica* (1971).

³ Ciglia (1982), p. 279.

⁴ All'interno del progetto di pubblicazione delle opere complete di Levinas, sono stati pubblicati tre volumi contenenti gli inediti dell'autore. Il primo (*Op. I*),

componenti, nella maggior parte dei quali si attestano tematiche e descrizioni che verranno successivamente riprese in *Dall'esistenza all'esistente*. Alcune di queste poesie sembrano proprio offrirci una forma *non-mediata*, un modo diretto di cogliere l'*il y a* senza l'"organo-ostacolo" della parola filosofica, che nell'intento di rendere intellegibile una nozione, la lascia sfuggire via dalle sue griglie. L'*il y a* si rivela quindi accessibile attraverso la poesia e descritto nel suo essere, proprio attraverso i versi di vari poeti, compresi quelli scritti dallo stesso Levinas. Ci soffermeremo, qui, su questo periodo giovanile, andando a integrare la trattazione filosofica del tema dell'*il y a*, la teorizzazione estetica della poesia, e la produzione poetica del nostro autore, con una particolare attenzione a tre componimenti de 1923, in cui le risonanze con questa dimensione anonima e impersonale sono assai evidenti.

1. L'esistenza senza mondo e il fenomeno artistico

Dall'esistenza all'esistente è la prima opera in cui Levinas esprime il suo pensiero autonomo. In essa confluiscono i risultati filosofici, in particolare lo studio della fenomenologia a Friburgo con Husserl e Heidegger; e le esperienze biografiche, quali la guerra e la prigionia che l'autore si trova ad affrontare per 5 anni, dal 1940 al 1945⁵. Proprio durante la reclusione avverrà la prima elaborazione dell'opera. Come si intuisce dal titolo, il nucleo problematico di partenza è la differenza ontologica heideggeriana, tra esistenza ed esistente, poiché

contiene gli appunti degli anni di prigionia, gli scritti immediatamente post-bellici e gli appunti del periodo 1949-66, compresi le annotazioni preparatorie per *Totalità e Infinito*; nel secondo (*Op. II*) sono invece raccolte le varie conferenze tenute da Levinas al Collège Philosophique fondato da Jean Wahl, tra il 1947 e il 1964; il terzo volume (*Op. III*), invece, raccoglie le poesie scritte tra il 1921 e il 1929 in lingua russa, le bozze dei due romanzi incompiuti scritti durante gli anni di prigionia, e alcune note sul tema dell'eros scritte anch'esse in cattività.

⁵ Imprigionato in Francia nel 1939 e poi trasferito in Germania, passa qui cinque anni nel campo di lavoro di Magdeburg, vicino a Hannover. Le condizioni della convenzione di Ginevra gli permettono di far valere il suo stato di soldato sulla sua origine ebrea, e di sfuggire così al campo di concentramento. A tale sorte non sfuggiranno invece i suoi parenti rimasti in Lituania. Per le notizie biografiche sugli anni della prigionia si veda Malka (2003), in particolare il capitolo *La prigionia*, pp.75-94.

Levinas intende partire dalla descrizione dell'essere in generale per mostrare la nascita del soggetto dallo sfondo anonimo dell'esistenza. Come sottolinea Taminioux, il titolo, quindi, dall'esistenza all'esistente, «n'est donc pas seulement post-heideggerienne, il est aussi anti-heideggerienne»⁶.

L'essere, semplicemente, c'è, e non possiamo farne esperienza nella sua purezza senza polarizzarlo in un ente, poiché ogni sorta di relazione con esso implica la presenza di soggetti, di sostantivi, a cui il verbo si riferisca. L'essere in generale è, quindi, *anonimo* e *impersonale*: esso precede il mondo degli enti e della materia, con cui il soggetto entra in relazioni di bisogno o di conoscenza. A differenza dell'entusiasmo con cui Heidegger si pone alla ricerca del *Sein*, identificando invece il male con il nulla, Levinas non esita a definire lo stesso essere un male, il *mal d'essere*, il peso dell'esistenza che ogni ente porta con sé da cui già nel 1935 si sentiva il bisogno di evadere⁷.

Se negassimo il mondo, attraverso un esperimento mentale, simile alla husserliana *epoché*, per sospendere l'esistenza di tutte le cose, che cosa rimarrebbe? Rimarrebbe quel qualcosa che è più forte di qualsiasi negazione, quel fondo che precede ogni distinzione, sia quella tra essere e nulla che quella tra soggetto e oggetto. C'è *qualcosa* che

⁶ Taminioux (2006b), p. 89. L'atteggiamento di Levinas nei confronti di Martin Heidegger cambia radicalmente nel corso della riflessione levinasiana. Tra il 1928-29 aderisce in modo entusiastico alla proposta del maestro di cui segue le lezioni a Friburgo, assiste allo storico scontro con il neokantiano Cassirer a Davos cogliendo nella filosofia heideggeriana il potenziale rivoluzionario, tuttavia coglie in modo acuto e repentino la possibile vicinanza tra questo tipo di pensiero e l'ideologia nazionalsocialista. La rottura definitiva, testimoniata in numerose interviste successive, avviene al momento dell'adesione di Heidegger a questo partito. L'abbandono di tale filosofia non porta mai Levinas a rinnegarne l'importanza, consapevole che «da essa non si può uscire in direzione di una filosofia che potremmo chiamare pre-heideggeriana». (*EE*, p.13).

⁷ Ricordiamo, infatti, che nell'opera del 1935, dal titolo appunto *Dell'evasione*, le analisi fenomenologiche del bisogno, del piacere, sino a quella della nausea, erano volte a dimostrare che la causa della necessità di evasione stesse nella pienezza dell'essere che dava senso di soffocamento, e non a un difetto, a un'imperfezione del nostro possesso dell'essere stesso.

accade, «non fosse altro che la notte, il silenzio, il nulla»⁸. Non ne abbiamo una vera e propria esperienza in quanto non è oggetto di nessun pensiero, e per questo non può essere propriamente descritto se non tradendolo, poiché dal momento in cui il soggetto riflette su di esso, esso non è già più lì. «Indicheremo questa “consumazione” impersonale, anonima, ma inestinguibile dell'essere, che mormora al fondo del nulla stesso, con il termine *il y a* »⁹: l'espressione è alla terza persona, «come “piove” o “fa caldo”»¹⁰, il soggetto è impersonale¹¹, inghiottito da questa neutralità.

La descrizione di questo essere che soffoca e inquieta è svolta tramite immagini che coinvolgono tutti i registri sensoriali: il brulichio di punti che riempiono il buio, il mormorio costante che riempie il silenzio; l'impalpabile densità del vuoto. Levinas si serve inoltre di metafore del paradosso e della contraddizione: «l'assenza di tutte le cose torna come una presenza», «densità dell'atmosfera», «pienezza del vuoto», «mormorio del silenzio»¹²; è un vero e proprio «campo di forze» opposte, che si neutralizzano, senza annullarsi. Come abbiamo già detto, l'essere, *in-definito* e *in-distinto*, precede ogni esperienza e ogni conoscenza, precede, quindi, ogni soggetto: quando il soggetto, sostantivo, appare, la neutra esistenza non è già più lì. Proprio per questo motivo, per esprimerlo si avvale spesso della *coincidentia oppositorum*, che sfiora l'essere senza cristallizzarlo in un concetto.

⁸ Ivi, p. 50.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *TA*, p. 22.

¹¹ Per capire il peculiare statuto della terza persona rispetto alle prime due, è necessario riferirsi alle riflessioni del famoso linguista francese Emile Benveniste, il quale rappresenta un punto di riferimento fondamentale nel panorama intellettuale di metà del XX secolo. Nel suo scritto *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, Benveniste enfatizza la distanza che intercorre tra le prime due persone e la terza: se da un lato l'io e il tu risultano legati da un sodalizio linguistico dovuto al loro carattere dialogale dal fatto di essere interscambiabili a seconda di chi svolga il ruolo di parlante e chi di interlocutore all'interno del discorso diretto, è escluso da questa dinamica relazionale personale, tanto da poter essere definito come *non-persona*. L'esempio riportato da Benveniste, non a caso, è proprio lo stesso di Levinas, soltanto espresso in lingua inglese: *it rains*. Per la questione della terza persona e il suo rapporto con l'impersonale rimandiamo a Esposito (2007).

¹² *TA*, p. 22.

Tra le varie immagini, quella prediletta da Levinas per descrivere questa esistenza anonima è la notte, «esperienza stessa dell'*il y a*»¹³. Può capitare di finire in quello stato in cui il peso dell'atmosfera sembra tenerci incatenati al letto, come avvolti in una pesante nebbia dalla quale non riusciamo più a distinguerci e lì riaffiorano le paure indeterminate del bambino che è in noi. È l'oscurità che ingloba il soggetto facendogli perdere ogni punto di riferimento: come il protagonista del romanzo *Thomas l'Obscur* di Blanchot¹⁴, che troviamo esplicitamente citato da Levinas¹⁵. Nel secondo capitolo Thomas, il quale si ritrova in una buia cantina, è paralizzato dall'impossibilità di vedere e dal senso di soffocamento:

en avant, en arrière, au-dessus de lui, partout où il portait les mains, il se heurtait brutalement à une paroi aussi solide qu'un mur de maçonnerie; de tous côtés la route lui était barrée, par tout un mur infranchissable, et ce mur n'était pas le plus grand obstacle, il fallait aussi compter sur sa volonté qui était farouchement décidée à le laisser dormir là, dans *une passivité pareille à la mort*. Folie donc; dans cette incertitude, cherchant à tâtons les limites de la fosse voûtée, il plaça son corps tout contre la cloison et attendit. Ce qui le dominait, c'était le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer¹⁶.

Questa dimensione anonima dell'*il y a*, così piena e indeterminata allo stesso tempo, si esprime attraverso l'esperienza-limite dell'*insonnia*. Con essa assistiamo a uno smarrimento della soggettività nella corrente anonima dell'oscurità.

¹³ *EE*, p. 50.

¹⁴ Riportiamo qui un passo più recente rispetto a *Dall'esistenza all'esistente*, ma in cui si tratta della notte con un linguaggio assai vicino all'opera levinasiana: «Ma quando tutto è sparito nella notte, il «tutto è sparito» appare. È l'altra notte. [...] Ciò che appare nella notte è la notte che appare, e l'estraneità non viene soltanto da qualcosa di invisibile che si farebbe vedere al riparo e nella sollecitazione delle tenebre: l'invisibile è allora ciò che non si può cessare di vedere, l'incessante che si fa vedere». Blanchot (1967), p. 139.

¹⁵ Come scrive Levinas in riferimento a questo romanzo: «La presenza dell'assenza, la notte, la dissoluzione del soggetto nella notte, l'orrore d'essere in seno a tutti i movimenti negativi, la realtà dell'irrealtà, vi sono mirabilmente descritti». *EE*, p. 56 n.

¹⁶ Blanchot (1941), p. 15 n.

Saremmo portati, dalla tradizione illuministica della quale siamo figli, a vedere nella veglia la più alta espressione di presenza a sé e di controllo del soggetto: qui invece è assunta come esempio di massima passività e perdita di sé. Come precisa lo stesso autore, non si tratta di una semplice veglia, la quale comprende sotto di sé la libertà del sonno, ma di una veglia non intenzionale, di uno stato privo di coscienza in cui il soggetto continua a stare sveglio senza avere la possibilità di non farlo. Non è il soggetto a decidere, non è lui ad avere potere su se stesso: è la notte stessa che veglia. L'essere quindi non può essere controllato, è «senza padrone¹⁷: l'uomo non è, heideggerianamente, pastore dell'essere, ma un semplice relitto perso in balia del suo scorrere. Nella veglia irremissibile il pensiero si perde in un vortice di insensatezza e silenzio che sembra non finire mai. Parafrasando la frase di Goya, qui non è il sonno, quanto l'*insonnia* a generare mostri.

Il soggetto, osservando questo abisso nell'insonnia, percepisce l'inquietante sensazione di perdere la propria coscienza, e questo sfioramento dell'impersonalità si esprime come *orrore*. In relazione a questa situazione emotiva Levinas si serve delle analisi antropologiche di Levy-Bruhl¹⁸ riguardo al fenomeno della partecipazione: di fronte al sacro, inteso come partecipazione mistica, nasce l'orrore di dissolversi nel divino.

Siamo nell'ambito che precede la rappresentazione, nel *prelogico*, in cui il soggetto può convivere con la paura di non essere più: la certezza del cogito, che nel momento in cui pensa sa di essere, qui sembra poter venir meno, o, perlomeno, il soggetto teme questo. Siamo di fronte alla fine del senso.

Non si tratta quindi dell'angoscia della morte, del nulla, ma della paura di non poter morire, per questo «il redivivo, il fantasma, è l'elemento stesso dell'orrore»¹⁹. È lo stesso soggetto che osserva la scena della sua morte, intrappolato nella necessità di continuare a

¹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁸ Levinas nel 1957 ha dedicato a questo autore un saggio dal titolo *Levy-Bruhl et la philosophie contemporaine* (1957) (oggi in *EN*, pp. 65-84), in cui analizza l'opera di Levy-Bruhl e il suo rapporto con l'intellettualismo.

¹⁹ Blanchot (1941), p. 54.

vegliare oltre ad essa: un inquietante incubo di morte, che Edgar Allan Poe ha così ben rappresentato nei suoi racconti. In queste ricche riflessioni sull'irremissibilità e sull'incessante ritorno dell'eterno Levinas si serve dei personaggi di Shakespeare²⁰, primo tra tutti il fantasma di Banquo, nel Macbeth, che torna nel mondo dei vivi sconvolgendo ogni ordine razionale. Sta in questa permanenza dell'essere la tragicità vera e propria, ciò che rende Amleto l'eroe tragico per eccellenza, ancor più di Giulietta, che crede di fronte al momento estremo di possedere ancora almeno la libertà di morire, o di Macbeth, che non si arrende al destino e si getta nella battaglia disperata. È Amleto, infatti, l'unico a capire l'impossibilità del suicidio e l'onnipervasività dell'essere, il che si coglie icasticamente nelle sue parole: «to dye, to sleepe, to sleepe, prechanche to dreame». I *Quaderni* attestano l'attenzione particolare al teatro e alla poesia: durante i cinque anni nello Stalag, infatti, il prigioniero Levinas si era dedicato allo studio della letteratura, studiando i libri che aveva a disposizione nella biblioteca del campo²¹. Molte sono le citazioni riprese da *I fiori del male* di Charles Baudelaire. L'idea di *spleen*, quella noia che, «fruit de la morne incuriosité, prend les proportions de l'immortalité»²², si presta a rappresentare quel senso scoramento di fronte alla grigia pesantezza dell'essere che schiaccia l'uomo col suo torpore. La continuità monotona senza tempo, che si ripete nell'eternità, è quindi un elemento costitutivo di questa idea di *il y a* che sta apparendo in queste pagine di quaderno: sempre servendosi del poeta francese, ecco citate *La maschera*, che piange perché sa che

²⁰ «a me sembra talvolta che tutta la filosofia non sia altro che una meditazione di Shakespeare». *TA*, p. 45. Per un approfondimento riguardo al rapporto di Levinas con il drammaturgo inglese si veda Shankman (2013).

²¹ Sebbene non tutti riconducibili al tema dell'*il y a*, come abbiamo precedentemente accennato, le citazioni dalla poesia e dalla letteratura occupano buona parte delle riflessioni levinasiane negli anni di prigionia. Troviamo, in particolare, lunghe riflessioni sull'opera di Proust (su tema rimandiamo alle analisi di Cohen-Levinas, 2012), alcuni commenti di natura religiosa su Leon Bloy, e ancora considerazioni, riportate poi anche nelle opere successive, sulla *Fedra* di Racine. Qui riprendiamo quelle che più direttamente ci sembrano riconducibili alla questione dell'*il y a*.

²² Baudelaire (1975), p. 130.

dovrà vivere *per sempre*, *Lo scheletro contadino*, che *per sempre* solcherà la terra, e il *De profundis clamavi*, collegato da Levinas esplicitamente all'insonnia²³.

Se il linguaggio poetico si rivela così presente nella descrizione dell'esistenza anonima, non stupisce che essa sia introdotta proprio dall'analisi dell'esperienza artistica. Prima di immergersi nell'analisi dell'*il y a*, infatti, «dobbiamo avvicinarci», sostiene Levinas, «a una situazione in cui quella libertà nei confronti dell'essere che l'intenzione e il sapere, malgrado la loro sincerità, mantengono, viene a trovarsi dinnanzi all'assenza del mondo, all'elementare»²⁴. L'arte è quindi questo fenomeno di accesso privilegiato alla pura materialità dell'essere, essa è «l'evento stesso dell'oscuramento, della caduta nella notte, un'invasione dell'ombra»²⁵.

Levinas ha dedicato uno spazio esiguo della sua produzione a una teoria estetica, che trova in questo capitolo poi, l'anno dopo, nell'articolo *La realtà e la sua ombra*, le due formulazioni più organiche.

Anche l'arte sorge da un'esperienza di sospensione del mondo: «il mondo reale appare in essa in qualche modo tra parentesi o tra virgolette»²⁶. Nella «de-situazione estetica»²⁷ non c'è più un mondo e non c'è nemmeno più un oggetto. La realtà non è sostituita, come si potrebbe pensare, dal concetto, dall'idealità di una forma, bensì dall'opaco riflesso dell'oggetto, il quale non conduce nel mondo della conoscenza, della luce e della trasparenza, ma quello della *non-verità*, dell'ombra e dell'opacità, siamo nella negazione della forma, nella pura materialità.

Levinas mette in evidenza proprio questo carattere *esotico*, in senso

²³ Citiamo le due quartine del componimento, il quale sembra cogliere con grande efficacia la maggior parte degli elementi descritti sotto il nome di *il y a*: «Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse/ La froide cruauté de ce soleil de glace/Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;/ Je jalouse le sort des plus vils animaux/ Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,/Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!» Baudelaire (1978), p.68.

²⁴ *EE*, p. 44.

²⁵ *RO*, p. 176.

²⁶ *Ivi*, p. 180.

²⁷ Franck (1985).

etimologico, dell'arte: si tratta di un esterno che non rimanda a nessuna interiorità, poiché ogni tentativo di assimilazione da parte di un io è disatteso. Infatti, l'arte non è intellegibile, si pone al di sotto sia della parola che della conoscenza, abbandonando la percezione (che rimanda all'oggetto) e perdendosi nella sensazione, la quale «ritorna all'impersonalità dell'elemento»²⁸. Contrariamente a quanto saremmo portati a pensare secondo il «dogma contemporaneo del carattere conoscitivo dell'arte»²⁹, essa non è in relazione con le cose, bensì strappa gli oggetti al loro contesto. L'oggetto artistico non è più guardato come utilizzabile, esso perde ogni suo senso interno a un mondo, è *fuori-luogo*³⁰: come nella fotografia, o nel cinema, in cui l'artista sceglie un punto di vista, un particolare, estrinsecandolo completamente dal mondo circostante³¹.

Nella poesia questo distacco dal mondo si manifesta nello svuotamento di senso della parola, la quale abbandona il suo valore apofantico, riducendosi a pura materialità, diventa «suscettibile di ritmo, di rime, di metri, di allitterazioni»³². Il *ritmo*, esteso a tutti i campi dell'arte e non più solo a quello del suono, descrive non tanto una caratteristica propria dell'opera d'arte, ma «il modo in cui l'ordine poetico esercita la sua azione su di noi»³³. Levinas sottolinea infatti,

²⁸ *EE*, p. 46.

²⁹ *RO*, p.175.

³⁰ In maniera analoga viene descritto il passaggio dalla *Zuhandenheit*, l'utilizzabilità, alla *Vorhandenheit* (§16) Lo strumento si rivela inutilizzabile appare ai nostri occhi come semplice-presenza, così l'oggetto, estrinsecato dal suo contesto, è privato del suo significato usuale, anzi, di qualsiasi significato, diventando opera d'arte.

³¹ Ciò è particolarmente evidente nella tecnica cinematografica del primo piano. Levinas si riferisce ad essa in vari luoghi dei *Quaderni* col termine di *Aufmachung* (*Aufmachen* significa “ornare” al fine di porre in risalto), tanto da definire il cinema «l'arte dell'*Aufmachung*» (*Op.I*, p. 111). Tuttavia questa caratteristica viene esteso a tutte le discipline artistiche, ad esempio alla descrizione in letteratura, per giungere sino a indicare la frammentarietà dei ricordi: «Nell'*Aufmachung* le cose appaiono nel mistero dell'estraneità». Ivi, p. 93. Citiamo appunto questi passi per mostrare quanto la riflessione sul tema trova proprio in questi anni il suo più proficuo momento di elaborazione.

³² *EE*, p. 47.

³³ *RO*, p. 176.

richiamando nuovamente il concetto di *partecipazione*, come il soggetto venga travolto passivamente e perda il controllo di sé, in un vero e proprio «passaggio da sé all'anonimato»³⁴, perdendo il suo statuto privilegiato di individuo cosciente, per diventare cosa tra le cose. Passività pura del poeta, che, come nel poema omerico, riceve il suo canto per *ispirazione* della musa³⁵. Il richiamo alla partecipazione ci mostra quindi il carattere arcaico, ancestrale, e quasi infantile dell'arte, una sorta di estasi mistica che rimane al di sotto di ogni comunicazione e di ogni forma di intenzionalità: siamo su un terreno che potremmo definire pagano, che precede la rivelazione e la creazione.

Benché si dica che è l'espressione del mondo dell'artista, in realtà non è tramite il suo significato, il suo messaggio, che noi possiamo cogliere questo mondo, ma tramite la simpatia, che coglie l'estraneo come *alter ego*. La poesia moderna, così come la pittura, per emanciparsi dalla corrispondenza univoca tra opera, realtà e mondo dell'artista, intraprende una vera e propria «guerra al soggetto»³⁶. Per giunta l'evento artistico è di per sé disinteressato, non è *engagé*³⁷, ma questo disinteresse dell'«arte per l'arte» non significa «andare *al di là*»,

³⁴ Ivi, p. 177. Ciglia nota giustamente che, relativamente al tema dell'impersonalità del ritmo e dell'espressione artistica, la riflessione levinasiana si avvicina ad alcune tematiche di stampo freudiano: «In particolare, la caratteristica dissoluzione del soggetto ad opera dell'*il y a* sembra trovare un riscontro, fatte le debite differenze, con l'emergenza, problematica ed estremamente discussa, dell'istinto di morte all'interno del complesso pulsionale, per lo più inconscio, che soggiace alla vita cosciente individuale nelle ricerche freudiane posteriori al 1920». Ciglia (1982), p. 273. In particolare il riferimento è al ruolo giocato dalla coazione a ripetere e dai rituali ossessivi nello sviluppo dell'istinto di morte.

³⁵ Il riferimento alla passività, all'ispirazione, e l'utilizzo in questo articolo dell'espressione *malgrado sé*, testimoniano un profondo cambiamento di prospettiva rispetto alla filosofia levinasiana successiva, in cui questi termini assumeranno un valore legato esplicitamente alla soggettività etica. La stessa concezione della poesia sembra muoversi in questa direzione.

³⁶ *EE*, p. 48.

³⁷ Non stupisce il tono sorpreso e reticente della nota introduttiva all'articolo scritta da Merleau-Ponty. Siamo infatti agli antipodi rispetto all'interpretazione dello scopo dell'arte di autori vicini alla fenomenologia come lui e come Sartre. Quest'ultimo dirigeva la rivista *Les Temps Modernes*, in cui l'articolo di Levinas è stato pubblicato. Taminiaux (2006).

nell'iperurano platonico, ma piuttosto nell'*al di qua*, a contatto con la pura generalità dell'essere che è *l'il y a*.

L'irremissibilità dell'essere, che non lascia spiragli d'uscita, che *c'è*, eternamente uguale, si coglie nell'arte, la quale ripropone anch'essa uno stato di *sospensione*. Rifacendosi, in controtendenza rispetto al bergsonismo diffuso a quell'epoca, all'idea cartesiana della creazione continua, in cui ogni istante è discontinuo e indipendente, Levinas sottolinea come l'arte si situi in questa porzione di tempo senza passato e senza futuro: nessun soggetto può assumere questo istante, il che lo rende impersonale. L'esempio che utilizza è quello della statua, che «realizza il paradosso di un istante senza avvenire»³⁸: ogni gesto rappresentato si libererà in eterno senza giungere mai al suo compimento. L'eternità che Keats descriveva con malinconica ammirazione nella sua *Ode on a Grecian Urn*, qui diventa invece l'incubo della morte apparente, della soffocante esistenza eterna. Come la statua, anche i soggetti di un dipinto e i personaggi del romanzo sono burattini prigionieri della «ripetizione infinita»³⁹ della loro storia⁴⁰. Ed ecco che ogni opera d'arte appare come un simulacro di vita, ogni parola è una statua di sale, una natura morta; come il cadavere, che è la persona, ma non la è più, in questo rapporto di somiglianza a se stessi che fa sì che ogni uomo non venga mai abbandonato dal suo doppio e la realtà non appaia mai senza la sua immagine⁴¹. L'opera, il poema, come uno spettro che accompagna l'essere, fluttua in un eterno presente, si congela in un intervallo temporale, l'*entretemps*, il «frattempo», senza un passato, senza una storia. Questa assenza di tempo, che è anche assenza di vita, non è altro che il tragico e irrazionale *destino*, la ciclica ripetizione del tempo classico. È in questa mancanza di storia che risiede il carattere

³⁸ *RO*, p. 183.

³⁹ *Ivi*, p. 185.

⁴⁰ Cogliamo questo riferimento alla *ripetizione infinita* per riscontrare nuovamente la vicinanza di questa idea di arte con le teorie di Maurice Blanchot, il quale parlerà anch'egli di *infinito intrattenimento*, riferendosi proprio a questo carattere anonimo e eterno dell'opera della scrittura, in cui l'autore smarrisce se stesso. Per il confronto tra l'articolo di Levinas e la teoria letteraria di Blanchot rimandiamo a Franck (1985).

⁴¹ *RO*, p. 180.

pagano delle immagini, le quali, come *idoli* «hanno bocca, ma non parlano più»⁴².

Notte, oscurità, insonnia, assenza di senso, orrore, monotona eternità, perdita del soggetto: l'artista, il poeta, «conosce ed esprime l'oscurità del reale»⁴³, sfiora il bordo dell'abisso dell' *il y a* senza precipitarci dentro, mantenendosi al di sotto dell'intellegibilità, ma anche della trascendenza.

Come si può uscire, come si può *evadere* da questo essere anonimo? La risposta levinasiana si snoda per tutta la sua opera filosofica. La prima tappa di uscita in *Dall'esistenza all'esistente* prevede la nascita del soggetto *ipostasi*, il quale, ponendosi come coscienza, apre il mondo della luce e della conoscenza, per poi concludersi nelle opere della maturità attraverso il rifiuto dell'ontologia in direzione della dimensione relazionale dell'etica. Questa prima uscita è anche un abbandono del terreno poetico, a favore di quello filosofico. Così come il soggetto *ipostasi* si salva dall'*il y a*, una funzione simile è affidata nel discorso artistico, alla critica, la quale deve riabilitare la totale exteriorità e materialità dell'opera per renderla intellegibile, dando voce a quel disinter-esse che caratterizza il linguaggio dell'arte.

2. *La notte e l'oscurità. Levinas poeta*

Levinas molti anni dopo dirà, riguardo all'*il y a*, durante un'intervista fattagli da Philippe Nemo: «La mia riflessione su questo argomento prende il via da ricordi dell'infanzia: si dorme da soli, per gli adulti la vita continua, il bambino percepisce il silenzio della stanza come “brusio”»⁴⁴.

Volgendo lo sguardo al terzo volume degli scritti inediti di Emmanuel Levinas pubblicato nel 2013, in cui appaiono alcune raccolte di poesie in lingua russa sotto il nome di *Écrits de jeunesse en langue russe*, sembra confermata questa origine “infantile” dell'orrore dell'*il y a*.

Si tratta di alcuni componimenti scritti del nostro filosofo che risalgono a un periodo compreso tra il 1921 e il 1928, durante il quale

⁴² Ivi, p. 188.

⁴³ Ivi, p. 176.

⁴⁴ *EI*, p. 65.

l'autore si trasferisce con la famiglia in Francia dalla Lituania e intraprende il suo percorso universitario a Strasburgo. Gli scritti sono stati trovati suddivisi in ordine cronologico e per genere (poesia o prosa), appartengono alla tenera età dell'autore (quando scrisse i primi aveva addirittura 15 anni), ma sono stati da lui ripresi e revisionati fino al periodo della stesura di *Totalità e Infinito*. In essi troviamo soprattutto l'influenza della grande letteratura russa, di cui era un ammiratore, tra i quali Dostoevskij, Puchkin, Majakovskij, Lermontov e Blok, e cogliamo i segni della cultura ebraica nella quale era stato educato.

Ai fini del nostro discorso è interessante soffermarsi in particolare su alcuni componimenti del 1923, in cui emergono tematiche e suggestioni che rimarranno presenti anche nell'opera successiva del filosofo. Jean-Luc Nancy, nella prefazione agli *Écrits*, sottolineerà proprio che «une grande précision reste attachée à un certain nombre de motives sémantiques comme celui de l'obscurité et de la nuit»⁴⁵. In effetti, su 71 componimenti, tra poesie e frammenti, la parola «notte» ricorre ben 36 volte, e proprio *La nuit* è il titolo di una di queste poesie:

Les flocons de la nuit déchetée
Cachés dans le coin
Noyant et remuant les choses
Ont fait pousser une nouvelle obscurité
Dans ce vide noir
J'entends le ronflement lointain
De lentes toupies
Obstinées et sans espoir
Le vent soufflent-ils sur la place
En soulevant les enseignes ?
Ou est-il venu le temps de tourner
En vain autour de soi ?
De la tempête, foule insatiable,
Les flammes et la lumière se sont éteintes
La lave immobile dort
Dans le cadavre de la terre refroidie
Toi qui régnaï au commencement
Et qui régnera à nouveau à la fin

⁴⁵ *Op. III*, p. 230.

Nous avons tu ton nom
Le visage froid
Ton front est dévoré de mensonges
Tes mains sont impuissantes
Tu te ne peux étouffer
Ce bruit nauséeux dans tes oreilles⁴⁶

Il campo semantico è chiaramente quello a cui fa riferimento J.L. Nancy, come possiamo notare dalla presenza di alcune parole-chiave: *vide noir, nouvelle obscurité, bruit nauséeux*.

La notte soffoca la realtà fatta di cose, sostituendola con uno spazio di solo buio. Ciò che rimane è soltanto un brusio, un rumore ripetitivo e privo di senso, come quello una trottola che gira su se stessa. Fine del senso, morte di Dio, di cui non rimane che un volto freddo, sfigurato come una maschera. La terra è fredda come un cadavere, il suo cuore di fuoco è ormai spento. Non c'è possibilità di agire, ciò che rimane è la totale impotenza di fronte a questo stato di oscurità e desolazione. Tutta la dimensione sensoriale richiama al buio, al freddo, al ronzio irremissibile, contribuendo a dare una sensazione di disagio e soffocamento, tutte suggestioni che andranno a confluire nella descrizione dell'*il y a*.

Vediamo ora l'altro componimento, *Le sommeil*:

Le bruit des chambres vides- invention d'insomnies-
S'est répandu le long de murs, s'est tu au plafond.
Je suis- simple possibilité- le louis d'or
D'une nuit immense dans une portefeuille noir.
La pensée, ce valet sans âme dans une maison désertée
Est-ce avec elle que je verrai ma patrie ?

⁴⁶ Ivi, p. 263. «I brandelli della notte lacerata/ Nascosti nell'angolo/ Immergendo e scompigliando tutte le cose/ Hanno prodotto una nuova oscurità/ In questa oscurità vuota/ Sento il ronzio lontano/ Di lente trottole/ ostinate e senza speranza/ È il vento che li soffia nella piazza/ Sollevando le insegne?! O forse è venuto il tempo/ Di girare invano su se stessi?! Della tempesta, folla insaziabile/ si sono spente le fiamme e la luce/ La lava, immobile, dorme,/ Nel cadavere della terra ormai fredda/ Tu, che regnavi al principio/ E che regnerai di nuovo alla fine/ Abbiamo taciuto il tuo nome/ il tuo viso freddo/ La tua fronte è divorata dalle menzogne/ Le tue mani sono impotenti/ Tu non puoi sopprimere/ Questo rumore nauseante nelle tue orecchie».

Mais dans l'espace tiède de mon propre corps
Je suis revenu à moi et dors en divaguant.
Être sans action ; temps événement.
Innocence et joie, innocence et monde.
Je n'ai pas peur de manquer en dormant le départ des bateaux
Dans ma tendre chair le monde s'est dissous.

Dans cette respiration régulière et majestueuse
Dans e silence inaudible des paroles prononcées
Pas d'espoir violent, pas de retards
Innocence et Joie, tiède comme le sang⁴⁷.

Anche qui, soprattutto nella prima strofa, ritroviamo le atmosfere notturne e soffocanti della poesia precedente. Interessante notare il riferimento agli *insomnies*: le stanze sono vuote per chi la notte non riesce a dormire e, come suggerisce l'efficace metafora del *luis d'or*, il soggetto si sente come l'unica entità consistente in un abisso d'indistinzione, proprio come il soggetto *ipostasi*, che, in *Dall'esistenza all'esistente*, cominciava nell'istante aprendo il mondo della luce. Come uscire da questa insonnia? Attraverso il pensiero? La soluzione trovata sembra qui la comunione col proprio corpo, con la vitalità, col sangue, che permette finalmente di dormire. Quasi ci trovassimo davanti a una parafrasi di questo componimento, vediamo che nell'opera del 1948 Levinas descrive la nascita della coscienza come uno «scintillio»⁴⁸, e per descriverne la nascita si esprimerà così: «Coricandoci, rannicchiandoci in un angolo per dormire, ci abbandoniamo a un luogo[...]. Allora tutto il nostro essere consiste

⁴⁷ Ivi, p. 264. «Il rumore delle camere vuote – invenzione degli insonni –/ Si è sparso lungo i muri, si è zittito sul soffitto./ Io sono – semplice possibilità – il luigi d'oro/ Di una notte immensa in un portafogli nero./ Il pensiero, questo valletto senz'anima in una casa abbandonata./ È con lui che vedrò la mia patria?/ Ma nello spazio tiepido del mio proprio corpo/ Sono tornato a me e dormo divagando./ Essere senza azione. Tempo dell'evento./ Innocenza e gioia, innocenza e mondo./ Non ho paura di mancare, dormendo, la partenza dei battelli./ Il mondo si è disciolto nella mia tenera carne./ In questa respirazione regolare e regale/ In questo impercettibile silenzio di parole pronunziate/ Nessuna speranza violenta, nessun ritardo/ Innocenza e Gioia, tiepido come il sangue.»

⁴⁸ *EE*, p. 62.

nel riposare»⁴⁹ e, ancora, «il corpo è l'avvento stesso della coscienza»⁵⁰. Questo riferimento alla carne, alla corporeità, rimane centrale in tutta la produzione levinasiana, sia nella sua dimensione attiva, come soggetto che ha dei bisogni, che nella sua dimensione passiva di *vulnerabilità*, che diventerà il cardine della soggettività etica nella sua produzione matura. Questa nascita di una vita che si staglia oltre l'indistinto nulla, è particolarmente evidente anche nell'ultimo componimento che prendiamo in considerazione, appartenente allo stesso periodo degli altri due, dal titolo *Moi*:

Dieu trébucha contre le mur. La chaîne tomba,
Se brisa le tombeau de cristal
Du Néant sans but sommeillant.
Et le Néant chuchota : Moi
Le murmure se mua en tremblement et frémissement
Le frémissement en sang et le sang se fondit dans la terre
Et la magnificence des étendues terrestres
S'ouvrit devant l'âme effarouchée.
Sur le trottoir lessivée de soleil
Passionnée et pressentant l'amour
Voilà la chair, comme la Pythie dans le feu mystique
S'élevant depuis les tréfonds sanguins.
La larme salée lui <donnera ?> la sagesse.
Et le faisceau lunaire du désir – douleur et douceur –
Traversera les brumes du temps
Dans la chair tiède des femmes sommeille l'Éternité.
Le frémissement de l'envie plus profondément que la pensée
Pénètre au fond de l'Être.
Dans l'obscurité lunaire de l'oubli de soi
Résonne ce vieux murmure: Moi⁵¹.

⁴⁹ Ivi, p. 63.

⁵⁰ Ivi, p. 65.

⁵¹ *Op. III*, p. 257. «Dio inciampò contro il muro. La catena cadde./ Si infranse il sepolcro di cristallo/ Del Nulla, che sonnecchia insensato./ E il Nulla sussurrò: Io./ Il mormorio si tramutò in tremito e brivido/ Il brivido in sangue e il sangue si fuse con la terra/ E la maestosità delle superfici terrestri/ Si aprì davanti all'anima impaurita./ Sul marciapiede lavato da sole/ passionale e anticipatrice d'amore/ Ecco la carne, come a Pizia in un fuoco mistico/ Che si eleva dagli abissi insanguinati./ La lacrima salata gli donerà la saggezza/ E il fascio lunare del desiderio – dolore e dolcezza –/ attraverserà le nebbie del tempo/ Nella carne tiepida delle donne sonnecchia

Vediamo nella prima strofa come Levinas descriva con immagini suggestive ed efficaci la progressiva “coagulazione” dell’Io, che fa capolino come un sussurro partendo dall’insensato nulla. Anche qui si ripresentano due universi opposti, anche da un punto di vista sensoriale: da una parte un’atmosfera buia e immobile, il Nulla, paragonato alla fredda e mortale *obscurité lunaire de l’oubli de soi*, dall’altra la calda carnalità della soggettività, di un *Moi* che in contrapposizione appare vitale, di corpo e di sangue. Il mondo di luce si spalanca a questo «Moi» nascente, il quale è pronto a farsi attraversare la carne da sensazioni e sentimenti, in definitiva, ad aprirsi all’altro (la donna è già vista come apertura all’Eternità).

Si potrebbe proseguire nell’analisi di altri componimenti, poiché davvero numerosi sono i luoghi in cui Levinas ripropone queste atmosfere notturne e spersonalizzanti. Ci limiteremo ad alcune considerazioni sparse. Ad esempio, in una poesia dal titolo *La musique*, Levinas cerca ancora se stesso nell’indistinzione della nebbia e nel silenzio assordante, come un’ultima scintilla che resiste sotto la fredda cenere: «Dans l’obscurité immobile je me suis enfin trouvé»⁵². Ancora, nel componimento del 24 ottobre 1926, è lo stesso Levinas a definirsi «enfant perdu dans l’obscurité» e poi «seul, enfant abandonné»⁵³, facendo quasi eco a quelle considerazioni fatte tanti anni dopo, nell’intervista con Philippe Nemo.

Cosa speriamo di ricavare dall’analisi di questi esperimenti giovanili di Levinas? Non pretendiamo, certamente, di farvi aderire completamente l’elaborazione filosofica di quei temi che successivamente verranno teorizzati: è infatti sconsigliato forzare troppo le produzioni precedenti attraverso il filtro delle opere più tarde. Crediamo inoltre che qui non sia il caso di farlo per un altro motivo, ovvero per il fatto che questi componimenti appartengono all’inizio del percorso universitario a Strasburgo e soprattutto al periodo

l’Eternità./ Il brivido dell’invidia, più profondamente del pensiero./ Penetra al fondo dell’Essere./ Nell’oscurità lunare dell’oblio si sé/ Risuona quell’antico mormorio: Io.»

⁵² *Op.III*, p. 261.

⁵³ *Ivi*, p. 363.

precedente agli anni friburghesi (1928-30), occasione dell'incontro con Martin Heidegger e con il movimento fenomenologico, i quali costituiscono, a causa come abbiamo già detto, una tappa fondamentale per l'elaborazione filosofica di Levinas in generale, e, in particolare, per questa nozione di *il y a*. Più di un'influenza⁵⁴ letteraria, più di un'esigenza filosofica, contribuiscono alla formazione di questa nozione e sarebbe quindi riduttivo ricondurla esclusivamente a questa fase embrionale della produzione levinasiana.

Quello che tuttavia ci è concesso fare con questo materiale è mettere in luce quanto queste atmosfere, il lessico e in generale l'immaginario che andranno a descrivere l'*il y a* siano qui presenti, con ogni probabilità, privi di quel fondamento filosofico che assumeranno, ma comunque già fortemente radicati nel linguaggio levinasiano, e che saranno proprio queste intuizioni giovanili a fornire il lessico, le atmosfere e le sensazioni che permetteranno la successiva elaborazione teorica. Quasi che Levinas cercasse, nell'opera del 1948, di spiegare a se stesso, attraverso il pensiero, questa dimensione misteriosa che lo inquietava sin dalla prima giovinezza, cercando, in un qualche modo, di combattere questa oscurità attraverso a luce della conoscenza.

Come dichiarerò, del resto, molti anni dopo: «Le tesi fondamentali sulle quali troveranno più tardi il loro fondamento i sistemi, non sono forse intessute sovranamente come poemi, anche se la loro poesia viene dimenticata nelle scuole?»⁵⁵.

3. Conclusioni.

Il giovane Levinas racconta il silenzio, la notte, la sensazione di disagio e di apnea, attraverso le sue poesie. Come sottolinea successivamente, è lo stesso linguaggio poetico a causare questa vertigine. Le sensazioni così descritte, unite alle parole dei grandi poeti, vanno a confluire nell'analisi filosofica, arrivando, con la loro evanescenza, a descrivere una dimensione notturna, impalpabile, come

⁵⁴ Sarebbe interessante, visto il profondo legame tra *il y a* e *neutre*, poter capire se questi componimenti, risalenti agli anni di Strasburgo, testimonino l'inizio del legame con Maurice Blanchot e di un primo confronto letterario tra i due autori.

⁵⁵ *NP*, p. 133.

se fossero le uniche audaci esploratrici di un ambiente irraggiungibile per chiunque altro. Quelle poesie che sembrano un grido di aiuto per uscire da questo stato, si rivelano poi, alla luce delle sue riflessioni sull'arte, il luogo stesso di questo disagio, di questa sospensione della realtà fatta di cose e della stessa soggettività. Una poesia, quella di Levinas, quindi, che descrive l'esperienza dell'*il y a* e, come si apprende dalle sue riflessioni estetiche, l'esperienza della poesia stessa. *Metapoesia*, potremmo spingerci a dire. Se per uscire dall'*il y a* il soggetto si fa coscienza, l'arte, allo stesso modo, esce dall'indistinzione e dalla non-cognitività attraverso il lavoro della critica, poiché essa ha «il potere di introdurlo di nuovo nel mondo intellegibile che costituisce la sua dimora e che è la vera patria dello spirito»⁵⁶. Se l'arte è non-verità, ma contiene in sé «la sorgente della verità filosofica» (*ibidem*), la poesia, allo stesso modo, è esperienza limite dell'*il y a*, ma esprimendo con la sua particolare significazione, contiene al suo interno il modo per esorcizzarla, la strada da seguire per uscirne. La poesia giovanile di Levinas, unita a riferimenti di grandi poeti, si rifrange così nel prisma filosofico, al servizio dell'intellegibilità.

La riflessione levinasiana, quindi, sembra poter essere descritta essa stessa come un movimento di evasione dall'essere: dai primi componimenti poetici, in cui fa esperienza dell'*il y a* (*Op.III*), alla sua descrizione filosofica, che è già cominciamento, posizione di un soggetto conoscente (*EE*), per poi uscire definitivamente dal solipsismo per andare verso il volto dell'altro, verso la dimensione etica (*TI*). Allo stesso modo, il movimento parte dalla poesia per poi passare per la critica dell'intelligibilità e della coscienza tramite la messa a tema della poesia stessa, per andare poi *a di à*, verso quel *Dire* (*AE*), di nuovo allusivo e poetico, che parla direttamente a volto dell'altro uomo.

Sigle e abbreviazioni

EE E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1978; trad. it. *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Casale Monferrato 2004;

⁵⁶ *RO*, p. 189.

- TA E. Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Puf, Paris 1983; trad. it. *Il Tempo e l'Altro*, Il melangolo, Genova 1987;
- RO E. Levinas, "La réalité et son ombre", *Les Temps Modernes*, 4, n. 38, pp. 771-789; trad. it. *La realtà e la sua ombra* in *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984;
- TI E. Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, Nijhoff, La Haye 1961; trad. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990;
- MB E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1975; trad. it. *Su Maurice Blanchot*, Palomar, Bari 1994;
- NP E. Levinas, *Nomes propres*, Fata Morgana, Paris 1976; trad. it. *Nomi propri*, Castelvecchi, Roma 2014;
- EI E. Levinas, *Ethique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard et Radio France, Paris 1982; trad. it. *Etica e Infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, Castelvecchi, Roma 2012;
- EN E. Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris 1991; trad. it. *Tra noi. Saggi sul pensare l'altro*, Jaca Book, Milano 1998;
- Op.I E. Levinas, *Carnets de captivité et autres inédits*, Grasset/Imec, Paris 2009; trad. it. *Quaderni di prigionia e altri inediti*, Bompiani, Milano 2011;
- Op.II E. Levinas, *La parole et le silence et autres conférences inédites*, Grasset/Imec, Paris 2009; trad. it. *Parola e silenzio e altre conferenze inedite*, Bompiani, Milano 2012;
- Op.III E. Levinas, *Eros, Littérature et Philosophie. Inédits*, Grasset/Imec, Paris 2013.

Bibliografia

- Baudelaire, C. (1978), *I fiori del male*, trad. it. a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano.
- Benveniste, E. (1971), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1941), *Thomas l'Obscur*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1967), *Lo spazio letterario*, trad. it. a cura di G. Zanobetti, Einaudi, Torino.
- Ciglia, F.P. (1982), "L'essere, il sacro e l'arte negli esordi filosofici di

- Emmanuel Levinas”, *Archivio di Filosofia*, n.1-2, pp. 249-280.
- Cohen-Levinas, D. (2011), *Le souci del’art chez Emmanuel Levinas*, Manucius, Paris.
- Cohen-Levinas, D. (2012), “Comme une peau s’expose à ce qui la blesse. Levinas lecteur de Proust”, *Phasis. European Journal of Philosophy*, pp. 21-35.
- Cools, A. (2007), *Langage et subjectivité. Vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Peeters, Louvain.
- Derrida, J. (1971), *La scrittura e la differenza*, trad. it. a cura di G. Pozzi, Einaudi, Torino.
- Esposito, R. (2007), *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell’impersonale*, Einaudi, Torino.
- Franck, G. (1985), “Estetica e ontologia. Il problema dell’arte nel pensiero di E. Levinas”, *Aut-Aut*, n. 209-210, pp. 35-59.
- Marin, L. (2007), “Penser le neutre: Blanchot, Lévinas”, in Ciocan, C., *Studia Phænomenologica: Emmanuel Levinas 100*, Zeta Books, p. 297-318.
- Poirier, P. (2001), “De l’infigurable visage ou d’un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot”, *Études françaises*, XXXVII, 1.
- Rolland, J. (1985), “Per un approccio all’idea del neutro”, *Aut-Aut*, n. 209-210, pp. 155-191.
- Ronchi, R. (1985), *Bataille, Levinas, Blanchot. Un sapere passionale*, Spirali, Milano.
- Shankman, S. (2013), “From Solitude to Maternity. Levinas and Shakespeare”, *Levinas Studies*, vol. 8, pp. 67-79.
- Taminiaux, J. (2006), *Art et Destin. Le débat avec la phénoménologie dans «La réalité et son ombre»*, in J. Hansel, *Levinas. De L’Être à l’Autre*, Puf, Paris, pp. 75-97.
- Taminiaux, J. (2006b), “Exotisme esthétique et ontologie”, *Cités*, vol. 1, n. 25, pp. 87-100.

Abstract

In his juvenile works, Levinas describes existence without existent through the concept of *il y a*, and individuates the main access to it in art. Precisely on the ground of this special role that art has, Levinas

describes the *il y a* through the language of poetry, through the verses of Shakespeare and Baudelaire. The publication of Levinas' previously unpublished notes has revealed many poems which Levinas wrote before the philosophical elaboration of the concept of *il y a*, in many of which he makes use of images and a language which closely resemble those later used in treating the concept of *il y a*. In my article I make use of the unpublished notes for giving a unitary account of the philosophical theory of the *il y a* (and, in particular, the aesthetics with which it is bound) in relation to Levinas' poetical works, and contend that it is precisely from these that his later philosophical work takes its bearings.

Keywords: Levinas, *il y a*, Baudelaire, Shakespeare, Poetry

ROBERTO DALLA MORA*

**Poesia e Filosofia nella storia
del Pensiero Spagnolo Contemporaneo:
un'analisi a partire dalle esperienze emblematiche di
José Ferrater Mora, José Gaos e María Zambrano**

C'è una linea sottile che unisce buona parte degli autori appartenenti alla denominata “Storia del Pensiero Spagnolo e Iberoamericano”. Per essere del tutto corretti, ce ne sono di diverse, e molte di esse coincidono nel segnalare in questa tradizione la presenza di una stretta connessione tra la Filosofia, la Letteratura e la Poesia.

Si tratta di un assunto storico-filosofico che è oggetto di dibattito sin dal XVIII secolo, se ci limitiamo a farne rimontare l'origine alla denominata “prima polemica intorno alla scienza spagnola”, iniziata nel 1782 da Masson de Movilliers con la sua famosa domanda formulata retoricamente: «che cosa dobbiamo alla Spagna? Da due, quattro, dieci secoli a questa parte, che cosa ha fatto la Spagna per l'Europa?»¹.

Il dibattito sull'esistenza di una presunta “Filosofia Spagnola”, iniziato intorno alla metà degli anni '70 del secolo scorso, ricevette senza dubbio un impulso decisivo con la pubblicazione della *Historia Crítica del Pensamiento Español* di José Luis Abellán (in cinque volumi raccolti in sette tomi, il primo dei quali apparso nel 1979)². Da allora, la Filosofia pensata e scritta in lingua spagnola si è progressivamente affermata come una tradizione propria, dai caratteri unici ed originali che la distinguono da altre tradizioni filosofiche, che potremmo anche considerare maggiormente “canoniche” – penso, per esempio, alla tedesca, alla francese e all'anglosassone.

* Universidad Autónoma de Madrid

¹ Si tratta della traduzione dal testo francese contenuto nella *Encyclopédie Méthodique*.

² Abellán (1979).

Lo stesso Abellán, agli inizi della decade degli anni '80, affermava che la marginalità della Filosofia Spagnola era il prodotto dell'esclusione da una struttura canonica che aveva tracciato artificialmente la linea divisoria tra ciò che doveva essere considerato Filosofia e ciò che doveva rimanere relegato all'ambito della speculazione pseudo-filosofica, pseudo-scientifica o meramente letteraria. Così Abellán nella sua "Autobiografía intelectual":

Insomma, la Storia della Filosofia è una creazione tedesca del XIX secolo, e tutto ciò che non si adatta al suo schema è estraneo alla considerazione filosofica ed entra in un altro campo di studio o rimane semplicemente marginale. È successo con la Storia della Filosofia ciò che in qualche modo è accaduto con il Rinascimento quando fu pubblicato il libro di Burckhardt sul Rinascimento italiano (1860). Con quest'opera si stabilì un archetipo culturale del Rinascimento basato sul modello italiano, per cui automaticamente risultavano senza Rinascimento tutti i paesi che non rientravano in questo modello. [...] La concezione centroeuropea della filosofia è giunta a imporsi in maniera tale da escludere paesi come la Russia (oggi, l'Unione Sovietica) e tutte le nazioni del Terzo Mondo. Un caso simile è quello della filosofia spagnola e, di conseguenza, quello della filosofia ispanoamericana, di cui non si sa che farsene; perciò molti specialisti preferiscono negarle, il che, alla fin fine, significa nascondere il problema ma non risolverlo³.

È d'obbligo riconoscere ad Abellán il merito di aver contribuito in modo fondamentale allo studio sistematico del carattere "filosófico" del Pensiero Spagnolo. Tuttavia, il filosofo madrilenò si muoveva nella linea di quanti avevano segnalato, molto tempo prima, che la "letterarietà" della Filosofia Spagnola doveva essere interpretata non tanto come l'indice di una mancanza essenziale, nello spagnolo, di una predisposizione alla riflessione filosofica, bensì come una peculiarità della stessa modalità del *logos*. Come ho già detto, per innumerevoli ragioni di carattere storico, sociale, istituzionale e incluso linguistico⁴

³ Abellán (1983), p. 26. Dove non è indicato diversamente, tutti i passi riprodotti e citati da opere scritte originariamente in spagnolo sono state tradotte all'italiano dall'autore del presente saggio.

⁴ Un'interessante e performativa riflessione sul senso del "Pensare in spagnolo" si trova in Martín Cabrero (2014).

– che non è qui il caso di approfondire, anche perché sono oggi giorno ampiamente conosciute –, in Spagna il Pensiero Filosofico sembra essersi alleato indissolubilmente con la Letteratura. Tra i tanti che hanno difeso questa postura, non posso non ricordare il nome di Marcelino Menéndez Pelayo, con molta probabilità l'intellettuale spagnolo con il maggior numero di letture del XIX secolo, secondo cui la storia del Pensiero Spagnolo era, anche per questa ragione, riconducibile a una “Storia dell’eterodossia”. Nel suo discorso di ingresso nella *Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, pronunciato il 15 maggio 1891, lo storico spiegava in questi termini a cosa si stava riferendo:

Prima si dubitò dell’esistenza e dei meriti dei filosofi: si negò poi la loro influenza nel pensiero generale dell’Europa: si negò finalmente la relazione e la continuità dei loro sforzi, l’esistenza di una vera tradizione scientifica, di un organismo che meritasse il nome di scienza nazionale e che presentasse nel corso dei tempi qualche segno dominante e caratteristico.

Negare era facile; dubitare, ancor di più; beffeggiare, semplicissimo. Però né le negazioni, né i dubbi, né le beffe, per quanto facessero ridere, potevano avere in storia più valore dei documenti.

E, stando a quanto dimostrano i documenti, nella sua storia letteraria la Spagna avrebbe saputo far convogliare un pensiero articolato filosoficamente, che è anche il sintomo di una peculiare maniera di situarsi nel mondo. Ma questo discorso non si limita a tirare in ballo, al di là di ciò che si potrebbe credere in un primo momento, solamente la letteratura del *Siglo de Oro*. Vi è infatti una continuità epistemologica che va da Cervantes a Ortega y Gasset, passando per Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz, Galdós, Antonio Machado, e un numero amplissimo di autori che, da questo punto di vista, risulta persino inopportuno categorizzare rigidamente dentro dell’ambito letterario o filosofico, pena il disconoscimento di questo elemento fondamentale che caratterizza il Pensiero Spagnolo e Iberoamericano. Infatti, persino nei momenti della sua massima “positivizzazione”, per esempio, durante il climax del regenerazionismo finisecolare del 1800, i pensatori di

questa tradizione non smisero di cercare nell'espressione letteraria il *locus* proprio della loro espressione filosofica⁵. D'accordo con tutto ciò, uno dei motti forse più ironici, e perciò maggiormente carico di senso, che esprime questa tendenza filosofica spagnola e iberoamericana, sarebbe quello dettato da Leopoldo Alas "Clarín" in uno dei suoi *Solos*: «Quando la filosofia si chiama Pepita Jiménez, giammai si dimentica»⁶.

Quando José Ortega y Gasset – in opinione di María Zambrano, il caso «indiscutibilmente più puro e più chiaro del fare filosofico spagnolo»⁷ – iniziò la sua avventura intellettuale, aveva ben chiara questa intra-storia che legava intimamente la Letteratura con la Filosofia nel Pensiero Spagnolo e Iberoamericano⁸. Già nelle *Meditaciones del Quijote*, 1914, Ortega difendeva a spada tratta la necessità di ricongiungersi con un pensiero della superficie – non superficiale – dove alla ragione logica, schematica e sistematica⁹, facesse da contraltare un esercizio di costante attenzione al fenomeno vitale e alla circostanza dell'azione, la cui espressione maggiormente fedele sembrava consistere nel linguaggio letterario, poetico e metaforico. Sono oltremodo conosciute le famose parole del prologo all'opera:

La circostanza! *Circum-stantia*! Le cose mute che ci circondano! Vicine, vicinissime a noi, mostrano le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà e di desiderio, come bisognose di farci accettare la loro offerta e insieme vergognate per la apparente semplicità del loro dono. E camminiamo fra di esse come ciechi, lo sguardo fisso a remote imprese, proiettati verso la conquista di lontane, schematiche città. Poche letture

⁵ Cfr., per esempio, Hermida de Blas (2012). Come si è detto, la questione della relazione Filosofia/Letteratura nel Pensiero Filosófico Spagnolo e Iberoamericano è stata oggetto di ampio dibattito, ed esiste un'amplissima bibliografia sul tema. Una mostra estremamente esigua, comunque utile per fissare alcuni degli elementi chiave di quest'ambito di ricerca, si può trovare in Calafate e altri (2012); Martín Cabrero (1999); Mora, J. L. (2000; 2008; 2012; 2015).

⁶ Alas (1966), p. 340.

⁷ Zambrano, M. (2004)

⁸ A tal proposito, cfr. Martín Cabrero (1999).

⁹ Che pur aveva potuto apprezzare durante i suoi anni di formazione – 1905-1907 – presso la Germania neokantiana.

mi hanno tanto commosso quanto quelle storie in cui l'eroe avanza rapido e diritto, come una freccia, verso una meta gloriosa, senza fare attenzione all'anonima donzella che gli si avvicina, con viso umile e supplicante, e che lo ama in segreto portando nel suo bianco corpo un cuore che arde per lui, bruce gialla e rossa dove in suo onore si bruciano incensi. *Vorremmo fare un segno all'erore, per fargli piegare un attimo lo sguardo verso quel fiore bruciante di passione che si alza ai suoi piedi*¹⁰.

Com'è risaputo, il pensiero orteghiano evolse verso altri sentieri. La *ragione vitale* teorizzata in queste pagine giovanili rappresenterà, infatti, il primissimo passo verso l'elaborazione di una *ragione storica* che, pur conservando la tensione vitale riscattata nel 1914, declinerà nella dichiarazione esplicita della supremazia della biografia e della storia nell'impresa della narrazione del mondo e della realtà. Non più, dunque, centralità dell'impulso vitale istantaneo, bensì ricerca costante – ipoteticamente illimitata nel tempo – della continuità e sistematicità dell'evoluzione sociale. Sotto l'influsso di autori fondamentali quali Dilthey e Heidegger, è innegabile che l'attenzione di Ortega volse verso altri lidi, dove manifestò un'ansia di sistematizzazione, a discapito di un iniziale interesse verso la metafora mostrato tra le pagine delle *Meditaciones*. Ciononostante, il vate madrilenò conservò sino alla fine il carattere intempestivo del genere praticato sino ad ora: il saggio¹¹.

Prescindendo qui della concreta deriva del pensiero orteghiano, il cui studio ha generato una numerosa bibliografia critica anche in Italia¹², centriamo la nostra attenzione in alcuni dei principali elementi

¹⁰ Ortega y Gasset (1914). Seguo qui la classica traduzione di Bruno Arpaia in Ortega y Gasset (1986). Una nuova versione in italiano, condotta sull'edizione delle *Meditaciones* di José Ramón Carriazo Ruíz apparsa in occasione del centenario, può essere consultata in Cacciatore, Mollo (2016). Il corsivo è mio.

¹¹ Un percorso ragionato attraverso la traiettoria intellettuale di José Ortega y Gasset non può prescindere dal fare riferimento alle seguenti opere che, lette in continuità, manifestano chiaramente l'evoluzione del pensiero del filosofo madrilenò: Ortega y Gasset (1922; 1923; 1930; 1940; 1947). Si veda anche il seguente testo pubblicato postumo: Ortega y Gasset (1949).

¹² Una mostra limitatissima degli studi disponibili in italiano spazia dalle pagine classiche di Pellicani (1978; 1987) sino alle monografie di autori più recenti, quali Savignano (2006; 2016) e Cacciatore (2013; con Cantillo, 2016).

che consacreranno le *Meditaciones del Quijote* come il manifesto della giovane Filosofia Spagnola contemporanea. Come ha segnalato Pedro Cerezo, uno dei più attenti studiosi del pensiero del maestro madrilenò, l'eredità orteghiana delle *Meditaciones* può essere fissata per lo meno in tre punti:

- A) La vita è la realtà di fondo, – più tardi la chiamerà realtà radicale – detto nei termini *metaforici*¹³ del giovane Ortega “La vita è il testo esterno, la ginestra che splende ai bordi del cammino sul quale Dio lancia i suoi richiami”¹⁴. Ascoltare ed interpretare queste voci inespresse della vita è il lavoro della cultura, inclusa la filosofia.
- B) È necessario un nuovo *logos* [...] capace di farsi carico delle circostanze ed estrarre da esse il nucleo del loro senso. [...]
- C) Il “riassorbimento della circostanza è il concreto destino dell'uomo”¹⁵, il che permette di vincolare la vocazione personale, in questo caso, quella del pensatore, ad uno scopo di salvezza¹⁶.

È stato ampiamente dimostrato che la maggior parte dei pensatori spagnoli contemporanei ha contratto un debito con Ortega con rispetto a questi punti. Ciononostante, solamente negli ultimi anni si è studiato in modo profondo e documentato l'impatto in termini collettivi che ha rappresentato questa scommessa orteghiana a favore di una rivoluzione copernicana del *modus philosophandi*¹⁷ che, come abbiamo visto, risponde a una precisa modulazione della tradizione del Pensiero Filosofico Spagnolo. In modo particolare, per il tema che ci occupa, è interessante recuperare l'esperienza di alcuni di quei giovani pensatori che, poco tempo dopo lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, hanno reinterpretato l'eredità di questa tradizione in modi molto differenti, in alcuni casi opposti, ma sottolineando sempre

¹³ Il corsivo è mio.

¹⁴ Anche in questo caso, seguò la traduzione di Arpaia.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cerezo (2012), p. 170.

¹⁷ Senza dubbio, alcuni dei risultati più suggerenti in quest'ambito sono quelli raggiunti dai membri del Progetto di Ricerca Ministeriale spagnolo intitolato “La ‘Escuela de Madrid’ y la búsqueda de una filosofía primera a la altura de los tiempos”, diretto da Jesús Díaz Álvarez. In Italia, una sintesi di questi risultati è apparsa nell'eccellente libro collettivo coordinato da Parente (2016).

la necessità di intervenire nella ricostruzione della razionalità contemporanea in direzione di una più ampia consapevolezza del fenomeno vitale. È soprattutto interessante sottolineare come la letteratura, e la poesia in particolar modo, acquista in questi pensatori un'enorme rilevanza, che non ha solo a che vedere con l'eredità propria della tradizione in cui si sono formati, bensì con il carattere "salvifico" ed "escatologico" di cui rivestono il pensiero metaforico e poetico.

Non è difficile comprendere le ragioni principali che ispirarono le loro riflessioni. La Guerra Civile, così come il dramma esistenziale dell'esperienza dell'esilio repubblicano, furono senza dubbio degli elementi fondamentali in questo senso. Infatti, queste esperienze incentivarono i giovani autori a ripensare la propria tradizione, con l'obiettivo generale di smascherare il meccanismo che aveva rotto per l'ennesima volta – non era la prima, anche se sicuramente la più drammatica – la continuità di una tradizione che si stava progressivamente ristabilendo non più in una forma eterodossa, bensì a livello sociale e istituzionale – e in questo senso, l'esperienza della Scuola di Madrid di matrice orteghiana è esemplare -. Proprio nel momento in cui la Filosofia Spagnola aveva cominciato a ricevere il consenso e il riconoscimento per cui aveva tanto lottato, non solo in patria ma anche in Europa, il vento della guerra fece naufragare tutte le speranze. La *Edad de Plata* spagnola – il periodo di fertilità scientifica, culturale e letteraria secondo solamente al *Siglo de Oro* – si ritrovò improvvisamente amputato, e il nucleo duro del rinnovamento istituzionale – i giovani discepoli di grandi maestri quali Ortega, Morente, Zubiri, Xirau etc. – furono dispersi in una diaspora intellettuale che non si risolse mai del tutto. Vennero così a mancare, definitivamente, i presupposti necessari per l'instaurazione e la conservazione di una tradizione. Infatti, seguendo quello che ha scritto Antoni Mora riferendosi al caso particolare della filosofia catalana, possiamo dire che:

una tradizione non è costituita solamente da un insieme di autori e di opere isolati nel tempo [...] c'è bisogno anche di un vincolo tra gli autori, della loro continuità nel tempo, di una certa eredità che si trasmetta dagli

uni agli altri attraverso l'analisi, le critiche, le interpretazioni, le dispute, le correnti, le influenze, le scuole, i gruppi, etc.¹⁸.

Posta in questi termini la questione, è chiaro a tutti che la Guerra Civile e l'esilio repubblicano ebbero come diretta conseguenza la rottura della dialettica di «conservazione e continuità», che José Luis Mora ha indicato più volte come l'elemento essenziale per l'avanzare del progresso scientifico nell'ambito della relazione maestro-discepolo:

María Zambrano in una vecchia lettera a José Luis Abellán [...] citando i suoi maestri, ci ricordava che, essendo il pensiero universale, si giunge ad esso sempre da una tradizione. E qui facciamo riferimento a un problema molto serio: senza la continuità che si basa nel riconoscimento del sentirsi discepolo dei propri maestri i quali, a loro volta, hanno bisogno di vedere continuato il loro lavoro nei loro alunni, non vi sarebbe la possibilità di nessuna filosofia¹⁹.

Non possiamo affermare con certezza che cosa sarebbe successo se la storia fosse andata diversamente; l'unico che sappiamo è che la diaspora intellettuale posteriore alla Guerra Civile fece naufragare qualsiasi tentativo di stabilire un'unità d'intenti, come risulta chiaro, ancora una volta, nel caso della Scuola di Madrid, il cui seguito di discepoli fu ridotto ad un mosaico di voci dissonanti²⁰.

È comunque vero che, come ho già segnalato, non mancarono i tentativi di tornare a stabilire un contatto con quanto era stato, seppure dal luogo astratto e virtuale della riflessione filosofica. Di fatto, la situazione intensificò un ritorno alla tradizione, nell'intento specifico di recuperare ciò che era andato perduto, anche a costo di ricadere in vecchi pregiudizi. L'universale *Chisciotte* cervantino, per esempio, per lungo tempo considerato la croce del Pensiero Filosofico Spagnolo – dal momento che non permetteva di prendere le distanze dall'equazione Spagna=Letteratura/Poesia –, divenne il centro d'attenzione di molti autori, da quelli più vicini all'elaborazione di un pensiero poetico, come Zambrano, sino a coloro che si dedicarono a

¹⁸ Mora, A. (1984), p. 18.

¹⁹ Mora, J.L. (2010a), p. 50.

²⁰ Intorno a questa questione, mi sembra risolutorio lo studio di Lasaga (2016).

questioni lontane nello spazio e nel tempo all'epoca di Cervantes, come David García Bacca²¹.

Un altro dei miti recuperati in questo periodo, e sul quale è opportuno soffermarsi per la sua rilevanza con il tema della relazione tra Poesia e Filosofia nel Pensiero Spagnolo contemporaneo, fu quello del "realismo spagnolo".

Tra gli autori che si occuparono di questa tematica specifica, risalta senza dubbio la figura di María Zambrano. La filosofa madrilenà è, con molta probabilità, l'autrice che ha riscontrato più successo nella storia del Pensiero Spagnolo contemporaneo, preceduta solamente dalle figure dei suoi due maestri, Unamuno e Ortega. Ormai non si contano più i numeri di saggi, monografie, tesi e progetti di ricerca dedicati al suo pensiero che, ciononostante, continua ad essere suggerente e a offrire gli spunti per nuove riflessioni. Risulta perciò assai difficile pronunciarsi in merito alla sua opera senza correre il rischio di essere ripetitivi ma, nel contesto di un saggio centrato sulla rilevanza della Poesia nel Pensiero Spagnolo contemporaneo, il riferimento a quest'autrice è assolutamente doveroso.

In effetti, Zambrano durante la sua intera traiettoria intellettuale cercò di elaborare un modello di razionalità che rispose al nome di *ragione poetica*, la cui genesi rimonta precisamente a quegli elementi della ragione vitale orteghiana messi in luce già con le *Meditaciones* del 1914.

Zambrano, che in qualità di militante repubblicana aveva iniziato il suo esilio nel gennaio del 1939, aveva manifestato l'intenzione di "superare" la postura del maestro già prima della tragedia della Guerra Civile. Tuttavia, l'esperienza della guerra e della fuga intensificarono – o esasperarono – le sue intenzioni, al punto che alla base della sua riflessione originale troviamo una rivolta cosciente alla crisi dell'intero razionalismo europeo.

È la stessa autrice a fornirci tutte le prove per interpretare in questo senso la sua proposta. In uno dei suoi testi più importanti, pubblicato nel settembre del 1939 in Messico e intitolato, significativamente, *Pensamiento y poesía en la vida española*, afferma quanto segue:

²¹ Cfr. Mora García (2010b).

bisogna immergersi nella vita di un popolo, prima perdersi in essa, nella sua illimitata complessità, per tornare poi in superficie con un'esperienza in cui si offre il senso. Il senso ordina i fatti e li incastra tra di loro all'incastarli nella loro unità. E può succedere che in un momento di profondo, terribile fallimento di un popolo, quest'ultimo abbia bisogno di sprofondare nel suo essere per strapparne il senso, per giungere sino al senso del fallimento, la ragione della sua irragionevolezza.

La Spagna oggi è quel popolo. La ragione di così tanta irragionevolezza e il senso di un così immenso caos, la ragione del delirio, della follia e persino della vacuità, dobbiamo azzardarci a trovarla²².

La ricerca della verità, com'è prioritario nel *logos* filosofico, guida l'autrice nella sua immersione nel fondo dell'abisso – Zambrano “inabissa” Ortega, afferma María Luisa Maillard –. Tuttavia, la verità si presenta non più come l'ideale del razionalismo europeo – il traguardo ultimo del lungo cammino dialettico attraverso il sistema – bensì come *a-létheia*, dis-velamento²³. A sua volta, il dis-velamento, per aver luogo, richiede una volontà di verità che è, allo stesso tempo, una violenza nei confronti delle cose e della realtà. Infatti, come scrive Mercedes Gómez Blesa, «dietro lo sforzo della conoscenza si nascondono, secondo Zambrano, la superbia e la vanità del soggetto che desidera la superiorità e la possessione della totalità del reale»²⁴.

Nella sua personale ricerca di una *pietas* che generi una «ragione mediatrice»²⁵, Zambrano rinuncia perciò alla violenza propria del sistema idealista – che considera culminato con il razionalismo contemporaneo – e si rifugia in uno di quei luoghi comuni in cui considerava necessario riparare per comprendere adeguatamente lo sviluppo della tradizione spagnola: il citato realismo spagnolo. Anche questa, come le altre tematiche proprie degli studi zambranianiani, è stata affrontata intensamente dagli interpreti. Molto recentemente José Luis Mora, concentrandosi in questi primi testi redattati in terra messicana,

²² Zambrano, M. (1987), p. 26.

²³ Senza entrare nel merito del dibattito-polemica su chi tra Heidegger e Ortega abbia formulato per primo il concetto di verità come dis-velamento, è opportuno qui ricordare che nelle *Meditaciones* è fortemente sviluppata questa concezione.

²⁴ Gómez Blesa (2004), p. 50.

²⁵ Cfr. Gómez Blesa (2008).

ha offerto una ricostruzione dettagliata del pensiero di Zambrano intorno a questo aspetto²⁶, suggerendo, d'accordo con la filosofa, che la relazione tra le "parole" e le "cose" avrebbe segnato definitivamente lo sviluppo della peculiarità del realismo spagnolo. Il processo terminerebbe nell'affermazione di Zambrano secondo cui

La ragione deve assimilarsi al movimento, allo scorrere della storia e, anche se può sembrare poco realizzabile, acquisire una struttura dinamica, in sostituzione della struttura statica che ha mantenuto sino ad ora²⁷.

La proposta sarebbe dunque quella di operare un movimento concettuale che, afferma Mora citando nuovamente Zambrano, deve avvicinarsi necessariamente alla vita, «però alla vita umana nella sua integrità»²⁸. È chiaro che, davanti alla rivoluzione che rappresenta questo riposizionamento del soggetto filosofico, la struttura concettuale della razionalità moderna non può resistere. Entra quindi in gioco una modalità gnoseologica dalle caratteristiche miste, composta, da un lato, dalla *pietas* insita nella ricerca di una *a-létheia* che sfugge alla violenza della volontà di conoscenza e, dall'altro lato, da un costante riferimento alla realtà che circonda il soggetto – la circostanza di matrice orteghiana –. Il realismo spagnolo che, come ben riassume Mercedes Gómez Blesa²⁹, presenterebbe secondo Zambrano i tratti di un vitalismo esasperato, un attaccamento amoroso al mondo e una totale asistematicità, sarebbe la base da cui partire per sviluppare una conoscenza integratrice che medierebbe attraverso due posture antitetiche: la poetica e la filosofica:

Della filosofia conserverebbe quella distanza che è necessario conservare con rispetto al reale per poter riflettere su di esso e per poter poi esprimerlo, e della poesia riprenderebbe questo amore alla realtà in tutta la sua complessità e molteplicità, negandosi di distaccarsene nel minimo dettaglio³⁰.

²⁶ Mora, J. L. (2015).

²⁷ Ivi, p. 278.

²⁸ Ivi.

²⁹ Gómez Blesa (2004), pp. 55-62.

³⁰ Ivi, p. 60.

Ci ritroviamo dunque di fronte al tentativo, da parte di Zambrano, di risanare le ferite di un razionalismo imploso, utilizzando il balsamo della metafora e della conoscenza poetica, l'unico mezzo per poter tornare a ricongiungere il soggetto filosofico con il reale. Nella pratica riflessiva questa postura non può esimersi dal trovare un'espressione stilistica che nel linguaggio ricerca la *entraña*, il riferimento immediato e fortemente diluito in immagini metaforiche ed allusive. È forse per questo che alcuni dei suoi testi – per esempio, il citato *Pensamiento y poesía en la vida española*, o il più contundente *Filosofía y poesía*³¹ – rimandano direttamente alla questione della relazione tra il pensiero filosofico e il poetico, sicuramente sulla falsariga della tradizione appresa da Ortega, ma anche dal padre – il maestro Blas Zambrano³² – e dal poeta Antonio Machado – la cui opera influì in modo decisivo nell'elaborazione della *ragione poetica*³³ –. Perciò, nonostante l'attività principale di Zambrano fosse di carattere saggistico e filosofico – insomma, di tipo concettuale –, dopo quanto è stato detto non sorprende incontrare tra i suoi testi anche esercizi poetici, dove l'autrice cerca di mettere in pratica l'unione inseparabile tra pensiero filosofico e conoscenza poetica. Lo ha dimostrato ineccepibilmente Mariana Bernárdez, nel suo studio dedicato al poema zambrano "Delirio del in-crédulo"³⁴. Bernárdez, mediante le conoscenze specifiche di una studiosa di letteratura, ha svolto un'analisi metrica, stilistica e tematica del poema, che la porta a concludere che in Zambrano è evidente «la profondità poetica e l'uso della metafora per esprimere l'ineffabile»³⁵ e che

³¹ Zambrano, M. (2010).

³² José Luis Mora ha curato l'edizione critica dell'opera completa di Blas Zambrano, disponibile interamente online. Cfr. Zambrano, B. (2001).

³³ Non è infatti un caso che, come ha ricordato Jesús Moreno Sáenz in Zambrano, M. (2004), Zambrano impieghi per la prima volta l'espressione *ragione poetica* in riferimento a Machado, nella recensione dell'opera del poeta intitolata *La Guerra*, che la filosofa pubblicò nel dicembre del 1937 nella rivista *Hora de España*.

³⁴ Bernárdez (2004).

³⁵ Ivi, p. 103.

in queste quattro strofe di verso libero, la metafora, l'allegoria e il simbolo sono proposti come un viaggio nei suoi tre movimenti di discensione, ascensione e unione, caratteristici della ragione poetica, dove la guida è la memoria nella sua capacità di rendere possibile la molteplicità dei tempi³⁶.

Come nel suo viaggio filosofico, anche nella sua creazione poetica Zambrano persegue la visione diretta, il contatto quasi mistico con la realtà. La follia e il delirio della guerra, per esempio, non possono essere narrati concettualmente; c'è bisogno della gagliardia dei quadri di Goya – *Los fusilamientos de la Moncloa*, in questo senso, è emblematico –; è necessario che il sangue conservi tutta la sua drammatica vitalità, come nel melograno di Hernández:

Il tuo allegro sangue di melograno cada
come uno scroscio di martelli feroci,
su quelli che a morte t'hanno fermato³⁷.

Nello stesso modo, in Zambrano la parola è intrisa di sangue e di sudore, che alla maniera delle antiche usanze pagane purifica – come l'elemento purificatore del fuoco – l'esperienza del nulla, dell'apertura incredula al dis-velamento della *a-létheia*, ricordo ormai solo dei tempi persi nella memoria:

Cenere di quel fuoco, inconsistenza
acqua spessa e amara
il pianto reso sudore
il sangue che nella sua fuga trascina la parola
E la carica vuota di un cuore senza attività.
Davvero non c'è il nulla? Oppure c'è il nulla
E non lo ricordi. Era la tua gloria³⁸.

Come si può evincere facilmente, si tratta di una postura che deve molto al manifesto orteghiano e ai presupposti impliciti in esso, derivati dal tradizionale riferimento al legame intrinseco dentro del

³⁶ Ivi, p. 104.

³⁷ Seguo la traduzione di Dario Puccini in Hernández (1962), p. 195.

³⁸ Bernárdez (2004), p. 105.

Pensiero Spagnolo tra la conoscenza filosofica e la disciplina letteraria e poetica. Tuttavia, da questo non dobbiamo dedurre che la proposta orteghiana si apra inesorabilmente e univocamente all'elaborazione di una conoscenza di tipo poetico. Infatti, come ho già segnalato, la deflagrazione prodotta dalla Guerra Civile dentro del gremio orteghiano ebbe molteplici conseguenze, ben diversificate tra di loro. Intorno a questo punto, vale la pena ricordare l'esperienza di un altro illustre esiliato, all'epoca dell'inizio della diaspora discepolo benemerito di Ortega: José Gaos.

L'esperienza intellettuale di Gaos, che nel 1939 ricopriva il ruolo di Rettore dell'Università Centrale di Madrid – dove risiedeva la Cattedra di Metafisica di Ortega e il nucleo della Scuola di Madrid – può essere interpretata, come in Zambrano, nei termini di un ritorno alla tradizione, però non nella direzione di un “inabissamento” nell'incredulità dell'*a-létheia*, bensì di una scoperta dell'ineffabilità che condanna al radicale solipsismo.

Contrariamente alla classica immagine del Gaos fenomenologo ed esistenzialista con cui siamo stati abituati a trattare negli ultimi anni – che è testimonianza di un autore del tutto immerso nel dibattito filosofico canonico –, è il Gaos storico della Filosofia quello che può farci comprendere sino a che punto la sua traiettoria intellettuale sia rimasta ancorata alla tradizione di pensiero in cui si è formato. Infatti, il ritorno ai temi tradizionali del Pensiero Spagnolo e Iberoamericano, tra i quali la letteratura e la poesia, è evidente nei suoi lavori dedicati a *El pensamiento hispanoamericano*, al *Pensamiento de lengua española* e al *Pensamiento español*, così come alla preparazione di una *Antología del pensamiento de la lengua española en la edad contemporánea*³⁹.

Nel suo *transtierro*⁴⁰ in terra messicana, Gaos prese progressivamente le distanze dal maestro e da molti dei principi orteghiani, che rielaborò alla luce delle apportazioni della filosofia

³⁹ Li ritroviamo riuniti in Gaos (1990; 1991). Intorno a questo tema, cfr. anche Mora (2010b).

⁴⁰ Neologismo che, com'è risaputo, fu creato da Gaos per indicare il suo esilio in una patria che conservava gli elementi sostanziali della tradizione in cui si era formato.

continentale, non per ultima l'opera di Heidegger. Tuttavia, com'è evidente nei lavori a cui ho fatto riferimento, conservò la radicale convinzione secondo cui la riflessione teoretica deve poter fondarsi necessariamente sulla conoscenza storica. Si tratta, com'è facile intuire, di un'ampliamento della prospettiva orteghiana secondo cui la circostanza interviene radicalmente nel processo gnoseologico ed epistemologico. Questa postura non è per nulla d'interesse secondario: come hanno dimostrato recentemente le ricerche di Héctor Arévalo⁴¹ e Amalia Xotchil López Molina⁴², l'impostazione metodologica gaosiana – un impianto riconducibile alla storia della idee – ha infatti dato vita a una scuola di pensatori messicani che, basandosi sull'importanza della contestualizzazione storica, hanno tessuto le loro riflessioni originali (penso, tra gli altri, ad autori come Carmen Rovira Gaspar, Luis Villoro, Leopoldo Zea e Edmundo O'Gorman).

In questa dialettica tra riflessione teoretica e lavoro storico-filosofico, la sperimentazione stilistica assume una particolare importanza. Come ho già dimostrato in passato⁴³, l'alternanza di stili e generi diversi è sintomo, anche nella traiettoria intellettuale di Gaos, di una disconformità con il modello della razionalità moderna:

Si tratterebbe di una delusione generazionale o, meglio ancora, epocale, dal momento che rappresenterebbe precisamente la crisi del modello della razionalità moderna [...] Come dimostrano il tecnicismo e la struttura di *De la filosofía*, opera con la quale ha voluto dare testimonianza della sua personalissima ricerca di un'alternativa al classico modello di razionalità, Gaos non nega la validità del discorso filosofico logico e tradizionale. Ciononostante, tutta la sua opera precedente può essere interpretata, se prestiamo attenzione alle varianti stilistiche e formali, come il tentativo dell'autore di trovare una nuova maniera attraverso la quale la nuova forma di razionalità intuita (fondata nel soggetto dell'azione) può esprimersi essenzialmente, cioè mostrando del tutto la sua vera essenza. E

⁴¹ Arévalo (2013).

⁴² Cfr. la conferenza intitolata *La historia de las ideas en México en el siglo XX*, dettata durante le giornate del "Encuentro con la Filosofía Iberoamericana" celebrate il 27 marzo e il 3 aprile 2017 presso la Universidad Complutense de Madrid e la Universidad Autónoma de Madrid.

⁴³ Cfr. Dalla Mora (2013).

in questa ricerca Gaos non esclude nessun aspetto, neppure il mistico e il tellurico, come dimostra nei suoi poemi inediti⁴⁴.

Su questo punto Gaos sembra coincidere nella ricerca poetica di Zambrano. Seppure è vero che l'estremo tecnicismo che il filosofo asturiano adotta in un libro come *De la filosofía*, esclude un'opposizione radicale al modello razionalista europeo – che invece è evidente già nella Zambrano di *Pensamiento e Poesía* –, l'attenzione prestata in ambito personale ad altri generi letterari, tra i quali la Poesia, rimanda alla convinzione, caratteristicamente gaosiana, secondo cui il Pensiero Filosofico sarebbe l'espressione di una verità autobiografica. Pertanto, l'abnegazione professionale alla Filosofia non sarebbe dovuta a una presunta superiorità gnoseologica di questa disciplina, bensì a una concreta delusione sperimentata a livello personalissimo:

Prima di tutto si tratta di una delusione dottrinale, che ha origine nello spettacolo della realtà storica della filosofia come una pluralità di filosofie che si contraddicono tra di loro e, allo stesso tempo, predicano di sé la verità – e facendolo, danno per scontato l'unità di questa verità, l'unità della realtà e l'unità della filosofia. [...] Vi è però una seconda delusione ancor più radicale e decisiva per la vita personale, che deriva dalla specifica traiettoria della vocazione filosofica e della sua realizzazione, che s'incrocia con il processo generale delle età della vita. Secondo Gaos, la filosofia si presenta, rispetto ad altri compiti professionali, come una forma estrema che prolunga nell'età adulta l'astrazione propria e caratteristica dell'età giovanile: l'incontro con un'immagine della realtà, piuttosto che con la realtà stessa; la consacrazione agli ideali, alle idee generali e astratte, molteplici possibilità che favoriscono un'azione incipiente, incompleta e astratta. Il processo di maturità, invece, consolidando la vita riduce le possibilità e dedica l'azione efficace alle realtà accessibili – e con esso conduce a una delusione vitale della filosofia⁴⁵.

⁴⁴ Dalla Mora (2013).

⁴⁵ Salmerón (2004), pp. 39-40.

Come ha studiato dettagliatamente Vera Yamuni⁴⁶, la creazione poetica permise a Gaos di far mostra di intuizioni che altrimenti non avrebbero mai potuto trovare un'espressione dentro della gabbia razionalista di questo sistema filosofico. Come nel caso emblematico della dimostrazione dell'esistenza di Dio:

Razionalmente, non poteva affermare l'esistenza di Dio, in ragione dell'esistenza del male. Il male era per lui ragione sufficiente contro l'esistenza di un Dio creatore e infinitamente buono. Ma non poteva neppure negare, razionalmente, l'esistenza di Dio, in ragione dell'irrazionalità e dell'incomprensibilità dell'esistente. Era incomprendibile, per lui, l'origine dell'uomo nel mondo, e inconoscibile il senso dell'esistenza del uomo nel mondo. L'azione pratica sarebbe quella di concepire un Dio-Mistero, un Dio al quale chiedere e rendere grazie, senza smettere di riconoscere l'incomprensibilità razionale di questo suo concepire Dio. La sua religione si manifestava nel bisogno di rendere grazie per i beni di questa vita, e non nel chiedere un'altra vita –dal momento che Gaos non credeva nell'immortalità dell'anima– bensì nel miglioramento morale nella vita. Sentiva nascere in sé una preghiera spontanea di ringraziamento e di richiesta d'aiuto, specialmente morale, diretta a un Destinatario sommamente indefinito [...]

Contro questo male di cui diffido
con timore impotente
la mia anima rugosa e tremante
ti chiede soccorso, Signore.
Per questo bene che ricevo,
poiché non posso esserne l'autore,
il mio cuore si espande e vola
a renderti grazie, Signore.
Signore, che non so chi sei;
del quale dice la ragione
che non si può sapere
se esisti oppure no,
Signore, al quale chiedo soccorso,
Signore, al quale rendo grazie⁴⁷.

⁴⁶ Yamuni (1970).

⁴⁷ Ivi, pp. 193-194.

Da quanto è stato detto sino ad ora, si deduce che la Poesia –«uno dei primi e più costanti piaceri di José Gaos»⁴⁸, accompagnò il filosofo asturiano nella ricerca di un sentimento d'interesse che il razionalismo contemporaneo, ancora una volta percepito nella sua incompletezza, non poteva offrirgli. L'impianto storico-teoretico del suo sistema, che nelle sue basi rimanda a uno studio dettagliato della circostanza propria dello sviluppo del Pensiero Spagnolo, riconosce perciò nella Poesia non più l'ancella della Filosofia, bensì una modalità conoscitiva alternativa, che in parte recupera lo slancio mistico insito nella ricerca della *a-létheia*. Ciò non toglie che questa postura non risulta del tutto sufficiente al filosofo. Al contrario, Gaos considera che ha bisogno anche della confessione personale, del saggio creativo, incluso dell'ansia di sistema, inteso come panorama generale della riflessione soggettiva espressa nella forma della *poiesis*. Vanno interpretate in questo senso le parole con cui Gaos apre *De la filosofía*:

Durante anni ho vacillato tra il libro contenente il maggior numero di dettagli e di maggior ampiezza, il libro del tutto essenziale e disadorno, sino al libro di soli aforismi, ordinati semplicemente in modo sistematico; il corso scritto per essere letto etc. etc.⁴⁹.

Zambrano e Gaos rappresentano sicuramente due degli esempi più chiari dell'effetto che la drammaticità della diaspora ebbe nel gruppo della Scuola di Madrid. In modo particolare, è significativo il loro sistematico ritorno, tanto nell'ambito professionale – Zambrano – come personale – Gaos –, alla modalità della conoscenza poetica.

Non vorrei però che si considerasse questo elemento come un'esclusiva dei discepoli diretti di Ortega o di coloro che, dentro del panorama del Pensiero Spagnolo esiliato, svilupparono la loro riflessione nell'ambito di una tradizione parallela a quella spagnola (com'è il caso del Messico). Effettivamente, è possibile ritrovare la stessa tendenza in altri autori spagnoli contemporanei, la cui traiettoria intellettuale differisce notevolmente in questi aspetti. Un caso

⁴⁸ Ivi, p. 185.

⁴⁹ Gaos (1982), p. 8.

particolarmente esemplificativo è quello rappresentato da José Ferrater Mora.

Di Ferrater è risaputo che si formò dentro della “Scuola di Barcellona”, un gruppo costituito da autori che, sebbene mantennero relazioni dirette con la Scuola di Madrid e con Ortega, svilupparono uno stile differente rispetto a quello proprio dei pensatori della capitale. Di fatto, mentre nel caso del gruppo madrilenò è possibile riscontrare tra i suoi membri una diffusa condivisione dei presupposti metodologici ed epistemologici, la Scuola di Barcellona presenta una forte eterogeneità, al punto che si è tentati di considerarla, seguendo in questo Eduardo Nicol –che ne fece parte– come l’insieme di una «varietà di dottrine che prospera in una comunità di affinità»⁵⁰.

Se, oltre all’eterogeneità del contesto in cui si formò il giovane Ferrater, consideriamo il fatto che la maggior parte del suo esilio si svolse in terra statunitense, sorprende scoprire che anche in questo autore il riferimento alla tradizione del Pensiero Spagnolo è di primaria importanza.

Vero è che, nella maggior parte dei casi, l’attenzione del barcellonese è centrata sulle questioni inerenti alla circostanza catalana – e su questo punto, è d’obbligo menzionare i suoi studi dedicati alla possibilità di un’integrazione sociale, culturale e politica della Spagna con l’Europa e la Catalogna⁵¹ –. Tuttavia, quando in epoca matura gli fu chiesto come avrebbe definito il suo pensiero, Ferrater non esitò a dare una risposta dai chiari echi letterari e dalla forti connessioni con la più ampia tradizione spagnola: «la mia ironia è una forma compassiva di vedere il mondo»⁵². Non è difficile riscoprire, nell’equivalenza tra ironia e compassione tracciata da Ferrater, il riferimento a l’esegesi cervantina e, particolarmente chisciottesca.

Facendo riferimento all’ironia, intesa allo stesso tempo come un processo gnoseologico e metodologico, Ferrater introduce l’elemento della compassione alla base del suo sistema. In effetti, possiamo

⁵⁰ Nicol (1988), p. 204.

⁵¹ Cfr., per esempio, Ferrater (1963). Intorno a questo tema, anche Dalla Mora (2017).

⁵² Cañas (1985).

considerare l'ironia uno degli elementi fondamentali dell'integrazionismo ferrateriano, il cui obiettivo generale, come suggerisce il suo nome, è di giungere all'integrazione di concetti opposti, non mediante una superazione dialettica come nel caso della *Aufhebung* hegeliana, bensì attraverso un'operazione di costante opposizione, dove gli opposti non si annullano né si riducono a un *tertium* superiore⁵³. L'ironia proposta da Ferrater vuole giungere alle cose stesse, senza però attaccarle frontalmente e senza separarle virtualmente dal contesto che le circonda. Si tratta di avvicinarsi all'analisi della realtà in modo progressivo, mediante un movimento a spirale, nell'attesa che siano le cose stesse a svelare la verità che nascondono. Ci troviamo nuovamente davanti al postulato ontologico ed epistemologico della verità intesa come *a-létheia*, e di una prospettiva che allude in modo evidente a una concezione "realista", intendendo qui il termine nel modo definito già da Zambrano. Nelle parole di Ferrater, l'ironia sarebbe

Per essere precisi, uno spostamento, una deviazione o un'inversione di un certo maldestro ordine prestabilito e, come conseguenza, una desfigurazione meno incline alla finzione piuttosto che alla dissimulazione⁵⁴.

Si tratta sicuramente di una modalità conoscitiva che rifiuta la violenza nei confronti del reale, ma è anche il tratto caratteristico di uno sguardo compassionevole che è proprio più della personalità che di un determinato genere di disciplina. Per Ferrater si può essere perciò compassionevoli ed ironici anche in Filosofia, a patto di rifiutare l'idea di una verità assoluta che solo è raggiungibile una volta per tutte. In questo senso, la posizione ferrateriana accetta di buon grado il razionalismo moderno, sempre e quando questo lasci spazio ad un'integrazione dove giocano un ruolo di primo piano la *poiesis* artistica e poetica.

⁵³ Per una più ampia introduzione in lingua italiana al pensiero ferrateriano, cfr. Dalla Mora (2016a).

⁵⁴ Ferrater (1946), p. 22.

L'attività creativa di Ferrater nell'ambito letterario e cinematografico è conosciuta da tempo, anche se solo recentemente è stata oggetto di una ricerca profonda e documentata⁵⁵. Tuttavia, la sua attività nell'ambito poetico è ancora oggi in gran parte inedita⁵⁶. Stando a quanto detto sino ad ora, quest'ultima sembra rispondere, come nei casi di Zambrano e di Gaos, al bisogno di venire incontro alle mancanze dell'apparato concettuale moderno, incapace di esprimere la realtà senza violarla nel suo rapporto con l'Assoluto. Sembra essere questo il senso racchiuso nel poema intitolato "*Meaninglessness*", dove Ferrater fa coincidere in un solo verso la potenza conoscitiva di ben tre assoluti classici della tradizione razionalista:

Non importa che il mondo decada
se i paradisi sono gli stessi in ogni dove
se l'Amore conforma tutte le cose
*se la Ragione e la Parola di Dio coincidono*⁵⁷.

Senza disperdere il proprio sguardo nella vacuità, in attesa dell'estasi mistica (come nel poema zambrano), ma senza situarsi neppure nella drammaticità del dubbio solipsistico (proprio della poetica gaosiana), Ferrater si affida a un'integrazione positiva delle facoltà umane, che risponde a una sintesi di contenuto ontologico:

Nessuno nega che tutti gli esseri viventi
contribuiscano alla ricerca della Verità
e così la vita intera è un'unità
*dove il Mondo, l'uomo e Dio sono la stessa cosa*⁵⁸.

Laddove fossimo tentati di credere che si tratti di una postura che è il risultato di un lungo processo intellettuale, dovremo ricrederci leggendo alcuni versi di uno dei poemi ferrateriani dell'epoca

⁵⁵ Cfr. Dalla Mora (2015) e Bardera (2015).

⁵⁶ Se escludiamo il riferimento in Dalla Mora (2016b).

⁵⁷ Ivi, p. 160. Il corsivo è mio.

⁵⁸ Ivi, il corsivo è mio.

giovanile, intitolato “*Teogonia*”, dove l’autore rimanda alla medesima concezione ontologica:

Mancavi di nome,
di forma, di figura.

E, tuttavia, riempivi tutto
come il caos di Esiodo
come il fuoco di Eraclito.

Solo tu eri tutto
ed eri nulla.

Ma ora che nel mondo
i suoni svegliano gli uccelli,
la luce vince l’ombra,
il nome il nominato.

Ora sarò io colui che dirà il tuo nome
e romperà il tuo scudo e spezzerà la tua lancia.

Ti chiami il possibile
E fosti in un inizio.

Molto prima dell’azione e la parola⁵⁹.

Giunti sino a questo punto, possiamo affermare che Ferrater, Gaos e Zambrano, considerati dal punto di vista specificamente filosofico, ma anche della loro attività – meno conosciuta e studiata – in qualità di autori di poesia, presentano degli elementi in comune che sembrano definire alcune delle caratteristiche del Pensiero Filosofico Spagnolo contemporaneo, almeno per quanto riguarda la peculiare relazione che quest’ultimo mantiene con la Poesia.

Innanzitutto, i tre autori condividono una critica al razionalismo moderno, nel caso di Zambrano esplicita e radicale, mentre in Gaos e Ferrater mediata da certa fiducia nell’apparato concettuale tradizionale. Ciononostante, l’attività poetica si rivela come un’ulteriore modalità

⁵⁹ Ferrater (1936).

dell'esperienza del reale, a cui l'uomo sembra inesorabilmente destinato ad aprirsi. Quest'apertura non può però consistere in un moto di violenza, al pari di quella esercitata dal razionalismo contemporaneo, la cui esasperazione ha portato al trionfo e allo sviluppo sociale e politico del totalitarismo. L'esperienza poetica, mediante un'ironia che si rivela nella forma di un avvicinamento graduale al fenomeno, riconduce perciò a un realismo che, a sua volta, connette direttamente con la tradizione del Pensiero Spagnolo e Iberoamericano. Infatti, come si è detto sin dall'inizio, questa tradizione, in ragione del suo sviluppo al margine del canone filosofico centroeuropeo, spostò finalmente la sua attenzione verso forme di espressione alternative, tra cui sobresale la letteraria e la poetica.

Zambrano, Gaos e Ferrater, sono pertanto assunti qui come esempio di una sensibilità che sembra accomunare alcuni dei grandi nomi della Filosofia Spagnola e Iberoamericana contemporanea (la mente va ad autori come Adolfo Sánchez Vázquez, Ramón Xirau, José Luis López Aranguren, Julián Marías, Manuel Granell, Antonio Rodríguez Huéscar), e la loro opera, professionale e intima, dimostra una continuità con una visione epistemologica, metodologica e incluso ontologica, propria della tradizione del Pensiero Filosofico Spagnolo, dove la relazione tra la Poesia e la Filosofia risulta di primaria importanza.

Bibliografia

- Abellán, J.L. (1979-91), *Historia Crítica del Pensamiento Español*, 7 vols., Espasa Calpe, Milano.
- Abellán, J.L. (1983), "Ensayo de autobiografía intelectual", *Anthropos. Boletín de información y documentación*, n. 21-22, pp. 21-32.
- Alas, L. "Clarín" (1966), *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Arévalo, H. (2013), *José Gaos y el pensamiento hispanoamericano de lengua española en el marco de la filosofía moderna y contemporánea*, tesi di Dottorato inedita, Universidad Autónoma de Madrid.
- Bardera, D. (2015), *Anàlisi de l'obra narrativa de Ferrater Mora des de la sevafilosofia*, tesi di Dottorato, Universitat de Girona.

- Bernárdez, M. (2004), *María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*, Universidad Iberoamericana, Città del Messico.
- Cacciatore, G. (2013), *Sulla filosofia spagnola: Saggi e ricerche*, Il Mulino, Bologna.
- Cacciatore, G., Cantillo, C. (2016), *Omaggio a Ortega: A cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Guida Editori, Napoli.
- Calafate, P.; Mora, J.L.; Agenjo, X. (eds.) (2012), *Filosofía y literatura en la península ibérica. Respuesta a la crisis finisecular*, Fundación Larramendi-Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid.
- Cañas, G (1985), “Ferrater Mora: ‘Mi ironía es una forma compasiva de ver el mundo’”, *El País* del 26 ottobre 1985.
- Cerezo, P. (2012), “De la razón vital a la razón poética”, in Calafate, P.; Mora, J.L.; Agenjo, X. (eds.), *Filosofía y literatura en la península ibérica. Respuesta a la crisis finisecular*, Fundación Larramendi-Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, pp. 167-187.
- Colonnello, P. (1990), *Tra fenomenologia e filosofia dell'esistenza. Saggio su Gaos*, Morano Editore, Napoli.
- Dalla Mora, R. (2013), “Las sendas perdidas de Gaos: experimentación estilística y propuesta para una nueva forma de racionalidad”, in Mora, J.L.; Manzanero, D.; González, M; Agenjo, X. (eds.), *Crisis de la Modernidad y Filosofías Ibéricas*, Fundación Larramendi-Departamento de Filosofía de la Universidad de Santiago de Compostela-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, pp. 383-400.
- Dalla Mora, R. (2015), “La estética de José Ferrater Mora, pensador y artista mediterráneo”, in Mora, J.L.; Lara, M.; Barroso, O.; Trapanese, E. (eds.), *Filosofías del Sur*, Fundación Ignacio Larramendi-Universidad de Granada-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, pp. 1246-1290.
- Dalla Mora, R. (2016a), “Sulle tracce di un catalano universale. Un'introduzione al pensiero e all'opera di José Ferrater Mora”, *Rassegna iberistica*, vol. 39, n. 105, pp. 95-115.
- Dalla Mora, R. (2016b), “Un poema inédito del filósofo José Ferrater Mora”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, n. 21, pp. 155-162.

- Dalla Mora, R. (2017), “Catalanidad y cuestión catalana en José Ferrater Mora”, in Novella, J.; Mora, J.L.; Agenjo, X., *Laberintos del liberalismo*, Fundación Larramendi-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid (in stampa).
- Ferrater, J. (1936), “Teogonía”, *Isla. Hojas de arte y letras*, n. 9, s.p.
- Ferrater, J. (1946), *La ironía, la muerte y la admiración*, Cruz del Sur, Santiago de Chile.
- Ferrater, J. (1963), *Tres mundos: Cataluña, España y Europa*, EDHASA, Barcelona.
- Gaos, J. (1982), *De la filosofía: curso de 1960*, in *Obras Completas*, vol. XII, UNAM, Messico.
- Gaos, J. (1990), “El pensamiento hispanoamericano” e “Antología del pensamiento de la lengua española en la edad contemporánea”, in *Obras Completas*, vol. V, UNAM, Messico.
- Gaos, J. (1991), “Pensamiento de lengua española” e “Pensamiento español”, in *Obras Completas*, vol. VI, UNAM, Messico.
- Gómez Blesa, M. (2004), “Introducción”, en Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 11-78.
- Gómez Blesa, M. (2008), *La razón mediadora. Filosofía y Piedad en María Zambrano*, Gran Vía, Zaragoza.
- Hermida de Blas, F. (2012), “Positivismo y literatura en el regeneracionismo español”, in Calafate, P.; Mora, J.L.; Agenjo, X. (eds.), *Filosofía y literatura en la península ibérica. Respuesta a la crisis finisecular*, Fundación Larramendi-Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, pp. 55-81.
- Hernández, M. (1962), *Poesie*, trad. it. a cura di Dario Puccini, Feltrinelli, Milano.
- Lasaga, J. (2016), “La Escuela di Madrid: un’interpretazione”, in Parente, L.M.G. (ed.), *La Scuola di Madrid. Filosofia spagnola del XX secolo*, Mimesis, Milano, pp. 107-124.
- Martín Cabrero, F. J. (1999), *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Martín Cabrero, F. J. (2014), “Pensar desde la lengua. A propósito de la «tradición velada»”, *Revista de Occidente*, n. 394, pp. 5-19.

- Mora, A. (1984), “La filosofía catalana a l'exili”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, n. 10, pp. 17-30.
- Mora, J. L. (2000), “¿Filosofía como literatura?”, in Murillo, I. (ed.), *Las fronteras de la Filosofía*, Diálogo Filosófico, Madrid, pp. 315-323.
- Mora, J. L. (2008), “Sobre el sentido de expresarse así entre nosotros...”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n. 734, pp. 1061-1070.
- Mora, J. L. (2010a), “La recepción del pensamiento filosófico del exilio en España”, *Daimon*, n. 50, pp. 77-104.
- Mora, J.L. (2010b), “Lecturas del *Quijote* en el exilio”, in Sánchez Cuervo, A. e Hermida de Blas, F., *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 164-202.
- Mora, J.L. (2012), “Filosofía y literatura en el Pensamiento Español (1868-1931)”, in Calafate, P.; Mora, J.L; Agenjo, X. (eds.), *Filosofía y literatura en la península ibérica. Respuesta a la crisis finisecular*, Fundación Larramendi-Centro de Filosofía de la Universidad de Lisboa-Asociación de Hispanismo Filosófico, Madrid, pp. 35-54.
- Mora, J. L. (2015), “El realismo español: palabras y cosas”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, época 2, n. 10, pp. 273-290.
- Nicol, E. (1988), *El problema de la filosofía hispánica*, Fondo de Cultura Económica, Messico.
- Ortega y Gasset, J. (1914), *Meditaciones del Quijote*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo I, Madrid, pp. 745-825.
- Ortega y Gasset, J. (1922), *España invertebrada: Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo III, Madrid, pp. 423-514.
- Ortega y Gasset, J. (1923), *El tema de nuestro tiempo*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo III, Madrid, pp. 557-652.
- Ortega y Gasset, J. (1930), *La rebelión de las masas*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo IV, Madrid, pp. 349-528.
- Ortega y Gasset, J. (1940), *Ideas y creencias*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo V, Madrid, pp. 659-685.
- Ortega y Gasset, J. (1947), *En torno a Galileo*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo V, Madrid, pp. 367-506.

- Ortega y Gasset, J. (1949), *El hombre y la gente*, in *Obras Completas*, Taurus, tomo X, Madrid, pp. 137-327.
- Ortega y Gasset, J. (1986), *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. a cura di B. Arpaia, Guida Editori, Napoli.
- Ortega y Gasset, J. (2016), *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di G. Cacciatore e M. L. Mollo, Guida Editori, Napoli.
- Parente, L. M. G. (ed.) (2016), *La Scuola di Madrid. Filosofia spagnola del XX secolo*, Mimesis, Milano.
- Pellicani, L. (1978), *Introduzione a Ortega y Gasset*, Liguori, Napoli.
- Pellicani, L. (1987), *La sociologia storica di Ortega y Gasset*, Sugarco, Milano.
- Savignano, A. (1996), *Introduzione a Ortega y Gasset*, Laterza, Bari.
- Savignano, A. (2016), *Storia della filosofia spagnola del XX secolo*, Morcelliana, Brescia.
- Salmerón, F. (2004), “José Gaos: su idea de la filosofía”, in *Obras Completas*, vol. II, El Colegio de México, Messico.
- Yamuni, V. (1970), “José Gaos, la poesía, y algunas de sus confesiones finales”, *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, n. 8, pp. 185-202.
- Zambrano, B. (1998), *Artículos, relatos y otros escritos*, a cura di Mora J. L., Badajoz. Disponibile online al sito della pagina web "Proyecto Filosofía en Español": www.filosofia.org.
- Zambrano, M. (1987), *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid.
- Zambrano, M. (2004), *La razón en la sombra: Antología crítica*, a cura di Moreno Sáenz J., Siruela, Madrid.
- Zambrano, M. (2006), *De la Aurora*, Tabla Rasa, Madrid.
- Zambrano, M. (2010), *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Messico.

Abstract

In the contemporary Spanish philosophical thought, the question about the relationship between Poetry and Philosophy is fundamental, and the experiences of the thinkers of Spanish Generation of 1939 has been essential to define this new thematic.

The historical circumstances –as the Spanish Civil War and the exile– showed them the limit of the absolute rationality, and forced them to configure a philosophical proposal where life and logical rationality could be expressed together.

The aim of this paper is to underline this element of Spanish contemporary thought, throughout the analysis of the proposal of three of the most important philosophers of this period: José Ferrater Mora, José Gaos and María Zambrano. These authors practiced both activity, Poetry and Philosophy, so the study of their works is particularly recommended in order to achieve the objective of this paper.

Keywords: María Zambrano, José Gaos, José Ferrater Mora, Contemporary Spanish Philosophical Thought, Poetry.

FABRIZIO DESIDERI*

**I poli della poesia e il respiro del verso.
Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto**

*Batti sulla pagina vuota, lingua di candela,
palpita, cùrvati sotto il fiato rotto,
segui, ma non avvicinarti!, la sequela
delle lettere in fila per un contenuto.*
J. Brodskij

1. Prima glossa. Platone e il polemico confine tra poesia e filosofia

Il confine tra discorso poetico e discorso filosofico è da sempre un confine tanto netto quanto labile. Congiungendo le due caratteristiche si potrebbe dire che tale confine corre sul filo del paradosso. Letteralmente, come sempre. Vale a dire che non sarà mai il modo di presentarsi del discorso a contenere i criteri della sua tracciabilità. Questa verità è attestata nella maniera più paradigmatica da uno dei più celebri passi in cui Platone, nei *Dialoghi*, definisce la peculiare natura della poesia e del poeta. Si tratta del celebre passo del *Simposio* in cui Diotima ricorre al rapporto tra il *poiein* in generale e il *poiein* di colui che compone musica e versi per spiegare come *eros*, pur permeando le più diverse attività e aspirazioni (per così dire alla base della dinamica culturale che contraddistingue l'umano), definisca in senso proprio soltanto il desiderio che spinge l'amante a inseguire l'amato. In entrambi i casi è una parte (il desiderio dell'amante o il produrre del poeta) a nominare e a gettar luce sul tutto:

Tu sai che la creazione (*poiesis*) è qualcosa di molteplice. La causa per cui ogni cosa passa dal non essere all'essere è sempre una creazione; così che tutte le opere realizzate da tutte le arti [*technai*] sono creazioni, e gli artefici di queste sono creatori (*poietai*). [...] Tu sai bene [riprese] che non sono chiamati tutti creatori, ma hanno altri nomi, e che da tutta

* Università di Firenze

la creazione una parte distinta, quella che riguarda la musica e i versi, è designata con il nome dell'intero. Solo questa è detta *poesia* [*poiesis*] e coloro che posseggono questa speciale parte della creazione [*poiesis*] sono detti *poeti* [*poietai*]¹.

Come il desiderio erotico, nell'unità tra mancanza e astuzia che lo genera, spiega ogni desiderio per le cose buone (e il darsi da fare per ottenerle), allo stesso modo il fare del poeta, il comporre musica e versi spiega il complesso delle *technai* nella loro irriducibile molteplicità. L'illuminante paragone, al pari di quello tra eros e filosofia (nella condivisione di una comune natura demonica), è affidato ad una pura invenzione poetica: forse la maschera più enigmatica tra quelle che animano il *theatrum* del *Simposio*. *Foemina ex machina!* Diotima è colei che ammaestra Socrate nelle cose d'amore, superando, sullo stesso terreno del gioco dell'interrogare e del rispondere, l'impasse critico-negativa in cui pareva consumarsi il confronto con Agatone. Posto al centro del dialogo che Socrate narra di aver avuto con la Sacerdotessa di Mantinea il passo dedicato all'esplicativo paragone tra eros e poesia suona apparentemente singolare. Da un lato parrebbe svolgere una mera funzione illustrativa: un *exemplum* per chiarire come eros permei e ispiri ogni umana attività e aspirazione. Dall'altro, sullo sfondo è ancora viva l'eco del paragone tra l'instabilità del demone erotico e l'inquietudine del demone filosofico. Ci si aspetterebbe che il discorso sulla peculiarità del fare e del dire poetico riprendesse e coinvolgesse questo sfondo. Ci si aspetterebbe, in altri termini, che il cerchio si chiudesse mettendo a sua volta in connessione poesia e filosofia, la figura del filosofo e quella del poeta. Ma questo, nel discorso di Diotima, all'interno della narrazione socratica che lo riporta al lettore, non avviene. Altra è l'urgenza: quella di dire la verità intorno al rapporto tra eros e bellezza, fino al momento in cui si dice e, per un istante, quasi s'intuisce il «Bello in sé», puro, *monoeidés*. Ma il passo sulla poesia, rispetto a questa verità: al discorso letteralmente filosofico intorno a *to kalòn*, non può limitarsi a svolgere la funzione di un supplemento illustrativo. Espressione di una sapiente orchestrazione drammatica dell'intero

¹ Platone (2000), p. 513.

Dialogo svolge quasi il ruolo di una pausa riflessiva o, forse, di un'intima cesura. Il paragone tra eros e poesia qui allude oltre, pur nella misura del possibile, la lettera del discorso di Diotima. Sicuramente da questa cesura prende luce il paragone che Alcibiade, nel discorso che pronuncia dopo la sua improvvisa e chiassosa irruzione nella casa di Agatone, a traccia tra l'amato Socrate e la statua di Sileno. Si accende qui una dialettica dell'apparenza che assume i toni di un dramma satiresco e silenico di cui Socrate avverte la pericolosità. Il rischio è che ciò, ovvero questa nuova forma di drammatizzazione del discorso intorno a Eros metta discordia tra il filosofo e Agatone. L'elogio di quest'ultimo, però, Socrate non riesce a pronunciarlo. Irrompe un festoso ed ebbro corteo ad impedirlo. Nessuno impedisce, però, che si tragga, quasi nel congedarsi, un insegnamento dalla figura socratica. Quasi un succo del ricordo consegnato alle parole di Aristodemo: «che è proprio dello stesso uomo il saper comporre commedie e tragedie, e che chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico»².

Con queste parole il cerchio del rapporto tra il dire poetico e quello filosofico anziché chiudersi si riapre. Per un verso, la verità filosofica pare riassumere quella poetica ricomprendendola in sé (Diotima come invenzione nel cuore *fictum* dialogico!). Per l'altro, pare quasi il discorso poetico a riaprire le danze del pensare: lo stare in un'unica arte del tragico e del comico attesta il sapere del poeta nella sua autonomia. Quella che nel *Simposio* appare come una distinzione ancora funzionale - tra figure sociali e funzioni del discorso, nella *Repubblica* si trasforma in espressione di un antico dissidio, una *palaia diaphorà*: l'autonomia del discorso poetico, l'irriducibilità politica del poeta confliggono radicalmente con la filosofia e il suo discorso intorno al vero e al bene. Il conflitto coinvolge Omero, padre dei poeti tragici ed il suo aver educato l'Ellade intera. Difficile resistere al fascino della poesia omerica e della parola poetica in generale. Non vi sono soltanto i poeti, ma anche coloro che li amano: i *philopoietai*. L'anima di questi deve educare il discorso filosofico. La

² Ivi, p. 527.

difficoltà del compito commisurata alla pericolosità politico-ontologica della poesia non può derivare unicamente dal fascino “estetico” che suscita il suo dire, il suo parlare all’*alogen* dell’anima. La difficoltà del compito e la severità delle misure politiche che Platone reclama riguardano l’origine divina della figura del poeta-cantore, il suo essere posseduto-ispirato da un Dio, e la forma mitico-arcaica di sapienza che esprime. Rispetto a questa sapienza, alla verità che attesta riguardo al divino e al bene, il discorso filosofico significa per Platone un’originaria cesura, la ricerca di una misura differente riguardo al Bene. E un’eco potente di questa dolorosa e originaria secessione risuona ancora distintamente nel *Sofista*; nella nascita del discorso, del *logos*, grazie al parricidio esercitato nei confronti di Parmenide. Accogliere il principio dell’alterità tra i generi che rendono possibile il *logos* significa anche poter pensare la linea di confine che separa filosofia e poesia, senza sacrificare la logica delle differenze che implica.

La misura di cui la filosofia è dialetticamente alla ricerca è una misura differente rispetto a quella che la poesia stabilisce nel linguaggio. Non c’è poesia, infatti, se non in virtù del legare le parole secondo un ritmo e un *métron* (una misura) che l’orecchio può cogliere. Il comporre versi è il porre *eis métra* il discorso. Questa natura *in apparenza* solo tecnica del fare poesia è ricordata seccamente dal Socrate platonico nel *Gorgia*: «Ebbene, se si togliesse da tutta la poesia la musica, il ritmo e il metro, che cosa rimarrebbe se non dei puri discorsi?»³.

Spogliata dell’unità tra *mélos*, *rythmòs* e *métron* la poesia è assimilata a mero discorrere, ad un parlare in pubblico e, dunque, ad una *rhetorikè*, *demegoria*. Non fanno già questo – si chiede Socrate – i poeti nei teatri? La loro non è, al fondo, una specie di retorica che mira a lusingare? Se questa assimilazione del discorso poetico a pura retorica fosse possibile, non si capirebbe il carattere speciale della *poiesis* come composizione di musica e versi, la sua virtù di significare il molteplice delle *technai* e, in ultima istanza, la produttività della *techné* in quanto tale: capacità di determinare il passaggio dal non essere all’essere. Qui il passaggio non riguarda e

³ Ivi, p. 910.

non può riguardare il venire ad essere del linguaggio: la sua origine, compreso il presupposto (mitico?) di un primo artefice dei nomi (di cui si parla nel *Cratilo*), sta in ogni caso al confine tra naturalismo e convenzione. Il linguaggio, dunque, è presupposto dalla poesia come se fosse natura: discorso sciolto, svincolato dalla misura che distingue il discorso poetico. Ma nemmeno al puro formalismo del *métron* può essere ricondotta la sua peculiarità. L'origine di questa misura eccede l'ordine del discorso e il linguaggio stesso: è la «mania che proviene dalle Muse»⁴ – come viene ricordato nel *Fedro* – e s'impadronisce di un'anima traendola fuori di sé «nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie» e «colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte [della *techne*] rimane incompleto» e lo stesso vale per la poesia di chi «rimane in senno». La poesia *amusica*, priva dell'ispirazione divina delle Muse, è senza respiro⁵, manca di *thumòs*. «Grazie al *thumòs* nelle *phrenes* o grazie a ciò che un dio soffia dentro di loro»⁶, la mania poetica è imparentata con quella mantica: «con *thumòs* si intende il vapore esalato da un liquido, e il liquido ingerito raggiunge le *phrénes*, o polmoni»⁷. All'origine dell'ispirazione poetica vi è l'inalazione di vapore, l'*anhelitus*, ma anche l'ingestione di «sangue, acqua, vino o miele»: le Muse sono ninfe delle fonti e il poeta beve alle loro sorgenti, sull'Elicona o sul Parnaso. Così, come scrive Esiodo, le figlie di *Mnemosyne* «gli versano dolce rugiada sulla lingua, dalla sua bocca fluiscono dolci parole»⁸.

2. *Seconda glossa. Dante: dalla «veritade ascosa sotto bella menzogna» al limite della parola poetica.*

Come mostrato da Ernst Robert Curtius in fondamentali studi⁹, fu la Scolastica che «mise fine alla confusione tra la filosofia, la poesia, la

⁴ Ivi, p. 554.

⁵ Ivi, p. 1027.

⁶ Onians (1998), p. 91 e ss.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Esiodo (2007), p. 31.

⁹ Curtius (1995), p. 235.

retorica la sapienza e il vario sapere delle scuole». Una confusione che dalla tarda Antichità percorre la patristica e gran parte della cultura medioevale. All'origine di questa confusione vi sarebbe, tra l'altro, una interpretazione radicalmente allegorica della poesia di Omero. In congiunzione con l'allegorizzazione del contenuto mitico-teologico dei poemi omerici, prevale una concezione sostanzialmente retorica della poesia come *ars dictaminis* e l'assimilazione tra *polymathia* e *philosophia* con la conseguente identificazione tra rétores, filosofo e sofista (tra *philosophus* e *sophus*). A questa assimilazione pongono fine filosofi come Tommaso, sostenendo ad esempio che «*septem artes liberales non sufficienter dividunt philosophiam theoreticam*»¹⁰. Queste parole, osserva Curtius, «annunciano una nuova era»: indicano la conclusione dell'immensa trasformazione filosofica che aveva avuto luogo in Francia tra il 1150 e il 1250. Tra sapere filosofico e sapere poetico si stabilisce così una differenza gerarchica e sostanziale. Con le parole del maestro dell'Aquinate, Alberto Magno, «*poeticus modus infirmior est inter modos philosophiae* [il modus poetico è il più basso fra i modi della filosofia]»¹¹. Seppur contestata da alcuni pensatori minori, come ad esempio il padovano Albertino Mussato¹² che mira a ripristinare l'antica concezione del poeta-*theologus*, la svalutazione scolastica del rapporto tra poesia ed esposizione/conoscenza della verità è non solo abbandonata, ma addirittura rovesciata dall'opera dantesca. Dante, riprendendo e trasponendo nell'orizzonte cristiano la dottrina classica della figura del poeta come ispirato divino (ad esempio con l'invocazione alle Muse nel I Canto del *Purgatorio* e in quella ad Apollo nel I Canto del *Paradiso*), conferisce a tale figura una centralità inedita per il *mainstream* del pensiero medioevale, soprattutto per quanto riguarda la scolastica del XIII sec. Non più considerata o come *infima doctrina* in quanto riveste la verità di finzioni e di menzogne, la poesia acquista in Dante un valore altissimo, gareggiando con la stessa filosofia nell'introduzione alle verità teologiche.

¹⁰ Ivi, p. 237.

¹¹ Ivi, p. 249.

¹² Ivi, pp. 241-247.

Questo inedito ruolo assunto dalla poesia in rapporto alla teologia è sancito dal nuovo rapporto che Dante istituisce tra allegoria e poesia nella celebre *Epistola a Cangrande*, con la quale il poeta dedica all'amico il Paradiso. La distinzione tracciata nel *Convivio* tra l'allegoria dei teologi e l'allegoria dei poeti, debitrice della distinzione tomista tra il *genus* del testo poetico e quello delle Sacre Scritture, nella lettera a Cangrande viene abbandonata. Da questo abbandono era nata, del resto, la stessa impresa della *Commedia*, la cui poesia non vale più come «veritate ascosa sotto bella menzogna» secondo la caratterizzazione dell'allegoria dei poeti fornita nel *Convivio*. Qualificando la sua opera come «polisemica» Dante, nell'*Epistola a Cangrande*, stabilisce un diretto parallelismo tra la polisemia della sua opera e quella del testo sacro, facendo esplicito riferimento alla dottrina patristica dei quattro sensi delle Sacre Scritture: letterale, morale, allegorico e anagogico. Questi quattro sensi sono esemplificati citando il Salmo 13 dell'Antico Testamento, in cui si parla dell'uscita di Israele dall'Egitto:

Per rendere ben comprensibili le cose che si diranno occorre sapere che il senso di quest'opera [la Divina Commedia] non è unico, anzi può essere definito polisemo, ossia di più significati; un primo significato è quello che viene prodotto per mezzo della lettera, un altro è quello che viene prodotto per mezzo delle cose significate dalla lettera. E il primo è chiamato letterale, ma il secondo allegorico o morale o anagogico. E tale modo di enunciazione, perché risulti più chiaro, può essere preso in esame in questi versetti: «All'uscita di Israele dall'Egitto, della casa di Giacobbe da quel popolo barbaro, la Giudea divenne il suo santuario, Israele il suo dominio». Se guardiamo la sola lettera, ci è enunciata l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto al tempo di Mosè; se all'allegoria, ci è enunciata la nostra redenzione prodotta per mezzo del Cristo; se al senso morale, ci è enunciata la conversione dell'anima dal lutto e dall'infelicità del peccato allo stato di grazia; se al senso anagogico, ci è enunciata l'uscita dell'anima santa dalla schiavitù della presente corruzione all'eterna libertà dello stato di Gloria. E come questi sensi mistici vengono designati con diversi termini, possono tutti essere detti in generale allegorici, dato che divergono dal senso letterale o storico. Infatti

si dice allegoria dal greco “alleon”, che in latino suona “alienum” o “diversum”.¹³

Assimilando analogicamente i differenti sensi della *Commedia* a quelli della Sacra Scrittura, Dante fa intendere di non concepire più il poeta come colui che riveste la verità di menzogne. I fatti che la poesia racconta non sono inventati, bensì sono la realtà di un'esperienza umana che, trasfigurata dalla superiore ispirazione divina del poeta, assume a un significato che va al di là della sua contingenza per acquisire un significato universale. E questo vale per l'intera vicenda della *Commedia*, per l'intero cammino di un'anima peregrinante che descrive. Fermo, seppur anch'esso a più strati di significato, è il senso di questo peregrinare. Ben diverso dal precipitare dell'allegorista barocco nell'abisso che divide i significanti dai significati, rendendo impenetrabili le allegorie, nella distanza soggettiva da ogni unità simbolica. Ben diverso è anche il cammino del poeta e della sua stessa poesia dal puro errare, dallo smarrirsi privo di orientamento. La selva, anche la selva dei significati, nella *Commedia* è attraversata dalla parola poetica in un a ritroso dell'esperienza teologica e mistica. In relazione con la verità di questa esperienza, da cui si considera il cammino stesso, la poesia di Dante proprio in quanto *theologia* conosce perfettamente il limite interno (quasi un punto d'arresto) della profondità allegorica che il verso nella potenza della sua letteralità comprime e dispiega nel medesimo tempo. Un limite espresso da Dante con versi che hanno il valore di un'intima cesura per il dispiegarsi della parola poetica: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba»¹⁴.

Pur nella sua equiparazione alla sapienza teologica, e dunque non più in veste di *infima doctrina*¹⁵, la poesia dantesca attesta con la massima chiarezza l'inadeguatezza della stessa parola poetica rispetto di alla *visio intellectualis* delle realtà divine. Visione per esperienza diretta, non mera fictio: «Nel ciel che più della luce prende / fu' io, e

¹³ Dante (1995), p. 11.

¹⁴ Dante (1970), p. 9.

¹⁵ Eco (2012), pp. 197-198.

vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende»¹⁶. Eppure Dante ri-dice. Ri-dice proprio come colui che “né sa né può”. E proprio da qui nasce per lui la nuova misura del verso, il novello ritmo del respiro. Come è grazia l’esperienza della visione divina, così lo è anche la possibilità del dettato poetico. Ma per l’arte del canto che tale dettato richiede è necessario, per Dante, invocare ancora l’aiuto degli antichi Dèi: l’aiuto delle «sante Muse» («poi che vostro sono», continua) e quello del «buono Appollo»¹⁷. Appollo, il lungisaettante, Dante invoca perché possa compiere *l’ultimo lavoro*, perché faccia di lui un vaso capace di accogliere il suo valore, l’immisurabile misura del suo occhio solare e soprattutto il suo alito, il suo stesso respiro («Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sua»¹⁸).

3. Terza glossa. Paul Celan: la svolta del respiro.

Nel passaggio dalla teoria medievale dei quattro gradi di senso della Scrittura alla forma moderna della poesia come allegoria (ad esempio nelle *Fleurs du mal* di Baudelaire) – un passaggio il cui snodo decisivo è costituito dalla luttuosa malinconia che pervade la tensione barocca tra il tenore simbolico della parola e la forma allegorica della scrittura – gli strati di senso del dettato poetico si moltiplicano in maniera vertiginosa di pari passo con l’oscurarsi del contesto di riferimenti teologico-filosofici che valeva ancora per la poesia dantesca. È in questa vertigine del senso che una polivocità senza centro incontra in maniera drammatica il problema del limite immanente ad ogni dire poetico: lo incontra nella forma di un’alterità radicale non solo rispetto al far segno del verso, ma anche riguardo al linguaggio in quanto tale. Se la consapevolezza di questa costitutiva differenza dei caratteri moderni del rapporto tra allegoria e poesia è già all’opera in Baudelaire come definitivamente chiarito da Benjamin, è con la poesia contemporanea che tale limite è inteso addirittura quale condizione del poetare stesso; origine e meta nel medesimo

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 4.

¹⁸ Ivi, p. 5.

tempo. E proprio nella consapevolezza dell'alterità con cui nessuna parola riesce simbolicamente a congiungersi, si può configurare il rovescio negativo dell'unità di senso propria di ogni opera d'arte poetica. Di qui, quella peculiare tensione che il "poetico" innesca nella dimensione tecnica dell'"artistico", esemplificabile e riconoscibile quale tensione tra arte e poesia. Una tensione, dove è sempre atteso il dono insperato della parola capace di sciogliere questo nodo: la *charis*, la grazia che lega liberamente il segno a ciò che sempre gli si nega, il suo "altro".

Dove mi cadde la parola che era immortale:
nell'abisso del cielo dietro la fronte,
è lì che va, guidata da saliva e pattume,
l'Orsa Maggiore che vive con me¹⁹.

Tra i poeti contemporanei nessuno come Paul Celan, la cui poesia nasce dall'esperiente visione dell'Inferno dell'al di qua, ha saputo mettere a nudo, nei suoi versi, il limite dell'alterità per ogni "detto" poetico, ma anche la possibilità che tale "detto", il "poema", parli all'Altro. Di questo limite e di questa possibilità Celan parla in una delle rare riflessioni sul suo lavoro di poeta. Si tratta del discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, pronunciato a Darmstadt il 22 ottobre 1960. Riflettendo su Büchner, Celan muove dall'arte come problema: «L'Arte [...], con tutto quello che le compete e in più le si aggrega, è anche un problema; e precisamente, come si può vedere, un problema mutevole, perenne e coriaceo, in altre parole: eterno»²⁰.

Per avvertire il nucleo "coriaceo" dell'arte, nelle sue sfuggenti metamorfosi, è necessario fissare il volto di Medusa che nasconde, avere il coraggio della distanza dall'io, dalla cerchia immediata del suo sentire, e intraprendere un cammino. La poesia tenta questo cammino, «fugge innanzi», come se dovesse negare il limite dell'artistico come somma finzione, in una lacerante radicalizzazione

¹⁹ Celan (1998), p. 469.

²⁰ Celan (1993), p. 4.

della divergenza tra l'istanza dell'arte in quanto "tecnica e meccanismo" e quella dall'origine della parola poetica:

Poesia: ciò può significare una svolta del respiro. Chi può saperlo? La Poesia percorre forse il cammino – anche il cammino dell'Arte – proprio in vista di una simile svolta? Forse – poiché l'estraneità, ovvero l'abisso e il volto di Medusa, l'abisso e gli automi, tutto sembra allinearsi nella stessa direzione, - forse le riesce di distinguere tra estraneità ed estraneità, forse proprio qui il volto di Medusa si atrofizza, forse fanno cilecca gli automi, proprio qui, - per questo incomparabile breve istante? Forse qui con l'io – con questo io affrancatosi qui e in tale modo – forse qui si libera ancora qualcos'altro²¹?

Nella modestia di questo «forse», l'automa (l'uomo) parla e s'interroga e il poema pare emanciparsi dall'Arte e farsi dialogo. Osa questo «al margine di se stesso», cerca l'Altro oltre ogni formale autoconsistenza «con l'accelerato declino della sintassi, o con la vivace propensione all'ellissi» e, pur in un'innegabile, «forte inclinazione ad ammutolire»²², parla, parla in prima persona:

Ma il poema parla, vivaddio! Esso non smarrisce il senso delle proprie date, eppure – parla. Certo, esso parla, sempre e soltanto, rigorosamente in prima persona. [...] Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica. Ogni soggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'Altro, è figura di questo Altro²³.

In questo intimo protendersi fuori di sé, verso l'Altro, il poema di Celan, il suo dire poetico al limite di ogni discorso e nel grado zero di ogni retorica, sfiora la natura stessa della poesia in quanto immisurabile unità di *métron* e respiro. Unità ispirata e restituita nel soffio del verso: in «accese nubi di respiro che scavano nel libro»²⁴. La svolta del e nel verso si fa così, per Celan, «svolta del respiro»,

²¹ Ivi, pp. 13-14.

²² Ivi, p. 15.

²³ Ivi, pp. 14-16.

²⁴ Celan (1998), pp. 630-631.

Atemwende. Il polo allegorico della poesia (il suo dire *altro e altrimenti* per dire l'Altro) si congiunge qui in una tesa distanza con quello simbolico e ritrova l'unità del suo senso nell'umanità della parola, dove il verso si fa incontro. Il Meridiano della poesia è la linea immaginaria che congiunge questi due poli. Fermo restando che «i poli / sono in noi, / insuperabili». E solo per questo noi possiamo attraversarli— come 'in sonno' — dinanzi alla «Porta / della misericordia»²⁵.

4. *Quarta glossa. Zanzotto: il polo infero e il polo supero del Novecento poetico.*

Per orientarsi nel discorso poetico e nella sua costitutiva differenza da quello filosofico, così come da ogni altra forma del discorso, non sono sufficienti i due poli definiti attraverso il Meridiano di Paul Celan: quello della forza simbolica della parola (il suo farsi incontro all'Altro) e quello della scrittura allegorica. Se la linea immaginaria che li congiunge come una linea percorsa da un'ininterrotta tensione) attraversa longitudinalmente il corpo del dettato poetico, a determinare la sua posizione (il suo grado di senso) è l'incrociarsi con un'altra polarità, complementare alla prima. Ad aver colto in pagine magistrali come questa seconda polarità emerge come un tratto distintivo della poesia novecentesca e ne attraverso l'intero corpus è stato il nostro massimo poeta: Andrea Zanzotto²⁶. Si tratta, per certi versi, di una polarità analoga a quella tra la materialità del segno e l'astrazione dell'idea che percorre la pittura contemporanea. I nomi che fa Zanzotto sono Artaud da un lato e la linea Mallarmé-Valéry dall'altro. In Artaud prevale «il richiamo ad una matericità, ad una fisicità, ad uno psichismo ridotto alle sue fasi primordiali»²⁷. Sul versante di questo polo che riguarda «il farsi e il disfarsi del linguaggio», la parola poetica implode in direzione della «palude originaria»²⁸ da cui sorge e in cui ha le radici ogni lingua, si fa balbettio, gorgoglio, borborigma, lotta 'autistica' con il corpo della

²⁵ Ivi, pp. 1324-1325.

²⁶ Zanzotto (1999), pp. 1338-1346.

²⁷ Ivi, p. 1338.

²⁸ Ivi, p. 1344.

parola tesa tra l'afasia e la negazione di ogni stile. Sul versante del polo opposto, quello della poesia pura di Mallarmé, assume un «determinante rilievo ed un primato la poesia-lingua percepita come qualcosa che ha un'assoluta vita propria, ricca di una totale autonomia, basata sul vigore del significante»²⁹.

Come mostra con chiaroveggente lucidità l'analisi di Zanzotto, nel Novecento poetico il polo «infero» (la decostruzione del linguaggio fino alle lallazioni infantili e a originari balbettii) ed il polo «supero» (la tensione ad una forma assoluta e sgravata dalla servitù del significare: puro ritmo e *métron*) della poesia non solo si contrastano e convivono, ma sono anche destinati talvolta. Da un lato, «la stessa "astratta" vita del significante raggiunge per sue strade la creaturalità, la fisicità, il corpo di colui che scrive, pur restando nella sua sfolgorante libertà»³⁰; dall'altro, la negazione dello stile diventa "stile" suo malgrado, incontra la necessità dell'artificio e la durezza convenzionale di ogni parola. La ricerca di una lingua pura, adamantina come la logica del *Tractatus* di Wittgenstein, si vede costretta a camminare sul terreno rugoso del proprio idioma. L'implosione del linguaggio in quanto «significar per verba» cerca la purezza dell'inarticolato. Si produce, così, anche il senso di «una reversibilità di fenomeni tra i due poli»³¹. Qualcosa di analogo può essere affermato, d'altronde, riguardo alla polarità tra l'identità simbolica e l'alterità allegorica del verso (da Dante a Celan: per significare due eloquenti estremi). Nel reciproco intersecarsi delle linee immaginarie che congiungono rispettivamente le due differenti polarità si forma così la "croce" del senso che definisce la poesia contemporanea, espressione e, insieme, potentissima metafora del dramma dell'arte nella sua complessa unità. Ancora una volta, come nel *Simposio* platonico, è la poesia a gettare luce sulla natura e il destino delle diverse *technai* e dell'arte in quanto tale. Così vale anche per essa quanto Zanzotto afferma della poesia: «E se è pur vero che la

²⁹ Ivi, p. 1341.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 1345.

poesia è un gioco, secondo tutta un'esperienza molto antica, è un gioco per cui ne va della vita, in ogni senso»³².

Bibliografia

Celan, P. (1993), *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura e con un'introduzione di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino.

Celan, P. (1998), *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano.

Curtius, E.R. (1995), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze.

Dante (1970), *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.

Dante (1995), *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Giunti, Firenze.

Eco, U. (2012), *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano.

Esiodo (2007), *Inno alle Muse. Teogonia, 1-115*, a cura di P. Pucci, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.

Onians R. (1998), *Le origini del pensiero europeo*, trad. it. a cura di P. Zaninoni, Adelphi, Milano.

Platone (2000), *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Zanzotto, A. (1999), *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano, pp. 1338-1346.

Abstract

The limit between poetical and philosophical speech has always been as clear as labile. Conjoining these two characteristics, it could be said that this limit is close to a paradox. The way a speech presents itself will never include the criteria of its traceability. The essay moves among Plato, Dante, Celan and Zanzotto.

Keywords: Poetry, Philosophy, Limit, Poetic Word

³²*Ibidem.*

ADRIANO FABRIS*

La questione del tempo in *Burnt Norton* di T.S. Eliot

I. Il tema e l'approccio interpretativo.

Nel mio saggio intendo riflettere su di un punto specifico di *Burnt Norton*, il primo dei *Four Quartets* di T.S. Eliot. Il punto in questione è quasi scontato, visto che a esso è dedicata buona parte della letteratura secondaria su questo *Quartetto*. Si tratta del tema del tempo¹.

Il modo in cui ne parlerò è tuttavia diverso da come, di solito, la problematica viene affrontata. Non solo perché la mia sarà una lettura filosofica: con il rischio – consapevolmente assunto – di considerare i versi di *Burnt Norton* solo quasi un pretesto per la riflessione. Ma soprattutto perché il mio intento sarà quello di ricercare, attraverso Eliot, una possibilità diversa d'intendere il fenomeno temporale. “Diversa” qui vuol dire “altra” rispetto ai modi in cui il tempo viene concepito nel corso del pensiero occidentale: e a cui pure, attraverso il “metodo” del “correlativo oggettivo”, Eliot si riferisce in alcuni passi della sua opera².

Com'è noto, la questione della temporalità è centrale nelle fonti filosofiche di Eliot: basti pensare ad autori a lui familiari come

* Università di Pisa

¹ Un'introduzione complessiva all'opera di Eliot è offerta da Fissore (1979). Si veda anche, per lo stesso scopo ma non solo, Frye (1989). Sul tema del tempo nei *Four Quartets* si soffermano specificamente Baiardo, De Lucis (2015). Per gli scritti di Eliot in traduzione italiana il riferimento è a Eliot (2005) e Eliot (2003).

² L'idea del “correlativo oggettivo” è già elaborata da Eliot nel saggio del 1919 *Amleto e i suoi problemi*. Afferma Eliot: «Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un “correlativo oggettivo”; in altri termini, una serie di oggetti, una situazione, una successione di eventi che saranno la formula di quella particolare emozione; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione» (Eliot, 2005, p. 366).

Agostino, Bergson e, sotto certi aspetti, anche a Bradley. Ciò ha indotto la critica a ritenere – facendo leva sulla scelta cristiana operata dal nostro autore, una scelta ormai consolidatasi all’epoca dei *Four Quartets*, e sulla sua predilezione di Dante, piuttosto che sulla sua conoscenza delle *Upanishad* – che il tempo di cui egli parla nella sua opera è quello concepito esclusivamente nell’ottica della contingenza e del fluire delle cose, e che viene vissuto come contrapposto all’eternità. La nostra esperienza temporale, se vuole trovar senso, risulterebbe quindi destinata al proprio superamento all’interno di una dimensione ulteriore, statica. In tale ambito sarebbe offerta quella «stillness», quella stabile calma grazie a cui gli affanni umani sarebbero placati: cosa che la dinamica mondana in cui siamo immersi non è in grado di fare.

Distanziandomi invece da quest’impostazione, nella mia lettura cercherò di mostrare come la stabilità – la cui acquisizione è peraltro espressa da Eliot anche con riferimento al vocabolario della mistica – risulta per lui *già insita* nel tempo, e *non trascendente* rispetto a esso. In tale prospettiva il tempo s’annuncia come l’ambito relazionale in cui tutto viene ricompreso e trova il proprio senso. Per esprimerci in altri termini, *la redenzione è già nelle cose stesse*, è contenuta nei processi da cui sono coinvolte. Basta solo che questi processi siano pensati e vissuti nel modo giusto: altrimenti, invece che la salvezza del e nel contingente, resta solo una tensione senza fine.

Insomma, stando alla tesi che voglio qui sviluppare, il contributo che, adottando il linguaggio del poeta, Eliot offre ai pensieri del filosofo consiste nella possibilità di ridefinire la nostra esperienza del tempo. Eliot lo fa, ripeto, adottando il linguaggio del poeta: indicando cioè, con parole e con immagini, quello che – se restiamo prigionieri della mentalità comune e dei modi di pensare filosofici che in essa si sono sedimentati – non siamo più in grado di vedere. Se invece riusciamo a cogliere davvero ciò che la poesia fa emergere in concreto, possiamo forse recuperare qualcosa che in certa misura già sappiamo³.

³ Alcuni riferimenti ai *Four Quartets* di Eliot, proprio in relazione al tema del tempo, si trovano già in Fabris (2016), a cui rinvio per un’elaborazione più dettagliata dello sfondo teorico presupposto da questo saggio.

2. La concezione abituale del tempo.

Che Eliot sia consapevole fino in fondo di quest'apertura di possibilità offerta al pensiero dai suoi versi non è possibile dirlo. Ne possiamo anzi dubitare. Nel suo caso si colgono infatti, prima e dopo la conversione, temi e decisioni che, se permettono di spiegare le vicende di una vita, rischiano insieme di bloccare, pur magari non riuscendoci del tutto, alcune espressioni significative che pur emergono da essa. È come la maglia di una rete: riesce a contenere, a imprigionare, ciò che vi è di più grande – la vita nel suo complesso – ma si lascia sfuggire, volutamente o meno, ciò che sembra piccolo e marginale. Forse si tratta di un esito inevitabile per chiunque, anche solo in momenti privilegiati, sia in grado di manifestare pienamente la propria creatività. Chi infatti prova a farlo sperimenta l'intreccio, e la costante oscillazione, fra ciò che vorrebbe essere e ciò che invece, nel concreto, riesce a realizzare.

Nel caso dello Eliot prima della conversione predomina come immagine emblematica di un'epoca e della mentalità che di essa è propria, l'indifferenza piatta di una *waste land*, di una terra desolata che tutto assorbe in sé e che ogni cosa appiattisce, leviga, ingloba. A quest'immagine si ricollega un'altra icona, che dice della condizione umana in tale distretta. È l'icona dell'annegato, di Phlebas il Fenicio: morto da quindici giorni, risucchiato appunto nel mare e diventato ormai parte di esso⁴.

Dopo la conversione, invece, s'impone in Eliot la scelta di un cristianesimo ufficiale, istituzionale, voluto anche a dispetto delle contraddizioni che attraversano una vita costretta ad andare in altre direzioni: magari anche a rompere il legame matrimoniale. È grazie a questo riferimento religioso che egli cerca di mettere ordine e di dar senso alle proprie esperienze, nonché di superare la cappa d'indifferenza della quale parlavo. Il risvolto letterario di tale situazione si esprime non solo in alcuni saggi, conferenze e scritti in prosa, che danno conto di un impegno anche pubblico, ma soprattutto nel dramma del 1935 *Murder in the Cathedral*⁵.

⁴ Si veda *The Waste Land*, IV, *Death by Water*.

⁵ Cfr. Eliot (2005), pp. 1299-1425.

Bisogna vedere però se da queste maglie, più o meno strette, dell'ordine cristiano qualcosa non sfugge. La mia tesi, come dicevo, è che sfuggono alcune idee non riconducibili affatto all'ortodossia. Fra queste, una concezione del tempo, una sensibilità riguardo al suo scorrere, che sono ben diverse da quelle predominanti nella mentalità comune. Di più: che si differenziano, in maniera apparentemente paradossale, dal modo in cui una certa concezione religiosa e alcune fonti dello stesso Eliot, interne al pensiero occidentale, concepiscono quest'esperienza.

Qual è questo modo? In Occidente, schematizzando molto, sono soprattutto due le linee di tendenza che emergono riguardo a tale questione. La prima fa riferimento a un'interpretazione "oggettiva" del tempo come tale, basata sulla possibilità di una misurazione di esso e tale da consentirne un uso pubblico. Si tratta dell'interpretazione che ha origine in Aristotele e nella sua lettura del fenomeno del *nyn* in *Fisica* IV, 10-14. La seconda è invece quella che si collega a un modo di vivere il tempo, per dir così, "soggettivo", interiore. È ciò che Agostino sperimenta nel libro XI delle *Confessioni*, è la concezione di un divenire che si distende come fenomeno aperto all'autoriflessione della coscienza.

Con la prima interpretazione Eliot appare inizialmente in polemica. Si tratta infatti del tempo dell'esperienza esterna: di ciò che per Bradley, l'autore su cui egli fece a Harvard la sua tesi di dottorato, risulta una semplice «apparenza»⁶. È quanto Bergson – di cui, come sappiamo, tra il 1910 e il 1911 Eliot seguì a Parigi le lezioni – rigetta come tempo "oggettivo", meramente calcolabile. Eppure ciò che non viene accettato sul piano del pensiero si ripresenta in tutto il suo aspetto attraente al livello delle immagini. È Dante colui che lo consente: il Dante del *Paradiso*, quello che mette in scena la stabilità del tempo cosmico – regolato dal movimento degli astri, garante dell'ordine nei rapporti tra i cieli e la terra –, nonché la subordinazione della sfera umana a quella istituita da un Dio trascendente.

⁶ Questa tesi fu pubblicata solo nel 1964. Si veda ora Eliot (1989). A Bradley Eliot dedicò poi anche il saggio omonimo del 1927. Il rapporto di Eliot con Bradley è analizzato da Mallinson (2002).

Che cosa emerge qui, più precisamente? Che cosa sta al fondo di queste raffigurazioni che Dante, per esempio, escogita? Vi è l'idea della necessaria separazione di tempo ed eternità, nonché il fatto che bisogna fondare quello su questa. È la realtà concepita su due piani, a due livelli, quella che qui s'annuncia. Ciò che s'impone, dunque, è un cosmo oggettivo, in cui l'essere umano si trova inserito e guadagna la sua specifica collocazione.

Quest'idea, in effetti, sta sullo sfondo anche di *Burnt Norton*, così come di altre opere di Eliot. E interagisce con l'altra, secondo cui il tempo non è inerente alle cose, ma è un modo del dispiegarsi umano. Vi è anzi un'oscillazione fra le due concezioni. Ma è la seconda che, alla fine, offre una via d'uscita, un ordine rispetto all'indifferenza della *waste land* in cui ci troviamo a vivere. A patto però di svilupparla ulteriormente.

È ciò che fa Eliot. Lo possiamo vedere analizzando le immagini da lui stesso elaborate. Attraverso di esse, e grazie alla concezione del tempo che anche in tal modo viene veicolata, la condizione umana può trovare il proprio senso. Altrimenti resta lì, al pari di quelle rose i cui petali, ormai sfioriti, marciscono nella ciotola fino a trasformarsi in polvere: come viene detto all'inizio di *Burnt Norton*⁷.

3. Il primo movimento del quartetto.

C'è infatti altro che preme e che vuol essere espresso. C'è altro che dice che la realtà non è fatta di due piani fra loro separati, e che dunque il contingente non deve per forza rimandare all'eterno per ricevere il suo senso. Il tempo può avere invece senso in sé. Ma, come dicevo, esso va pensato nel modo giusto. Di più. Dev'essere vissuto nel modo giusto. E tutto ciò bisogna esprimerlo in maniera adeguata: cercando di sfuggire alle maglie, ormai consunte, della rete intessuta dalla tradizione del pensiero occidentale.

Per verificare questa tesi è ora il momento di tentare una lettura puntuale di *Burnt Norton*. Almeno di *Burnt Norton*, in questa sede. E tale scelta non solo è possibile, ma certamente non è scorretta, anche dal punto di vista dell'analisi letteraria. *Burnt Norton*, che è stato

⁷ Per questo scritto farò riferimento anche all'edizione dei *Quattro quartetti* a cura, con traduzione e saggio introduttivo di A. Taschini, in Eliot (2010).

elaborato nel 1936, risulta infatti il primo dei *Four Quartets*; la sua composizione precede di qualche anno quella degli altri tre *Quartetti*⁸; la sua fonte è, come sappiamo, una serie di versi non utilizzati in *Murder in the Cathedral*⁹.

Il suo *incipit* è famoso: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past / If all time is eternally present / All time is unredeemable*».

Ma come debbono essere intesi questi versi? Dove va posto, in essi, l'accento? Va posto forse sul «presente»? E perché? Che cosa s'intende con questo termine? E che cosa significa, poi, essere «contenuto»? Ma, soprattutto, il riferimento al tempo presente, «eternamente presente», dev'essere considerato come un problema o come una soluzione? In sintesi: ciò che viene indicato come «eterno presente» è davvero in grado di dar senso alle cose?

Questo non sembra accadere, in verità. Non lo sembra, almeno se consideriamo le parole che, non si sa per quale scopo, «echeggiano nella mente», disturbando la polvere depositata, come abbiamo visto, «su di una foglia di rosa». Certo: nello sperimentare tutto ciò siamo immersi nel «primo mondo», il mondo dell'inganno, dove riecheggia, fuorviante, «*the deception of the thrush*»¹⁰. Ma è appunto in questo mondo, e solo in questo mondo, che l'apparenza diviene manifesta e può essere smascherata come tale.

Apparenti sono le risa dei bambini del giardino, sono le rose che sembrano guardarci, sono coloro che accolgono e che sono accolti. L'apparenza, peraltro, è il luogo secco, sterile, senz'acqua in cui ci veniamo per lo più a trovare nella vita: quello che caratterizza, di nuovo, una terra desolata. È lo spazio occupato dal laghetto: un laghetto, tuttavia, che è vuoto.

Forse, però, è bene che le cose stiano così. È bene che vi sia l'apparenza e che in essa normalmente viviamo. Infatti «il genere

⁸ Che saranno pubblicati, com'è noto, nel 1943.

⁹ Come segnala Gardner (1978), p. 39, i versi avrebbero fatto parte del commento del secondo prete dopo l'uscita del secondo tentatore. La seconda tentazione è quella di non poter tornare indietro, di non poter cambiare la scelta già fatta: una prova dell'irreversibilità del tempo. Cfr. Baiardo, De Lucis (2015), p. 61.

¹⁰ Sull'immagine del tordo eremita e sulla fonte di essa in Eliot si veda Baiardo, De Lucis (2015), pp. 78-80.

umano non può sopportare molta realtà». Da Platone a Bradley gran parte della filosofia lo sta a dimostrare. E dunque, certo: il tempo passato e il tempo futuro hanno un fine, convergono verso qualcosa, sono disposti secondo un ordine, che sono dati nel tempo presente. Ma ciò accade solo nel mondo dell'apparenza: dove tutto è desolato e dove, in fin dei conti, non si dà senso alcuno.

Dobbiamo tuttavia chiederci: quest'ambiente, la dimensione dell'apparenza, è forse un giardino? Addirittura è il giardino archetipico, quello del paradiso terrestre? O piuttosto è il giardino di tante esperienze, personali o letterarie, che trovano espressione in un'immagine concentrata, quella che rimanda a qualcosa di oggettivo e che prima o poi tutti possiamo sperimentare?

L'ambiguità fra ideale e reale, fra immaginario ed esperito, è la stessa che attraversa la concezione del tempo che, sulla scia di Eliot, a mia volta sto cercando qui di mettere a fuoco. Il tempo che risulta sempre presente, il tempo fissato in un'eternità vuota, è quello del mito (su cui un autore caro a Eliot, Frazer, aveva indagato)¹¹. Ma si tratta, sempre e di nuovo, di un tempo insensato. Si tratta di qualcosa che risulta «*unredeemable*».

Ciò che può essere redento, nella misura si riconosce che ha bisogno di redenzione, è invece il tempo reale. Il tempo reale è quello degli esseri umani: di coloro che sono sempre al di là di se stessi, che vengono spinti oltre sé, che vivono un'insuperabile sfasatura rispetto a loro stessi e al mondo che di essi è proprio. Qui emerge un altro aspetto della temporalità e un'altra dinamica prende il sopravvento. È il futuro ciò che si delinea come modo prioritario del tempo, non più il presente.

Ma il futuro va inteso non già nel senso di un avvento escatologico: sempre possibile, certo, e sempre presente in questa sua possibilità. Si tratta invece di una dimensione che – oserei dire, pur consapevole della paradossalità di quanto sto affermando – risulta *perennemente futura*, in quanto messa in opera – anzi: incarnata – in ciò che siamo e nel modo in cui siamo. Solo tenendo conto di un tale aspetto, e

¹¹ *The Golden Bough*, infatti, è un'altra fonte di Eliot e dei suoi *Four Quartets*. Sul tema del giardino e sulle assonanze di quest'immagine si soffermano dettagliatamente, di nuovo, Baiardo, De Lucis (2015), capitolo III.

andando davvero al fondo di esso, potremo comprendere l'espressione enigmatica che costituisce il tema principale del primo movimento di questo primo quartetto, il tema che viene fin da subito enunciato: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future*».

4. Il secondo movimento e il suo sviluppo.

L'apparenza del mondo, il confondersi fra loro degli elementi della realtà, lo scivolare del tutto nel niente sono subito espressi nell'immagine iniziale del secondo movimento. Aglio e zaffiri si mescolano l'un l'altro: il povero e il prezioso hanno lo stesso valore. Perciò, «nel fango», essi appaiono uguali; essi sono indifferenti.

Ma c'è pur sempre, qui, un asse di riferimento. Attorno a questo mozzo tutto ruota: terra e cielo, vicino e lontano. O, meglio, tutto danza.

Questo asse è il punto fermo del mondo. Non già *dei* mondi. Non più del mondo inferiore, che trova stabilità e pace in una realtà superiore. Perché l'asse in questione si trova invece *all'interno* del mondo stesso.

È il punto fermo di un mondo che ruota. È la relazione di corpo e incorporeo, di stasi e movimento, di ascesa e declino. È l'unificazione di passato e futuro. È l'irrompere di una *white light*, di una luce chiara nell'oscurità dell'indifferenza, nel deserto della terra desolata: è la possibilità che s'annunci «*a grace of sense*».

Qui avviene l'elevazione dell'essere umano, la sua «*Erhebung*»¹²: la possibile conquista della libertà, che è «*release from action and suffering*». Emergono certamente, in questi versi, suggestioni che rimandano alla dimensione del *samsara*, il ciclo di vita, morte e rinascita anch'esso sovente raffigurato da una ruota. Ed è da ciò che ci possiamo liberare. Ma qui c'è di più, molto di più. Continuo a insistervi: si profila, e trova sviluppo, una diversa concezione di quel tempo che interessa anzitutto il mondo occidentale.

La liberazione di cui si parla, infatti, è certamente quella che affranca da una situazione in cui passato e futuro sono incatenati fra

¹² In tedesco nel testo: con evidente riferimento agli autori del primo romanticismo.

loro in una successione lineare e irreversibile. Se tale liberazione accade, se ci lasciamo alle spalle questa idea, ci troviamo affrancati dai vincoli che sono propri dell'esistenza umana. Anzitutto dalla vecchiaia: la «*weakness of the changing body*».

Ma questa non è, in tutto e per tutto, l'idea di Eliot. Non è necessario, per ottenere questa liberazione, abbandonare la dimensione temporale. Di nuovo: la redenzione non avviene mediante un salto nell'eternità.

La *Erhebung*, infatti, non è *Aufhebung*. Non comporta un superamento, un cambio di livello, ma attiva un mutamento di sguardo. La soluzione dunque si trova proprio *nel tempo*, in un tempo nel quale – certo – passato e futuro sono collegati fra loro, ma non al modo di una successione. Si profila allora una relazione di tipo diverso. È in gioco l'esperienza di una *discronia*: una sovrapposizione e integrazione di diverse forme temporali, in cui passato e futuro sono connessi in forme molteplici e sempre nuove.

In che modo tutto ciò può accadere? È la poesia che lo fa avverare. Perché vi sia poesia, infatti, è necessario che passato e futuro siano legati fra loro, siano l'espressione di un legame dinamico in cui tutto diventa compossibile. Ma dov'è che ciò si verifica, in forme proprie, concrete? Si verifica nel presente.

Il presente infatti non è il luogo di una fissazione. Non si tratta di cogliere l'attimo. Il presente non comporta un blocco nello scorrere indefinito del tempo. Esso non è fatto di "istanti" che si possono abitare, in cui si può "stare". Il presente, piuttosto, coincide con il «momento», come lo chiama Eliot.

È il momento del ricordo, in cui passato e futuro possono essere raccolti nella loro dinamicità, e recuperati, ma giammai fissati una volta per tutte. È il momento della *coincidenza*, del tocco occasionale, di ciò che è reso possibile dalla coscienza di passato e futuro. È appunto questa coincidenza che si verifica nel «momento» che di volta in volta viviamo. Grazie a essa siamo coinvolti nel tempo¹³.

¹³ Per un approfondimento delle articolazioni temporali della sfasatura, della discronia e della coincidenza, mi permetto di rinviare nuovamente a Fabris (2016), capitolo III.

Ma insieme, riflessivamente, tutto ciò lo possiamo avvertire. Dal «momento» possiamo anche distanziarci e riflettervi. Ne possiamo essere consapevoli. Lo possiamo raffigurare, lo possiamo pensare.

Riemerge qui la sfasatura che strutturalmente ci attraversa: il nostro non essere in fase rispetto a ciò che viviamo, rispetto a ciò che siamo. Perciò, proprio nel momento che ci coinvolge – nel momento della coincidenza –, non siamo mai «a tempo», non siamo mai «in tempo». E tuttavia, nonostante tutto, viviamo il tempo. Come dice Eliot: «*Time past and time future / Allow but a little consciousness. / To be conscious is not to be in time / But only in time can the moment in the rose-garden, / The moment in the arbour where the rain beat, / The moment in the draughty church at smokefall / Be remembered; involved with past and future. / Only through time time is conquered*».

5. Il terzo e il quarto movimento.

I due ulteriori movimenti del *Quartetto* approfondiscono l'idea di un tempo inteso come successione, come movimento, come un «*time before and time after*» (secondo un'espressione usata da Eliot quasi ossessivamente). Non si tratta di una concezione adeguata. Non è una prospettiva che offre senso. Anzi, come verrà detto proprio alla fine di *Burnt Norton*, è qualcosa di «*ridiculous*». È ridicolo: neppure tragico.

Non è tragico, infatti, lo scorrere del tempo. Non è drammatica la «*transient beauty*» di cui facciamo esperienza. Semmai può essere preda della distrazione, e di una distrazione iterata, ossessiva, fine a se stessa. Come viene detto: «*Distracted from distraction by distraction*». Un tempo così inteso offre semmai il modo di discendere nell'oscurità, anche se non di raggiungerla pienamente. Qualora ciò accadesse, infatti, vi sarebbe almeno la possibilità di una purificazione.

Il «tempo prima» unito al «tempo dopo», se di essi viene accettata la dinamica, permettono insomma di fare nella nostra vita solo esperienze negative. Lo segnalano le espressioni usate qui da Eliot: *disaffection, distraction, solitude, deprivation, destitution of all property, desiccation of the world of sense, inoperancy of the world of spirit*. Lo indica l'esito del terzo movimento: il fatto che il mondo si muova, per dir così, «nell'inappetenza».

Ma forse c'è la possibilità che si apra uno scenario diverso. Lo annuncia il riferimento al martin pescatore: un chiaro simbolo religioso, nonostante tutto. Lo manifestano quei fenomeni che rompono la solitudine, l'autoreferenzialità di un soggetto incatenato all'istante, nella misura in cui essi sono sempre in relazione con altro. Ecco infatti il ruolo della nuvola, del girasole, della clematide, del viticcio e della fronda. Tali fenomeni sono infatti quello che sono solo volgendosi verso altro.

Ma che cos'è questo "altro"? Sembra anzitutto che sia qualcosa di fisso, di fermo, d'immutabile. È ferma la luce, è fermo il punto del «*turning world*», le stelle sono ferme. Ma – di nuovo – questa stabilità dipende dal loro essere riferite a una realtà ulteriore? O invece c'è un'immutabilità che già appartiene al nostro mondo, al nostro tempo, come accade per il mozzo della ruota che Eliot evocava in precedenza?

6. L'esito del quinto movimento.

La risposta – che è anche l'esito del *Quartetto* – si ha nell'ultimo suo movimento. Parole, musica: tutto si muove nel tempo. Ma ciò che vive è destinato a morire: «*Can only die*», come viene detto. C'è dunque bisogno di riguadagnare la quiete. Ma la quiete non è altrove. È proprio qui, nella nostra esperienza, finanche nell'apparenza.

Dove possiamo individuare tale quiete? Non già nelle cose, bensì nella forma e nel modello. Ed ecco emergere l'immagine del «*Chinese jar*», cioè dei disegni dipinti su di un vaso, i quali sembrano essere orientati in una qualche direzione, sembrano condurre da qualche parte, mentre al contrario sono semplici ornamenti, articolazioni del vaso stesso. Potremmo dire, meglio: sono le articolazioni del suo spazio, del rapporto di vuoto e pieno secondo cui la superficie del vaso è suddivisa¹⁴.

Ma capire questo non è poca cosa. È tutto, invece: è incontrare la stabilità, la quiete. Si tratta della quiete che è propria dello stesso divenire, considerato in quanto tale. È la struttura stessa del contingente, nel suo movimento perpetuo. È questa struttura che realizza la stabilità. Come dice Eliot: «*The stillness, as a Chinese jar, still / moves perpetually in its stillness*».

¹⁴ Si veda a questo proposito, ora, il libro di Cheng (2016).

Si tratta, più precisamente, della stabilità di ciò che non è fisso, ma che si articola in sé. È la dinamica di ciò che non trova compimento in altro, ma che dispiega se stesso e che si manifesta in quanto tale. È l'emergere di una temporalità in cui – come poi verrà anche espresso nell'*incipit* e, a rovescio, nella conclusione di *East Cocker* – «*the end precedes the beginning, / And the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end*».

Ecco perché «*all is always now*». Ora: nel susseguirsi delle parole che sviluppano una trama, ma che rispondono a una forma e a un modello permanenti. Ora: nella possibilità che, all'interno del deserto di senso, si levi una Parola, una Parola soltanto: «*The World in the desert*»¹⁵.

Ciò che resta infatti, la struttura vera, non coincide alla fine con il desiderio, ma con l'amore. Perché solo l'amore sperimenta il tempo e lo compie pienamente in se stesso. L'amore è coincidenza, contatto consapevole della propria limitazione, che si verifica e si avvera nel momento del tempo. L'amore, come viene detto, è «*the aspect of time / Caught in the form of limitation / between un-being and being*».

Il discorso può allora concludersi. Il *Quartetto* può terminare. Alla fine ritorna l'immagine della polvere su cui poggiavano, all'inizio di *Burnt Norton*, i petali di rosa ormai caduti. Si ripresenta il «correlativo oggettivo» del giardino. Ma, attraverso la polvere, riluce un raggio di sole, che è in grado d'illuminarlo. Dentro il fogliame del giardino si levano davvero, ora, le voci dei bambini e le loro risate. Dentro, non fuori. Tutto il resto – la relazione come successione, il passaggio da un qui a un là, la ricerca di un eterno che sia al di fuori del tempo – sono solo modi di pensare «ridicoli».

7. La filosofia di *Burnt Norton*.

Ciò che ci offre dunque Eliot in *Burnt Norton*, se lo consideriamo da un punto di vista filosofico, è un diverso modello del tempo. Si tratta di un tempo non più articolato oggettivamente in presente, passato e futuro, e neppure più pensato e vissuto secondo il modello della distensione. Al contrario, il tempo è l'ambito in cui stasi e dinamica

¹⁵ Il vocabolo ha la maiuscola. È evidente il riferimento al Prologo del *Vangelo di Giovanni*.

convivono, in cui il dispiegarsi, l'esprimersi e l'esporsi di qualsiasi fenomeno si compie all'interno di una forma che ne offre il senso, di una struttura che si esplica con e attraverso questo fenomeno stesso.

Per meglio comprendere tutto questo è necessario comunque ripensare, più in generale, il concetto di "relazione". Che non è semplicemente da intendersi come un andare oltre, come un muoversi verso un al di là, come un perdere se stessi per ottenere qualcosa d'altro. Si tratta di un'idea che condurrebbe alla perdita del senso e alla desolazione che caratterizza la nostra epoca. Relazione è invece essere sé sporgendosi verso altro e, nel contempo, essere altro proprio nel momento in cui viene realizzato pienamente il proprio sé. Relazione è diventare se stessi proprio perdendosi. D'altronde, come dice il testo evangelico: «Solo chi perde la propria vita la salverà» (cfr. *Mt* 10, 39).

In conclusione, allora, il primo dei *Four Quartets* c'introduce in una mentalità differente, ci propone un modo di pensare diverso da quello che predomina nella tradizione, almeno per ciò che concerne il nostro essere temporale. Il modo di pensare tradizionale, sia perché cerca una salvezza rispetto al divenire, sia perché intende questo divenire in un unico modo, cioè come una successione d'istanti, finisce per essere assorbito nel deserto della «terra desolata». Bisogna invece cambiare mentalità. Bisogna trasformare le categorie di riferimento. Bisogna ripensare, nello specifico, le nozioni di "tempo" e di "relazione".

Soprattutto, però, dobbiamo vivere queste stesse esperienze in maniera diversa. Il poeta, forse meglio del filosofo, ci aiuta a farlo. Perché egli usa figure influenti, comunque le faccia proprie, che c'indirizzano nella nostra ricerca. O, detto altrimenti: che versano acqua sul deserto del nostro tempo e gettano luce nell'oscurità, o quanto meno nella penombra, che lo caratterizza.

Il filosofo lavora ancora con concetti. Il poeta trasforma i concetti in immagini. Il filosofo categorizza le immagini e le fissa, laddove il poeta, però, rischia di esserne prigioniero. Entrambi, comunque, debbono percorrere le vie dell'esperienza: le vie di quell'esperienza che è loro propria. Altrimenti non sono davvero, rispettivamente, né poeta, né filosofo.

Bibliografia

Baiardo, E.; De Lucis, F. (2015), *Dentro il mondo, oltre il tempo. Lettura dei Quattro quartetti di T.S. Eliot*, Erga edizioni, Genova.

Cheng, F. (2016), *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, a cura di M. Ghilardi, Morcelliana, Brescia.

Eliot, T.S. (1919), *Amleto e i suoi problemi*, in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. a cura di V. Di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano 2010.

Eliot, T.S. (1927), *Francis Herbert Bradley*, in Id., *Opere*, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2005, vol. I: 1904-1939, pp. 733-744.

Eliot, T.S. (1989) *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, Columbia U.P., New York, in Id., *Opere*, I, cit., pp. 47-265.

Eliot, T.S. (2003), *Opere*, vol. II: 1939-1962, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.

Eliot, T.S. (2005), *Opere*, vol. I: 1904-1939, trad. it. con testo a fronte a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano.

Eliot, T.S. (2010), *Quattro quartetti*, trad. it. a cura di A. Taschini, Edizioni ETS, Pisa.

Fabris, A. (2016), *Relazione. Una filosofia performativa*, Morcelliana, Brescia.

Fissore, V. (1979), *Invito alla lettura di T.S. Eliot*, Mursia, Milano.

Frye, N. (1989), *T.S. Eliot*, il Mulino, Bologna.

Gardner, V.H. (1978), *The Composition of Four Quartets*, Oxford U.P., Oxford and London.

Mallinson, J.L. (2002), *T.S. Eliot's Interpretation of F.H. Bradley: Seven Essays*, Springer, Berlin-New York.

Abstract

In this paper a philosophical interpretation of T.S. Eliot's *Burnt Norton* is developed. The topic of this interpretation is Eliot's concept of "time". In the first *Quartet* time is conceived neither as a sequence of "moments", nor as a contingent dimension which is related to an upper, eternal level. On the contrary, according to Eliot's thought, the

same structure of time is an eternal dimension: like «the form, the pattern» of «a Chinese jar». By referring to this idea of time is possible to avoid the «waste land» of contemporary common experience.

Keywords: T.S. Eliot, Time, Philosophy, Salvation, Relation.

RITA FULCO*

Il pensiero poetante di Simone Weil

I. Scrittura poetica e filosofia

Nella composizione delle sue, poche, poesie¹, Simone Weil sembra obbedire a un imperativo: condensare sempre, nei versi, il pensiero e, di conseguenza, non cedere mai alla tentazione di utilizzare la scrittura come mero esercizio estetico. Infatti, a partire da quelle scritte durante gli anni Venti, dunque ancora adolescente, a quelle redatte negli anni Trenta e Quaranta – corrette fino ai giorni precedenti la morte –, tutte sono sempre tessute a partire dalle questioni metafisiche ed etiche che trovavano, tuttavia, il loro luogo privilegiato di esposizione nei *Cahiers*². Ogni poesia di Simone Weil è *animata* dalla filosofia – nel senso letterale per cui la filosofia ne costituisce l'anima, senza la quale ciascuna di esse sarebbe impensabile – come se un interdetto le impedisse di dedicarsi alla scrittura poetica senza aver ben presente la responsabilità per il portato di verità che tale scrittura poteva dischiudere³. Filosofia e poesia, quindi, lungi dall'essere in

* Scuola Normale Superiore di Pisa

¹ Weil (1993a). Sull'importanza del linguaggio poetico in Simone Weil cfr. Zamboni (1993); Marianelli (2004); Marchetti (2010); per una dettagliata analisi delle poesie weiliane cfr. Gutbrod (2007).

² Weil (1982), (1985), (1988), (1993b). Sul percorso teoretico dei *Cahiers*, cfr. Fulco (2002).

³ In una lettera ad uno studente svizzero Simone Weil racconta di aver avuto l'impulso a riprendere la scrittura poetica – abbandonata dopo l'adolescenza quasi come fosse una tentazione a cui sfuggire – solo dopo il suo viaggio in Italia del 1937, cfr. Weil (2015), p. 50. D'altra parte i suoi interventi a proposito della letteratura e dell'arte confermano quanto fosse lontana da ogni intento estetizzante. Era, piuttosto, animata da quella che potremmo definire una vera e propria ossessione etica, che le faceva assumere posizioni quasi catoniane rispetto al ruolo degli scrittori e ai contenuti da essi trasmessi, cfr. Weil (1990b), pp. 22-35. L'imperativo restava quello parresastico, il *dire la verità*: «il suo parlare da poeta, libero ed eretico, estraneo ad ogni autorità precostituita, fa sentire in maniera autentica il legame

opposizione, trovano, nella scrittura poetica weiliana, un punto di congiunzione e di tensione, che ne libera le potenzialità in modo reciprocamente esponenziale, con un'attenzione mai sopita ai contenuti che i singoli versi dovevano e potevano veicolare.

La filosofia nella quale la poesia weiliana è radicata non si può certo definire una filosofia sistematica, ma un percorso di pensiero in cui riflessione teoretica ed etica non sono mai disgiunte. È la stessa Weil a chiarire il modo in cui concepisce la riflessione filosofica, affermando che «il metodo proprio della filosofia consiste nel concepire in modo chiaro i problemi insolubili nella loro insolubilità»⁴, ma anche che la filosofia è una «cosa esclusivamente in atto e pratica»⁵. Ciò non toglie che la poesia – in particolare quella che Simone Weil considera “di prim’ordine” e che comprende Omero, Eschilo e Sofocle, Racine, Shakespeare e pochi altri⁶ – può costituire una via privilegiata non solo per l’accesso al bello, ma anche all’intera dimensione soprannaturale⁷; non a caso anche nelle poesie weiliane la dimensione più propriamente mistica ha certamente una parte rilevante⁸.

Simone Weil aveva provato a comprendere se i propri componimenti poetici fossero davvero all’altezza della grande poesia, inviando, nel 1937, a Paul Valéry, da lei considerato il massimo poeta

esistente fra la parola e ciò che la detta; ma ciò che la detta non si lascia afferrare. Si avverte la forza di un obbligo a corrispondere all’appello ineludibile di “dire il vero” pur sapendo che la verità sfugge ad ogni rappresentazione», Marchetti (2003), p. 22.

⁴ Weil (1993b), p. 363. Sulla “vocazione filosofica” di Simone Weil cfr. Sala (2004); Fiori (2009).

⁵ Weil (1993b), p. 396. Su questa questione cfr. Gaeta (1999).

⁶ Weil (1990a).

⁷ Non poche studiosi leggono i componimenti poetici di Weil, in particolare quelli degli anni Quaranta, esclusivamente come “poesia mistica”: cfr. Gutbrod (1993). Sull’esperienza religiosa e mistica di Simone Weil cfr. Tommasi (1997); Trabucco (1997); Canciani (1998); Di Nicola - Danese (2002).

⁸ L’interpretazione in chiave mistica è corroborata dal noto racconto autobiografico di Weil in merito al suo rapporto con i poeti metafisici inglesi del Seicento, e, in particolare, alla sua pratica di recitazione continuativa della poesia *Love*, di George Herbert, che è stata per lei all’origine di un’esperienza mistica (Weil (2008), pp. 29-30). Su questo aspetto cfr. Schweizer (2013).

francese vivente, un proprio componimento, *Prométhée*⁹, e ricevendone una risposta incoraggiante¹⁰. Valéry è sicuramente un punto di riferimento per Simone Weil in rapporto alla teoria della creazione artistica, e sue asserzioni riguardanti la musica e l'arte sono più volte citate nei *Quaderni*¹¹. In realtà, seguendo le lezioni di Valéry al Collège de France, ma anche leggendo gli appunti dei suoi corsi¹², Weil ne coglie ben presto la virulenta, quanto inaspettata, critica alla filosofia, nella quale Valéry vedeva, tra l'altro, un vero e proprio "mercato di valori"¹³. Proprio la questione dei valori fu, non a caso, all'origine della rottura dell'idillio, se così si può dire, con il grande poeta, in risposta al quale Weil scriverà il saggio *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*¹⁴.

2. La mer e Nécessité: limite e illimitate

Quanto la poesia weiliana sia indisgiungibile dalla riflessione e dalla pratica filosofica diventa evidente se la si legge a partire da alcuni nodi centrali del pensiero di Weil. Il rapporto tra mondo naturale e mondo soprannaturale – che attraversa, come un filo di Arianna, le sue riflessioni, in particolare negli ultimi anni di vita – mi sembra, in quest'ottica, una prospettiva particolarmente feconda, data la grande risonanza che esso ha nella maggior parte delle poesie. Fra quelle scritte nel 1941, ad esempio, *La mer*¹⁵ condensa quegli elementi che

⁹ Weil (1993a), p. 42. La consapevolezza di Weil rispetto alla pratica della scrittura poetica si evince in più luoghi, anche delle opere più tarde, cfr. OC, V, 2, pp. 284-285.

¹⁰ Weil (1990a). Sul rapporto tra Simone Weil e Paul Valéry si veda, in particolare, de Lussy (2014).

¹¹ Cfr. Gutbrod (2007).

¹² Valéry (1938).

¹³ Cfr. le lezioni di poetica in Valéry (1968), (1977).

¹⁴ Weil (2008b). Sulle posizioni di Valéry in merito alla filosofia e sulle differenze con Weil, cfr. de Lussy (2014); Sulla questione dei *valori* in rapporto a Valéry, cfr. Vogel (2012). Ben diverso sarà il rapporto con un altro poeta francese, Joë Bousquet. Simone Weil lo incontra e discute con lui di poesia, ma anche del dolore, della miseria, della sventura. Il loro dialogo è testimoniato dalla corrispondenza: Weil, Bousquet (1994). Sulla loro corrispondenza, cfr., tra gli altri, Marchetti (1994).

¹⁵ Weil (1993a), p. 64.

nella riflessione dei *Quaderni* troviamo argomentati per *piani molteplici*¹⁶ i quali, secondo Weil, rivelano l'intreccio di natura e soprannaturale come un tratto imprescindibile tanto del mondo quanto dell'essere umano. Ogni legge di natura, a suo avviso, ha un analogo che regola la psiche umana, e, in modo più ampio, le sue potenzialità spirituali. Attraverso l'*analogia*¹⁷, concetto chiave nella riflessione sull'intreccio tra immanenza e trascendenza, Weil ritiene che si possano comprendere leggi spirituali tanto inflessibili quanto quelle naturali, conoscendo le quali dovrebbe essere possibile orientarsi al Bene¹⁸.

Il mare, dunque, costituisce una delle analogie più illuminanti fra natura come mondo e natura interiore: «*Mer docile au frein, mer soumise en silence / Mer éparse, aux flots enchaînés pour toujours / Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance*»¹⁹. Il mare è l'*illimitato* docile ai *limiti* imposti dalla forza di gravità²⁰; tali limiti si presentano, nella realtà mondana, sotto forma di leggi naturali, perenni – *enchaînés pour toujours* –, pienamente corrispondenti al volere divino – *masse offerte au ciel* –, incondizionatamente consenzienti – *miroir d'obéissance*. La materia bruta non è, quindi, in balia del caos e dell'illimitato, ma sottomessa a un meccanismo perfetto, che ne contiene e trattiene l'energia. L'energia vitale umana, senza una legge interiore, condurrebbe all'espansione illimitata del sé, così come il mare, in assenza della forza di gravità, non potrebbe che debordare illimitatamente. L'illimitato si manifesta, per l'essere umano, soprattutto nel *desiderio*, che, pur potendo divenire anche la chiave di accesso al soprannaturale, è sempre sul punto di degenerare in *volontà*

¹⁶ Si veda, ad esempio, *OC, VI, 4*, p. 84.

¹⁷ Sul metodo analogico, a cui Weil si era interessata a partire dai suoi studi sui pitagorici, molte sono le analisi nei *Cahiers*: a titolo di esempio, *OC, VI, 2*, pp. 180-184. A suo avviso tale metodo poteva essere utilizzato anche in chiave socio-politica: *OC, V, 2*, p. 167.

¹⁸ Sulla ricerca della corrispondenza tra scienza della natura e scienza dello spirito, cfr. Moser (2011).

¹⁹ Weil (1993a), p. 64. «Mare docile al freno, sottomesso in silenzio, / Mare sparso, flutti per sempre incatenati, / Massa offerta al cielo, specchio d'obbedienza» (*ivi*, p. 65).

²⁰ Sulla questione del *limite*, cfr. Fulco (2002).

di potenza: «Nel desiderio vi è sempre dell'illimitato. [...] Il desiderio è illimitato per natura, e ciò è contro natura, perché l'infinito non è al suo posto al livello del desiderio. Nel mondo degli oggetti del desiderio, che è il mondo manifestato, non vi è infinito. È qui che il bene e il vero si congiungono»²¹. Per l'uomo che non accetti di essere limitato – di far parte, cioè, del “mondo manifestato”, nel quale l'infinito “non è al suo posto” – e che, quindi, non accetti neppure che il proprio desiderio debba avere dei confini, l'abbandonarsi totalmente all'illimitatezza e alla menzogna diventa l'unico modo per costruire un equilibrio fittizio, che gli consenta di sopravvivere nella stridente contraddizione tra limite e illimitato.

L'espansione del sé è, dunque, una tendenza molto più diffusa tra gli esseri umani che quella all'autolimitazione, la quale, invece, è intrinseca alla massa enorme del mare, sottomessa alla forza di gravità. Weil stessa istituisce l'analogia tra il mare e l'interiorità in un passo dei *Cahiers*, inserendo esplicitamente la questione teologica, seppur nella sua radice platonica: «Ciò che limita è Dio. “Dio è la misura in ogni cosa”. Dio che impedisce al mare di andare più lontano di quanto non debba. È necessario fare come per il nostro mare interiore. Dobbiamo essere obbedienza perfetta perché non siamo Dio. [...]. In noi l'illimitato deve essere docile al limite, come il mare. Il limite viene da altrove»²². Se il limite viene da *altrove*, anche la natura e la materia sarebbero di per sé illimitate e indefinite, come illimitata è l'essenza del nostro desiderio, a cui un primo limite è imposto, in realtà, dalle medesime leggi naturali, che pongono il mondo sotto il giogo della *necessità*, alla quale anche l'essere umano è, ovviamente,

²¹ Weil (1982), pp. 322-323. L'iperbolica congiunzione di due affermazioni opposte – il desiderio è *per natura* illimitato, ma ciò è *contro natura* – è solo un esempio del procedere filosofico weiliano che fa dell'“abitare la contraddizione” uno dei suoi criteri metodologici. Su questa caratteristica della filosofia weiliana cfr. Danese - Di Nicola (1990). Sul rapporto tra *possibilità* e *impossibilità* cfr. Sala (2008).

²² Weil (1988), pp. 52-53. «Il dio è per noi massimamente la misura di tutte le cose, molto più di quanto lo può essere un uomo» (Platone, *Leggi*, IV, 716c). Com'è noto Platone polemizza con Protagora che affermava, all'opposto, che fosse l'uomo ad essere misura di ogni cosa, cfr. Platone, *Cratilo*, 385e-386a.

sottoposto²³. Mentre la natura, però, è spontaneamente obbediente alla necessità, all'uomo tocca giungere alla consapevolezza di essa, e sceglierla, anche malgrado sé, come Weil auspica nella poesia *Nécessité*²⁴, in cui ad essere specchio d'obbedienza e agenti del consenso sono gli astri: «*Déchirez les chairs, chaînes de clarté pure. / Cloués sans un cris sur le point fixe du Nord, / L'âme nue exposée à toute blessure, Nous voulons vous obéir jusqu'à la mort*»²⁵. Se il mondo, infatti, è *sottomesso* alla necessità, per l'uomo essa è luogo privilegiato di contatto fra immanenza e trascendenza, luogo aperto ad una possibile *corrispondenza*, in cui si schiude anche l'accesso alla *libertà*, ma solo nella forma del *consenso*. Anche questa ulteriore analogia conferma che la questione etica più urgente è proprio quella del consenso al limite e delle modalità attraverso le quali un essere umano possa giungervi, dato che la natura illimitata del suo desiderio tende, piuttosto, ad ignorarlo. Tuttavia, proprio l'obbedienza alla necessità, e quindi al limite, consentirebbe, secondo Weil, la corrispondenza tra natura umana e legge morale, di cui il mare e gli astri, con il loro corrispondere alle leggi di natura, costituiscono immagini perfette, perché il limite è la legge del mondo: «Il limite [...] è la legge del mondo manifestato»²⁶.

Una simile conclusione la si trova nella poesia *La mer*, in cui lo stesso mare è dipinto come capace di attesa e perfetta obbedienza: «*Elle s'étend dans l'attente et sans désir / sous le jour qui croit, resplendit et s'efface*»²⁷. Riflessione teoretica e legge morale si ritrovano legate a doppio filo, dato che l'obbedienza alla necessità e al trascorrere del tempo, rendono il mare anche *giusto*, cioè purificato dall'illimitato, dalla tendenza all'espansione incontrollata: «*La balance aux bras secrets d'eau transparente / [...] Juste sans témoin pour chaque barque errante. / Sur le navire un fil bleu trace un rapport, /*

²³ Sul concetto di necessità cfr. Kahn (1987); Di Nicola (1995),

²⁴ Weil (1993a), p. 68.

²⁵ *Ibidem*. «Strappate le carni, catene di luce pura. / Inchiodati senza un grido alla fissità del Nord, / L'anima nuda esposta ad ogni piaga, / Noi vogliamo obbedirvi fino alla morte» (*ivi*, p. 69).

²⁶ Weil (1982), pp. 322-323.

²⁷ Weil (1993a), p. 64. «Si stende in attesa e senza desiderio / sotto il giorno che cresce, risplende e dilegua» (*ivi*, p. 65).

Sans aucune erreur dans sa ligne apparente»²⁸. L'obbedienza del mare, coincidente con il suo esser giusto, se contemplata con attenzione, può, a sua volta, elevare alla giustizia l'animo di chi è stato capace di una tale contemplazione: «*Entre jusqu'à l'âme, ô notre sœur la mer; / Daigne la laver dans tes eaux de justice*»²⁹. Il mare, assunto interiormente come figura analogica della legge morale, può rivelare il segreto delle sue *acque giuste*: esse sono in *attesa e senza desiderio*, mentre il tempo continua a fare il suo corso, nei giorni che nascono e muoiono con ritmo regolare. Acconsentire al limite è, dunque, un imperativo etico.

3. Les Astres: *altezza e bassezza*.

Weil tenta di trovare un "metodo" per condurre all'accettazione del limite, convinta che anche nell'ambito dell'interiorità si possa perseguire lo stesso rigore scientifico utilizzato nell'ambito naturale, immaginando una scienza della natura orientata al raggiungimento di una tecnica di perfezionamento interiore, mediante lo studio delle analogie tra mondo naturale ed interiorità umana³⁰. La convinzione che esista una corrispondenza sconosciuta tra leggi naturali e leggi spirituali è basata, soprattutto, sull'osservazione delle *forze* che agiscono in natura e, per analogia, nell'anima umana, ma anche dei tipi di energia, che in natura vanno da quella meccanica, alla termica, alla radiante, mentre nell'uomo possono essere definite, in linea generale, come energia vegetativa (naturale) ed energia spirituale (soprannaturale)³¹. Uno degli esempi più significativi che Weil utilizza per dimostrare la possibilità di conversione, in natura, dei vari tipi di energia è quello della *clorofilla*: essa è ciò che, nei vegetali,

²⁸ Weil (1993a), p. 64. «Bilancia dai segreti bracci d'acqua trasparente / [...] Giustizia invisibile per ogni barca errante. / Sullo scafo un filo azzurro traccia rapporti / Senza errore alcuno nella riga apparente» (ivi, p. 65).

²⁹ Ivi, p. 66. «Entra nell'anima, o nostro fratello mare; / Donale la purezza delle tue acque giuste» (ivi, p. 67).

³⁰ Weil (1982), p. 300.

³¹ Sulle differenti nozioni di energia: M. Vető, (2001); Colin (1985); Kahn (1986), il quale si concentra sulla differenza tra energia *végétative*, o *vitale*, e *supplémentaire*, o *volontaire*, in relazione alla *pesanteur* (gravità); Fourneyron (1997); Chenavier, (2007), in particolare le pp. 447-455.

trasforma l'energia radiante del sole in energia termica e meccanica, con la produzione della linfa vitale, la quale consente alle piante di crescere. La luce diventa, dunque, pur con tutti i passaggi necessari, fonte di nutrimento per i vegetali, senza che questo costituisca un'interruzione delle leggi naturali: «Al riguardo: perché l'uomo, invece di trasformare in energia meccanica la decomposizione delle sintesi organiche in minerali, non potrebbe in alcuni casi trasformarla in energia radiante? (racconti sugli yogin che fanno spuntare le piante; alchimia) Questo non avrebbe nulla di miracoloso»³². L'essere umano, tuttavia, cerca il suo nutrimento, sotto la spinta del bisogno, in un commestibile qualunque, preoccupandosi unicamente della propria energia vegetativa e non di quella spirituale; ciò provoca un esponenziale esaurimento di quest'ultima, senza che ciò possa essergli imputato come colpa: «Un solo rimedio a questo: una clorofilla che permetta di nutrirsi di luce. Non giudicare. Tutte le colpe sono uguali. Non c'è che una colpa: non essere capaci di nutrirsi di luce»³³. Non a caso, altrove, in riferimento al sacramento del Battesimo, in cui lo Spirito e l'acqua danno origine ad una *nuova* vita, Weil individua nel concetto cristiano di grazia l'analogo della clorofilla: «la grazia è la nostra clorofilla»³⁴, lasciando, però, così intendere che in ambito naturale non possa, in realtà, essere trovato nessun elemento che consenta di “nutrirsi di luce”.

L'ambito del naturale offre, comunque, infinite analogie che possono almeno aiutare a comprendere il segreto del rapporto tra immanenza e trascendenza: «Qual è il segreto che la natura è sul punto di dire quando la si guarda come si guarda una statua greca? Non è ciò che insegna la scienza, e tuttavia non è senza rapporto con l'insegnamento della scienza»³⁵. In una statua greca, esempio perfetto di armonia, l'ispirazione trascendente dell'artista si rivela nella perfetta *corrispondenza* della bellezza della statua con la sottomissione alla legge di gravità, di cui un esempio sublime sono i panneggi. La percezione della bellezza della statua, e quindi anche la

³² Weil (1982), p. 332.

³³ Weil (1985), p. 145.

³⁴ Weil (1988), p. 20.

³⁵ Weil (1982), p. 292.

percezione, inconscia potremmo dire, della forza di gravità è, secondo Weil, capace di elevare l'animo di colui che la contempla.

Il rapporto analogico più fecondo tra mondo e pensiero sarebbe, allora, proprio quello fra l'*alto* e il *basso*, dipendente dalla forza di gravità, la forza per eccellenza, in relazione alla quale tutto ciò che consente di *salire* suggerisce un aumento di valore: «L'energia è una capacità di salire [...]. Leva. Salire abbassando. Forse non è consentito di salire se non così [...] La forza di gravità è la costrizione che noi subiamo, la catena; salire è soprannaturale; il cielo è il luogo dove noi non andiamo»³⁶. Nella contrapposizione di alto e basso si può cogliere, per analogia, il rapporto tra bene e male e, secondo Weil, il termine *bassezza*, riferito ad azioni o sentimenti, trova origine proprio nella gravità come forza che spinge in basso. Rivolgersi verso l'alto, dunque, consentirebbe, a livello spirituale, un'elevazione, come prova a dire nella poesia *Les astres*³⁷: «*Astres en feu peuplant la nuit les cieux lointains [...] / Puisqu'il le faut, nous vous suivrons, les bras liés / Les yeux tournés vers votre éclat pur mais amer [...] / Nous nous taisons, nous chancelons sur nos chemins. / Il est là dans le cœur soudain, leur feu divin*»³⁸. Dallo sguardo rivolto all'altezza dei cieli, senza attendere ad altro se non alla mera contemplazione degli astri, praticando un'attenzione senza distrazione, nello spirito umano può crearsi un varco, può aprirsi la possibilità di una corrispondenza, il *fuoco divino degli astri* può discendere fin nel centro del cuore. Una tale attenzione è capace di mettere il freno all'illimitato desiderio umano, riconducendo l'illimitato al limite, e proprio questo è il segreto del fuoco divino che viene rivelato al cuore dell'uomo capace di una tale attenzione.

Ogni volta, invece, che il desiderio si orienta su un oggetto senza consapevolezza della necessità e dei limiti che governano il mondo manifestato e che fanno dell'essere umano un essere mortale, il rischio

³⁶ Ivi, p. 296.

³⁷ Weil (1993a), p. 70.

³⁸ *Ibidem*. «Astri di fuoco che la notte abitate cieli lontani, [...] / Vi seguiremo, se occorre, le braccia incatenate, / Gli occhi rivolti al vostro puro scintillio dolente / Noi vacilliamo in silenzio sul nostro cammino. / E là, si spalanca nel cuore il loro fuoco divino» (ivi, p. 71).

maggiore è quello della *degradazione* dell'energia spirituale. Essa tenderà a moventi sempre più bassi che, purtroppo, sono anche i più potenti: «la stessa sofferenza è molto più difficile da sopportare per un motivo elevato che per un motivo basso – la gente che restava in piedi, immobile, dall'una alle otto del mattino, d'inverno, difficilmente l'avrebbe fatto per salvare una vita umana o per il paese, lo faceva più facilmente per un uovo»³⁹. Se la sfera dei bisogni naturali è, ovviamente, imprescindibile per ogni vita umana, quella legata, ad esempio, al prestigio sociale lo diventa per chi non è capace di accettare la limitazione del proprio desiderio. Ciò accade in virtù di un meccanismo ben preciso che regola gli scambi tra io e mondo e che comporta trasferimenti di energia dall'io alle cose e viceversa. Un desiderio illimitato trasferisce sul proprio oggetto un'illimitata quantità di energia, che, nel caso in cui il desiderio non possa realizzarsi, andrà perduta, provocando un profondo squilibrio psichico e spirituale. In sostanza, nell'ambito del *naturel* «un oggetto non solo orienta l'energia, ma ne accumula e ne restituisce [...]. Ad ogni dispendio di energia diventiamo creditori. [...] In quale senso il peccato ci rende debitori? (testo del *Pater*). Abbiamo permesso che dell'energia andasse perduta (si degradasse). Siamo degli amministratori infedeli. Bisogna rifare il vuoto in noi»⁴⁰. Ecco, dunque, il nodo cruciale del rapporto fra uomo e mondo, fra desiderio umano e oggetto. Se ci si chiedesse, quindi, cosa l'avarò perde se gli viene rubato il suo tesoro, la risposta non dovrebbe concentrarsi sull'oggetto, ma sull'energia legata all'oggetto: l'avarò perde, innanzitutto, «l'energia accumulata. L'energia corrispondente a tutte le fatiche, a tutte le privazioni subite per questo tesoro. In più, una certa energia orientata (orientata verso l'accrescimento del tesoro), si trova disponibile, invade l'anima in disordine, e causa un orribile smarrimento»⁴¹.

³⁹ Weil (1982), p. 357.

⁴⁰ Weil (1985), p. 75.

⁴¹ *Ibidem*.

4. La porte: *soglia e metaxú*

Se l'energia vitale può essere alimentata dai nutrimenti naturali, quella spirituale va, innanzitutto, custodita e non degradata dirigendola verso moventi bassi; essa va, inoltre, cercata e chiesta – la preghiera e la meditazione dovrebbero essere orientate innanzitutto a questo – perché non viene dall'uomo, ma da *altrove*. Nel mondo naturale, tuttavia, esistono molteplici luoghi che possono consentire il *passaggio* di una tale energia e fungere da porte, da ponti, da vie verso di essa. Luoghi-*soglia* che saldano la differenza tra naturale e soprannaturale, mantenendola, tuttavia, come differenza. La soglia è spazio di relazione di realtà *differenti*, come affermava anche Heidegger, riflettendo sull'*intimità* fra *mondo* e *cosa*, e provando a carpirne il segreto a partire dal commento della poesia *Sera d'inverno*⁴² di George Trakl: «La linea mediana è l'intimità. Per indicare tale linea la lingua tedesca usa il termine *das Zwischen* (il fra, il frammezzo). La lingua latina dice: *inter*. All'*inter* latino corrisponde il tedesco *unter*. Intimità di mondo e cosa non è fusione [...] nella linea che è a mezzo dei due, nel frammezzo di mondo e cosa, nel loro *inter*, in questo *unter*, domina lo *stacco*. L'intimità di mondo e cosa è nello stacco (*Shied*) del frammezzo, è nella *dif-ferenza* (*Unter-Schied*)»⁴³. La differenza è qui intesa da Heidegger come ciò che regge quella linea mediana fra mondo e cose, essa è «ciò che differenziando porta e compone. La dif-ferenza porta il mondo al suo esser mondo, porta le cose al loro esser cose. Portandoli a compimento li porta l'uno verso l'altro»⁴⁴.

In Simone Weil questi luoghi mediani tra mondo e cose sono anche soglie attraverso cui accedere al trascendente, al soprannaturale. Ogni soglia è *metaxù*, un *tra* che porta e compone naturale e soprannaturale⁴⁵. La colpa della filosofia occidentale è, a suo avviso, l'oblio di questa verità, che, invece, era ben chiara agli albori della filosofia greca: «I ponti dei Greci. Li abbiamo ereditati. Ma non ne conosciamo l'uso. Abbiamo creduto che fossero fatti per costruirci

⁴² Trakl (1983), p. 197.

⁴³ Heidegger (1990), p. 37.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Per un'analisi complessiva del tema della *soglia* in Simone Weil, cfr. Pezzini (2007).

case. Vi abbiamo elevato grattacieli a cui aggiungiamo continuamente piani. Non sappiamo che sono ponti, cose fatte per passarci, e che per essi si va a Dio»⁴⁶. La vocazione originaria di tutto ciò che è nel *naturel* è di essere ponte verso il Bene, verso il soprannaturale, verso Dio; nel λόγος dei Greci era custodito questo segreto e il loro pensiero *disvelava* le cose secondo ciò che esse davvero sono: *ponti*, μεταξύ. È dunque fondamentale il tentativo di uscire dall'oblio e recuperare la via attraverso la quale (il metodo) tornare a considerare i ponti in quanto ponti e non come spazi da dominare, spazi per l'espansione dell'io, per l'esercizio della volontà di potenza; e il tempo non come un'accozzaglia confusa e indistinta a disposizione di uomini, che non sanno, né vogliono, scandire i loro giorni, come dicono i versi di *À un jour*⁴⁷: «Aveugles, ils foulent et brassent / Avenirs, passés et présent, / Toujours, sans avoir, quoi qu'ils fassent, / Dans leur faim des jours et de sans, / Se rassassier d'aucun nombre. / Leur main croit, se crispant dans l'ombre, Tenir les siècles malheureux»⁴⁸.

Per ritrovare la consapevolezza dei ponti occorre, quindi, sentire e percepire il vuoto nel quale, in realtà, le mani “si agitano invano”, perdendo la presa, sul mondo e sul tempo. Occorre mettere a tacere il desiderio di espansione e di dominio, per percepire la soglia sulla quale soggiorna l'essere umano, il limite che, riconosciuto, può condurre a ricomporre natura e soprannaturale, attraverso i *metaxú*. La facoltà d'attenzione, sviluppata al grado più alto, permette di leggere non il soprannaturale in sé, ma il mistero della sua presenza nella natura, in quell'intreccio inscindibile che fa dell'intera creazione un *metaxú*, di cui bisogna comprendere il segreto. È, infatti, in virtù di questa soglia, di questo “limite-ponte”, che naturale e soprannaturale rivelano il loro intreccio: «finché non si è superata una soglia si è rispetto alle cose spirituali come coloro che sognano rispetto alle cose sensibili [...] La soglia [...] è un istante di consenso al bene puro.

⁴⁶ Weil (1988), p. 23.

⁴⁷ Weil (1993a), pp. 48 e sgg.

⁴⁸ Ivi, p. 54. «Ciechi, ammicchiano e confondono / Passato, presente e avvenire, / Qualunque cosa facciano non sanno, / Nella loro fame di giorni e di anni, / Trovare la misura che li appaghi. / La loro mano crede, raggrinzita nell'ombra, / Di trattenere i secoli infelici» (ivi, p. 55).

Solo più tardi ci si accorge di averlo ricordato»⁴⁹. La riflessione sull'ambito della natura e sui suoi rapporti con il soprannaturale conduce alla soglia, quel ponte che non è semplice passaggio, ma luogo dell'evento, luogo del darsi, del farsi presente dell'assolutamente altro, che, pure, è disponibile nel mondo, *sul* limite tra un livello della realtà e un altro: «Quando sembra impossibile ottenere qualcosa, qualunque sforzo si faccia, ciò indica un limite insuperabile a quel livello, e la necessità di un cambiamento di livello, [...] pertanto sfinirsi in sforzi a quel livello degrada. È meglio accettare il limite, contemplarlo, e assaporarne tutta l'amarrezza»⁵⁰. Il *dolore* è, dunque, un passaggio inevitabile e fondamentale, e nel rapporto tra filosofia e poesia viene a marcare, con la sua impronta, proprio i punti in cui un passaggio tra un livello ed un altro è possibile, come nota, ancora una volta, Heidegger rispetto alla poesia di Trakl, il quale lega dolore e soglia: «dolore impietra la soglia»⁵¹, e Heidegger commenta: «La soglia è l'impalcatura che regge il complesso della porta. Essa costituisce il punto nel quale i Due, l'esterno e l'interno, trapassano l'uno nell'altro. La soglia regge il frammezzo»⁵². Ciò che ha reso *fidata* la soglia, che l'ha resa solida e capace di reggere il limite è il dolore. Esso permane nella soglia in quanto dolore, non svanisce nella rigidità della pietra, ma esiste nella percezione dello *spezzamento* causato dal limite: «Ma esso non schianta in schegge dirompenti in tutte le direzioni. Il dolore sì, spezza, divide, però in modo che anche insieme attira tutto a sé, raccoglie in sé [...]. Il dolore salda lo spezzamento della differenza stessa»⁵³.

Il limite è, dunque, un *tra* che, in quanto *stacco*, porta all'estrema vicinanza nella differenza, e, in questo senso, è *metaxú*. Il trascendente si dà in esso nella forma dell'*assenza* e viene sperimentato dall'essere umano come *vuoto*, che ne rivela la nudità e l'esposizione davanti

⁴⁹ Weil (1988), pp. 84-85.

⁵⁰ Weil (1982), p. 286.

⁵¹ Trakl (1983), p. 197.

⁵² Heidegger (1990), p. 38.

⁵³ Ivi, p. 39.

all'altro da sé. Nella poesia *La porte*⁵⁴ Weil sembra riprendere tutte le tappe di questo percorso teoretico e iniziatico, tanto che essa può essere considerata una sintesi poetica dell'intera riflessione filosofica e religiosa weiliana. L'illimitatezza del desiderio si fa presente già dai primi versi, con un imperativo al quale seguono due verbi che indicano la soddisfazione conseguente all'effrazione del limite: «*Ouvrez-nous donc la porte et nous verrons les vergers, / Nous boirons leur eau froide où la lune a mis sa trace*»⁵⁵. Ma l'imperativo del volere non si addice alla soglia, non ha effetto di fronte alla porta, *metaxù* tra natura e soprannaturale, e segnala, piuttosto, la mancanza di consapevolezza del limite. Se la volontà di potenza in esso espressa non muta, ben presto l'energia supplementare legata al desiderio si esaurisce, si entra in contatto con la propria energia vegetativa e la fatica appare nel lungo cammino che si continua a percorrere senza più trovare la meta per la quale il cammino stesso era stato intrapreso: «*La longue route brûle ennemie aux étrangers. / Nous errons sans savoir et ne trouvons place*»⁵⁶. La fatica, l'erranza senza meta, l'aver perso il senso del luogo, l'aver dimenticato a cosa servono i ponti, le porte, le soglie, comporta l'urto violento con il limite, e quindi con il dolore. Sulla soglia l'oggetto del desiderio non può essere altro che l'assenza di oggetto, un'attesa senza desiderio; ogni altro oggetto non fa che distrarre dalla pura contemplazione: «*Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous / Attendant et souffrant nous voici devant la porte. / S'il le faut nous rompons cette porte avec nos coups. / Nous pressons et poussons, mais la barrière est trop forte*»⁵⁷. Il richiamo degli oggetti del desiderio – i fiori, l'acqua dei verzieri – è potente come l'arsura della sete. La volontà di potenza induce a

⁵⁴ Weil (1993a), p. 72. La poesia risale al 1941. È stata ripubblicata anche in OC VI, 2, p. 148. Per l'analisi di questa poesia si veda Fremont (1988), in particolare p. 137, ma anche Gutbrod (2007), pp. 247-249.

⁵⁵ Weil (1993a), p. 72. «Aprite la porta, dunque, e vedremo i verzieri, / Berremo la loro acqua fredda che la luna ha traversato» (ivi, p. 73).

⁵⁶ Ivi, p. 72. «Il lungo cammino arde ostile agli stranieri. / Erriamo senza sapere e non troviamo luogo» (ivi, p. 73).

⁵⁷ *Ibidem*. «Vogliamo vedere i fiori. Qui la sete ci sovrasta. / Sofferenti, in attesa, eccoci davanti alla porta. / Se occorre l'abbatteremo coi nostri colpi. / Incalziamo e spingiamo, ma la barriera è troppo forte» (ivi, p. 73).

credere di avere potere anche sulla porta, così come infonde l'illusoria certezza che dietro ad essa si nasconda ciò di cui si è convinti di aver bisogno. La presenza e la consapevolezza del limite, infatti, non significa affatto che lo si sia accettato, benché lo si veda chiaramente. Anzi esso può essere rifiutato – si cerca di abbattere la porta – ci si può dibattere, cercando di attaccarsi all'ultimo residuo di energia supplementare o all'ultima menzogna per non abbandonarsi al dolore, perché il dolore spezza, il dolore rende presente la differenza. A cospetto del limite l'evento più probabile è l'esplosione dell'ira: all'imperativo delle parole segue quello dell'azione, lo scatenamento della violenza più brutale – colpi ben assestati e calci – nei confronti della porta, soglia indifferente al desiderio e alla volontà. Incombe la distruzione: l'unica strada per sfuggirvi è la trasformazione della violenza in accettazione del dolore, un passo che solo pochi riescono a fare⁵⁸. La questione centrale è come riuscire a corrispondere a quanto la porta indica, come abitare la contraddizione tra limite e illimitato, per riuscire a rendere l'illimitato del desiderio docile al limite, come il mare. Quietare l'azione, restare in attesa, accettare il dolore sono i modi che si addicono alla soglia: «*Il faut languir, attendre et regarder vainement. / Nous regardons la porte; elle est close, inébranlable. / Nous y fixons nos yeux; nous pleurons sous le tourment; / Nous la voyons toujours; le poids du temps nous accable*»⁵⁹. Di fronte alla porta, sfiniti, finalmente guardare *invano*. Sulla porta chiusa e intransitabile deve concentrarsi, infine, tutta l'attenzione, un'attenzione senza più altro oggetto che lo stesso limite. Quest'attitudine non deve essere considerata soltanto in chiave mistica – per quanto tale dimensione vi sia chiaramente contemplata – quanto come *il* compito che compete al vero pensatore, a colui che ama la verità, perché, se il compito proprio della filosofia è quello di concepire chiaramente i problemi insolubili in quanto tali, esso prevede anche il

⁵⁸ Sul rapporto tra dolore e violenza, cfr. Fulco (2005).

⁵⁹ Weil (1993a), p. 72. «Bisogna attendere, sfiniti, guardare invano. / Guardiamo la porta; è chiusa, intransitabile. / Vi fissiamo lo sguardo; nel tormento piangiamo; / Noi la vediamo sempre, gravati dal peso del tempo» (ivi, p. 73).

contemprarli senz'altro, fissamente, instancabilmente, per anni senza nessuna speranza, nell'attesa [...]. Il passaggio al trascendente avviene quando le facoltà umane – intelligenza, volontà, amore umano – cozzano contro un limite, e l'essere umano resta sulla soglia, al di là della quale non può fare un passo, e questo senza lasciarsene distogliere, senza sapere ciò che si desidera e teso nell'attesa. È uno stato di estrema umiliazione. Impossibile a chi non è capace di accettare l'umiliazione. Il genio è la virtù soprannaturale di umiltà nell'ambito del pensiero⁶⁰.

L'io è consumato dalla fatica, dal tempo e dal dolore, disarmato, vulnerabile, condotto a rinunciare al proprio *conatus essendi*, al desiderio di espansione dell'io: percorso che Weil indica esplicitamente nel concetto di *de-creazione*⁶¹. Se è vero che la porta dischiude la possibilità di contatto con il soprannaturale, con l'oltrenaturale, è vero anche che tale dischiusura può avvenire solo in seguito al profondo mutamento della soggettività, condotta, infine, dall'illimitatezza al limite, dalla volontà di potenza all'impossibilità di ogni potere, davanti alla porta: «*La porte est devant nous ; que nous sert-il de vouloir ? / Il vaut mieux s'en aller abandonnant l'espérance. / Nous n'entrerons jamais. Nous sommes las de la voir. / La porte en s'ouvrant laisse passer tant de silence / Que ni les vergers ne sont parus ni nulle fleur; / Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière / Fut soudain présent de part en part, combla le coeur, / Et lava les yeux presque aveugles sous la poussière*»⁶².

⁶⁰ Weil (1993b), p. 363.

⁶¹ Sul concetto di *dé-création* si vedano Farron Landry (1989a), (1989b); Gabellieri (2003); Fulco (2006); R. Chenavier (2009); Manfreda (2011). Simone Weil descrive la decreazione come passaggio ad una dimensione *impersonale*. Sulla questione dell'impersonale cfr. Esposito (1988), (2001), (2007), (2009), (2014); Fulco (2012); Gaeta (2012); Sala (2012). La de-creazione, oltre che in chiave mistica, può essere letta anche in chiave strettamente teoretica, in relazione alla concezione della soggettività, che viene scardinata dal suo fondamento nella volontà e ricondotta alla nudità dell'esposizione, all'oltre e all'altro, con un'inevitabile ricaduta anche sulla concezione del potere e della politica. Sul rapporto tra decostruzione della soggettività, potere e politica, cfr. Fulco (2012), (2015), (2016).

⁶² Weil (1993a), p. 72. «La porta è innanzi a noi; a che serve desiderare? / Meglio sarebbe andarsene, senza più speranza. / Non entreremo mai. Siamo stanchi di vederla. / La porta aprendosi liberò tanto silenzio / Che nessun fiore apparve, né i verzieri; / solo lo spazio immenso nel vuoto e nella luce / Apparve d'improvviso da

Sigle e abbreviazioni

- OC, IV, 1 Weil, S., *Œuvres complètes*, tome IV, *Écrits de Marseille*, vol. 1, *Philosophie, science, religion, questions politiques et sociales (1940-1942)*, textes établis, présentés et annotés par R. Chenavier avec la coll. de M. Broc-Lapeyre, M.-A. Fourneyron, P. Kaplan, F. De Lussy, J. Riaud, Gallimard, Paris 2008.
- OC, V, 2 Weil, S., *Œuvres Complètes*, Tome V, *Écrits de New York et de Londres*, Vol. 2, textes établis, présentés et annotés par R. Chenavier et P. Rolland, collaboration de M.-N. Chenavier Jullien, Gallimard, Paris 2013.
- OC, VI, 1 Weil, S., *Œuvres complètes*, tome VI, *Cahiers*, vol. 1, *(1933-septembre 1941)*, textes établis et présentés par A. Degrâces, P. Kaplan, F. De Lussy et M. Narcy, Gallimard, Paris 1994.
- OC, VI, 2 Weil, S., *Œuvres complètes*, Tome VI, *Cahiers*, vol. 2, *(septembre 1941 – février 1942)*, textes établis et présentés par A. Degrâces, M.-A. Fourneyron, F. de Lussy et M. Narcy, Gallimard, Paris 1997.
- OC, VI, 3 Weil, S., *Œuvres complètes*, tome VI, *Cahiers*, vol. 3, *(février 1942 – juin 1942)*, textes établis et présentés par A. Degrâces, M.-A. Fourneyron, F. de Lussy et M. Narcy, Paris 2002.
- OC, VI, 4 Weil, S., *Œuvres Complètes*, tome VI, *Cahiers*, vol. 4, *(juillet 1942 – juillet 1943) La connaissance surnaturelle (Cahiers de New York et de Londres)*, textes établis et présentés par M.-A. Fourneyron, F. de Lussy et J. Riaud, Gallimard, Paris 2006.

Bibliografia

Canciani, D. (1998), *Tra sventura e bellezza. Riflessione religiosa e esperienza mistica in Simone Weil*, Edizioni Lavoro, Roma.

parte a parte, colmò il cuore, / Lavò gli occhi quasi ciechi sotto la polvere» (ivi, p. 73).

- Chenavier, R. (2007), "Toucher 'ce froid mortel de l'énergie végétative'. Épisode d'une amitié entre Simone Weil et Boris Souvarine", *Cahiers Simone Weil*, 4, pp. 441-455.
- Chenavier, R. (2009), *La "décréation", achever la création*, in *Simone Weil. L'attention au réel*, Michalon, Paris.
- Colin, F. (1984), "Chemin de vérité et voie orientale", *Cahiers Simone Weil*, 4, pp. 344-364.
- de Lussy, F. (1994), "Paul Valéry et Simone Weil", *Cahiers Simone Weil*, 4, pp. 407-430.
- de Lussy, F. (2014), "Simone Weil et Paul Valéry", *L'Herne*, 105, pp. 197-205.
- Di Nicola, G. P. (1995), "Le mal et la nécessité chez Simone Weil", *Cahiers Simone Weil*, 2, pp. 123-142.
- Di Nicola, G. P.; Danese, A. (2002), *Abissi e vette. Percorsi spirituali e mistici in Simone Weil*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano.
- Esposito, R. (1988), *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bologna, pp. 199-244.
- Esposito, R. (2001), *Le feu*, in Narcy, M.; Tassin, É. (edd.), *Les catégories de l'universel. Simone Weil et Hannah Arendt*, L'Harmattan, Paris, pp. 165-187.
- Esposito, R. (2007), *Persona, uomo, cosa*, in *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino, pp. 122-126.
- Esposito, R. (2009), *Impersonale versus personale?*, in Di Nicola, G.P.; Danese, A. (edd.), *Persona e impersonale. La questione antropologica in Simone Weil*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 275-277.
- Esposito, R. (2014), *L'origine della politica. Hanna Arendt o Simone Weil?*, Donzelli, Roma.
- Farron Landry, B. (1989a), "Décréation: l'attention-hesychia chez Simone Weil, témoin de l'impossible (I)", *Cahiers Simone Weil*, 1, pp. 52-63.
- Farron Landry, B. (1989b) "Décréation: Simone Weil, témoin de l'impossible (II)", *Cahiers Simone Weil*, 2, pp. 170-175.
- Fiori, G. (2009), *Simone Weil. Una donna assoluta*, La tartaruga, Milano.

- Fourneyron, M. A. (1997), *La science de l'âme, une énergétique (Avant-propos 3)*, in OC, VI, 2, pp. 35-50.
- Fremont, A. (1988), "Correspondance entre le poème 'La porte' de Simone Weil et le récit 'La grotte' d'Ali Ahmed Jan (Nager, Pakistan)", *Cahiers Simone Weil*, 2, pp. 136-144.
- Fulco, R. (2002) *Corrispondere al limite. Simone Weil: il pensiero e la luce*, Studium, Roma.
- Fulco, R. (2005) *L'irriducibilità del negativo. Note sulla violenza a partire da Simone Weil*, in Diotima, *La magica forza del negativo*, Liguori, Napoli, pp. 137-161.
- Fulco, R. (2006), *Simone Weil: il bello e il bene. Bellezza e de-creazione*, Giannatiempo Quinzio, A. (ed.), *Davar. La bellezza e il nulla*, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 47-61.
- Fulco, R. (2012), "Les Cahiers de Marseille et l'architecture du Je. L'égotisme sans je' ou l'annihilant' impersonnel", *Cahiers Simone Weil*, 3, pp. 337-368.
- Fulco, R. (2015), *Potere, violenza, governo della città*, in Sala, M. C. (ed.), *Abitare la vita, abitare la storia. A proposito di Simone Weil*, Marietti, Genova, pp. 49-60.
- Fulco, R. (2016), *Simone Weil: rilegittimare l'Europa*, in Manfreda, L.A.; Negri, F.; Meccariello, A. (edd.), *Esistenza e storia in Simone Weil*, Asterios, Trieste, pp. 167-182.
- Gabellieri, E. (2003), "Décréation" et donation, in *Être et don. Simone Weil et la philosophie*, Peeters, Louvain, pp. 491-523.
- Gaeta, G. (1999), *Una filosofia in atto e pratica*, in S. Weil, *Lezioni di filosofia*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano, pp. 317-331.
- Gaeta, G. (2012), *Il passaggio nell'impersonale*, in S. Weil, *La persona e il sacro*, a cura di M. C. Sala, Adelphi, Milano, pp. 59-73.
- Gutbrod, G. (1994), "Théorie et pratique de la poesie chez Simone Weil", *Cahiers Simone Weil*, 2, 1994, pp. 145-158.
- Gutbrod, G. (2007) *Théorie et pratique de la poesie chez Simone Weil*, tesi di dottorato presso l'Università di Budapest, disponibile sul sito: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/gutbrod/diss.pdf>
- Heidegger, M. (1990), *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. a cura di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano.

- Kahn, G. (1986), "Les notions de pesanteur et d'énergie chez Simone Weil", *Cahiers Simone Weil*, 1, pp. 22-31.
- Kahn, G. (1987), "Le sentiment de la nécessité", *Cahiers Simone Weil*, 3, pp. 269-275.
- Lorenzetti, L. M.; Zani, M. (edd.) (2001), *Estetica ed esistenza. Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano.
- Manfreda, L. A. (2011), *De-creazione, discorso etico, scrittura privata*, in Durst, M.; Manfreda, L.A.; Meccariello, A. (edd.), *Simone Weil tra politica e mistica*, Aracne, Roma, pp. 79-89.
- Marchetti, A. (1994), *Nella verità del proprio essere*, in Weil, S.; Bousquet, J., *Corrispondenza – Seguito da Progetto di una formazione di infermiere di prima linea*, a cura di A. Marchetti, SE, Milano.
- Marchetti, A. (2003), *Poetare e pensare in Simone Weil*, in Fiori, G.; Graziosi, M.; Marchetti, A., *Simone Weil. Poesia e impegno*, Unicopli, Milano 2003, pp. 19-40.
- Marchetti, A. (2010), *Simone Weil. Poetica attenta*, Liguori, Napoli.
- Marianelli, M. (2004), *La poesia*, in *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Città Nuova, Roma, pp. 173-181.
- Moser, S. (2011), *La fisica soprannaturale. Simone Weil e la scienza*, San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Pezzini, A. (2007), *Pensare la soglia. La riflessione di Simone Weil tra filosofia e mistica*, Cantagalli, Siena.
- Sala, M. C. (2004), "Une vocation philosophique", *Cahiers Simone Weil*, 3, pp. 185-200.
- Sala, M. C. (2008), "Fils conducteurs (1933-1943). Le sentiment d'impossibilité et la notion d'impossible", *Cahiers Simone Weil*, 2, pp.153-174.
- Sala, M. C. (2012), "Notes sur vocation, caractère et personne", *Cahiers Simone Weil*, 3, pp. 381-396.
- Schweizer, E. (2013), "La dimension spirituelle dans l'œuvre poétique de Simone Weil", *Cahiers Simone Weil*, 2, pp. 167-179.
- Tommasi, W. (1997), *Simone Weil. Esperienza religiosa, esperienza femminile*, Liguori, Napoli.

- Trabucco, G. (1997), *Poetica soprannaturale. Coscienza della verità in Simone Weil*, Glossa, Milano.
- Trakl, G. (2004), *Le poesie*, a cura di M. Caput e M. C. Foi; trad. it. di V. degli Alberti e E. Innerkofler, Garzanti, Milano.
- Valéry, P. (1938), "Le cours poétique de Paul Valéry", *Yggdrasill*, 11.
- Valéry, P. (1968), *Oeuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris.
- Valéry, P. (1977), *Œuvres*, II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris.
- Vetö, M. (2001), *La metafisica religiosa di Simone Weil*, tr. it. a cura di G. Giaccio Arianna, Casalecchio (BO).
- Vogel, C. (2012), "Simone Weil et Paul Valéry: deux essais de penser la notion de valeur", *Cahiers Simone Weil*, 3, pp. 369-379.
- Weil, S. (1982), *Quaderni*, vol. I, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano; OC, VI, 1.
- Weil, S. (1985), *Quaderni*, vol. II, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano; OC, VI, 2.
- Weil, S. (1988), *Quaderni*, vol. III, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano; OC, VI, 3.
- Weil, S. (1990), *Morale e letteratura*, tr. it. a cura di N. Maroger, ETS, Pisa 1990, pp. 22-29.
- Weil, S. (1990a), *Lettera a Paul Valéry*, in Weil, S. (1990).
- Weil, S. (1990b), *Morale e letteratura*, in Weil, S. (1990); *Morale et littérature*, in OC, IV, 1.
- Weil, S. (1993a), *Poesie*, trad. it a cura di R. Carifi, Le Lettere, Firenze; *Poèmes, suivis de Venise sauvée*, Gallimard, Paris 1968.
- Weil, S. (1993b), *Quaderni*, vol. IV, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano; OC, VI, 4.
- Weil, S. (2008a), *Attesa di Dio*, trad. it. a cura di M.C. Sala, Adelphi, Milano; *Attente de Dieu*, La Colombe, Paris 1950.
- Weil, S. (2008b), *Quelques réflexions autour de la notion de valeur*, in OC, IV, 1.
- Weil, S. (2015), *Viaggio in Italia*, trad. it. a cura di D. Canciani e M. A. Vito, Castelvechi, Roma.

Weil, S.; Bousquet, J. (1994), *Corrispondenza – Seguito da Progetto di una formazione di infermiere di prima linea*, a cura di A. Marchetti, SE, Milano.

Zamboni, C. (1993), *Le parole giuste e le cose preziose: la poesia*, in *Interrogando la cosa. Riflessioni a partire da Martin Heidegger e Simone Weil*, IPL, Milano, pp. 331-338.

Abstract

My reflections start from the principle that philosophy and poetry, far from being opposed, find in Weil's essentially poetic writing a point of conjunction and of tension that free their potentiality exponentially. At the root of Weil's poetry, the thinking that inspires it condenses a theoretical reflection that interacts where aesthetics, ethics, politics and religious tension cross, so that the *Beautiful* cannot be dissociated from the *Good* and the *Just*, in the same way as the *Natural* only can open up to the *Supernatural*.

Keywords: Weil, Poetry, Philosophy, Aesthetics, Ethics, Politics

VALERIO MEATTINI*

«Né scolorò le stelle umana cura».

Poesia e Filosofia nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi

Che cosa ci viene da Leopardi, da quel pensiero delle abissali lontananze cosmiche dove *ogni* voce e presenza è destinata ad estinguersi nello spazio immenso, in un silenzio nudo e in una quiete altissima? C'è una dimensione della verità che la filosofia, *in quanto e soltanto* filosofia, e la scienza (la ragione nel suo insieme, dunque) non colgono e che pur è verità ad un altro livello di realtà e/o ad un altro grado d'*intensità*? Che verità trattiene in sé quel pensiero del dissolvimento incessante dove ogni riferimento è travolto in un'immensità sgomentevole, totalmente indifferente alla sorte di *ogni* creatura, e che nella conclusione dello *Zibaldone* decreta il nostro non saper nulla, il nostro essere nulla e di conseguenza il nostro non aver nulla da sperare¹? C'è, nella sua Opera, un *luogo* del sentire e capire (nel senso di non lasciarsi sfuggire e del potersivi addentrare) la "natura" in quanto "intiero" e nel suo "intimo"?

I sentieri, davvero interrotti, che formano il labirinto dello *Zibaldone*, sono troppo numerosi per nutrire la speranza di un controllo capillare. Capita sovente di trovarsi di fronte a conclusioni incompatibili, più spesso prova della convinzione di Leopardi che non ci sia verità che «prendendo l'argomento più o meno da lungi, e camminando per una strada più o meno nuova, non si possa dimostrare falso con evidenza» (*Zib.* 1632) che d'im maturità

* Università di Bari

¹ Queste pagine vanno di pari passo e sono complementari a quelle apparse in "Quaderni di storia", n. 86, 2017. Per l'edizione dello *Zibaldone* ho tenuto presenti Damiani (1997), Pacella (1991), entrambe in tre volumi e Binni e Ghidetti (1969) in due volumi. Il tema poesia e filosofia in Leopardi è stato affrontato, tra l'altro nel suo svolgimento e scansione temporale, da Luporini (1998), pp. 159-224 e Binni (2014).

filosofica o di mancanza di approfondimento². L'esercizio del pensiero è con Leopardi per lo più risolto nella potenza del momento³ e include, ritornandovi, le variazioni o gli elementi di variazione intervenuti, imponendo grandi difficoltà – che vengono connesse con la trama della cosa pensata e non ascritte ad una debolezza del pensiero – alla riflessione filosofica abituata ai quadri unitari. L'esercizio che ora propongo su poesia e filosofia non supera la speranza di un chiarimento a me stesso e di un motivo d'interesse per l'eventuale lettore.

I.

Leopardi ebbe in genere diffidenza verso la filosofia, né vide nella scienza un esercizio di verità superiore ad ogni altro fino ad allora tentato, capace di offrire «un'altra felicità», come si comincerà a fare non molto dopo la sua morte. La filosofia, come dispiegamento della razionalità, ha tolto magnanimità alla vita politica immiserendo le passioni grandi e distruggendo le illusioni, ha tolto fondamento e senso delle cose alla metafisica e ha sviluppato l'egoismo in ogni aspetto della vita e della conoscenza. Il dispiegamento della

² Cfr. Meattini, (2009), p. 101 ss.

³ Cfr. Severino, (1977), pp. 8 e ss. Non è che il pensiero di Leopardi sia “frammentario” nel senso banale di una mancanza di coerenza o della saltuarietà. No, la potenza del momento indica la massima capacità di concentrazione che concede, come vedremo, un “sguardo” sulle cose che fa parte esso stesso della dinamica dell'inoltramento nella comprensione del ‘nulla’ di ogni cosa. Sguardo che, come la tensione del grande lirico, non può durare. Chi non comprende questo sfondo del pensiero di Leopardi è come colui che crede a quel che vede quando congiunge idealmente nel firmamento le stelle in costellazioni, dimenticando la *profondità*. Baldacci (1997), p. 14, ha paragonato la mente di Leopardi «ad un buco nero la cui forza di attrazione riduca tutto a inerzia». Come la natura (in quanto è natura) la mente di Leopardi produce per distruggere e pensa per mettere il proprio pensiero alla prova della negazione. Non discuto quest'altra metafora astronomica, quel che è importante in essa ai fini della mia proposta è che la ‘mente’ stessa non è altro che natura, tutto è natura, anche il nostro ormai aver per natura la ragione (della ‘natura’ mortale oppositrice). Ciò che Leopardi infine dice non è altro che un'immensa petizione di principio: la natura *detta* a sé stessa, *per* il sommo poeta e sommo filosofo (altro attingimento di *verità* non c'è, ogni altro gioco della cultura si svolge al di sotto) il proprio aver da dire a partire (per tornarvi) dal silenzio che spegne ogni voce, ogni dimensione assiologica, ogni consistenza ontologica.

razionalità conduce, da un lato, a rilevare il nulla delle cose, mostrandosi così massimamente potente, e, d'altro lato, il continuo e inattaccabile dominio delle passioni (ancorché immiserite) e della variabilità delle nostre emozioni ne denuncia tutta l'impotenza a regolare la quotidianità. In fondo, la vera forza della ragione è nel *togliere*, non nel *costruire*; e se questo movimento produce il sapere, e massimamente lo ha prodotto nei moderni, impoverisce però la vita fino a farne «un serraglio di disperati, e forse anche un deserto»⁴. Le scienze, che «raccontano ciò che sempre accade e accade ad uno stesso modo»⁵, tendono ad agguagliare il mondo e ad estinguere o diminuire la varietà (che accende invece l'immaginazione), promuovendo l'indifferenza che scema la forza e la bellezza della natura. Il consuntivo della ragione è fallimentare. La ragione, la pura ragione è discriminazione che desertifica; di più, è *incomprensione* di quel che natura è in noi e a noi viventi coscienti.

2.

A più riprese, Leopardi ha provato a definire il rapporto tra filosofia e poesia, passando da una posizione che stabiliva la presenza della poesia in ragione inversa della filosofia ad una convivenza eccezionale nel caso dei sommi, fino all'affermazione che lo spirito poetico fu più forte nei più profondi filosofi, per giungere a considerare filosofia e poesia le due sommità dello spirito umano (*Zib.* rispettivamente: 1228-1229 e 2994-2996; 1383; 3245 e 3382-3387). Un altro filone di ricerca era stato quello che dall'*ultrafilosofia* (un *apax*) conduce alla mezza filosofia e da ultimo alla negazione della filosofia nel *Timandro*. È un cammino accidentato e non facile da dominare. Tentando una sintesi: l'*ultrafilosofia*, frutto dei lumi del secolo, dovrebbe riavvicinarci alla natura, avendo «conosciuto l'intero e l'intimo delle cose» (*Zib.* 114-115). La mezza filosofia è lodata (*Zib.* 520-522, 1792-1793) perché cagionava e lasciava sussistere i grandi ideali patrii e le grandi azioni, mentre la filosofia, espressione della ragione, consiglia il massimo dell'egoismo,

⁴ *Frammento sul suicidio* in Binni e Ghidetti (1969), I, p. 199.

⁵ *Zib.* 4215 dove tra l'altro Leopardi annota che questo racconto è «insegnamento».

dell'interesse privato (*Zib.* 2944-2946 e soprattutto 4136), e «spegne la speranza» (*Zib.* 1793). Tuttavia, in altra pagina è il vero filosofo, che non è un illuso (cioè: non crede che questo mondo sia o possa essere qualcosa, e qualcosa di bello), ad amare e predicare le illusioni, mentre il mezzo filosofo, che è un illuso (leggi: che crede che questo mondo possa essere qualcosa, e qualcosa di bello), le combatte. Infine, nel *Timandro* leggiamo: «l'ultima conclusione che si ricava dalla filosofia vera e perfetta si è che non bisogna filosofare».

Pur ravvisando qui, come anche altrove nello *Zibaldone*, la complessità del pensiero in movimento, fermato per temporanee e non sempre coordinate annotazioni, un bandolo della matassa lo teniamo: l'ultrafilosofia (cui non si farà più cenno) conoscerebbe «l'intiero e l'intimo delle cose». Ora, Leopardi più volte insiste contro la metodologia puramente analitica (tipica, potremmo dire, anche del meccanicismo razionalistico, ma non del suo materialismo), che scompone fino a perdere la reale cognizione dell'oggetto scomposto, poiché diligenti, pazienti, sottili che possano essere, il dialettico e il matematico non conosceranno per tale via mai il vero e, anzi, si persuaderanno e proveranno, con tutta la possibile evidenza, cose falsissime. Chiama (*Zib.* 1833, cfr. anche 1650) filosofo dimezzato chi non conosce l'immenso sistema del bello e non sente la poesia; afferma che il grande filosofo deve essere sommo e perfetto poeta. Infine, in contrapposizione all'analisi che tutto uccide, tante e tante volte insiste sul «colpo d'occhio», che coglie l'insieme, e solo l'insieme è vero perché *poetico*.

L'intiero e l'intimo delle cose è colto come *poetico* (che equivale ora a conosciuto perché *sentito*). Il puro raziocinio, senza l'immaginazione, il cuore e le passioni nulla ha scoperto delle verità «più verisimili e più universalmente accettate», mentre quelle o da sole o con la ragione «non altrimenti che con la loro efficace intervensione» lo hanno potuto (*Zib.* 3244). Il «coltello anatomico» e il «fornello del chimico» si adattano al decomposto, al freddo, al morto, all'esangue, non al caldo, al vivente, all'integro. «Nulla di poetico poterono né potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocché tutto ciò che è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo dire, sentendolo si conosce e

s'intende, né altrimenti può essere conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno» (*Zib.* 3242 e prima 1833). Quanto di più lontano dalla conoscenza analitica e meccanicistica che pur aveva incontrato nei testi della sua formazione. L'intero e l'intimo delle cose sono il centro e la superficie di una metaforica sfera che ci instrada verso una conoscenza opposta a quella illuministico-meccanicistica. Innumerabili i rimandi. La metafora del «colpo d'occhio» di cui difettano in genere i moderni tedeschi, abilissimi per lo più nelle materie astratte e a «perfezionare il disegno del labirinto» dopo che è stato intravisto, la ritroviamo in pagine fondamentali dello *Zibaldone* (1833, 1852-1854, 3245, 3269) e finalmente è prerogativa degli uccelli nell'*Operetta* che ne tesse l'elogio⁶. Questo colpo d'occhio coglie l'insieme delle analogie e dei rapporti tra le cose, e Leopardi lo attribuisce a condizioni del tutto peculiari dell'organismo e della mente di un uomo che, in uno straordinario e passeggero vigore corporale, di entusiasmo, di disperazione, di vivissimo dolore o passione, «insomma di quasi ubbriachezza, e furore e, scopre delle verità che molti secoli non bastano alla pura e fredda e geometrica ragione per iscoprire» (*Zib.* 1875). E ancora: «Il poeta lirico, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto; ardisco soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini

⁶ In un testo molto argomentato D'Intino (2009), pp. 19-76 (ma tutto il libro è da vedere per i rintracci di una disseminazione di Platone in Leopardi), ha ravvisato il palinsesto del *Fedro* sotto l'*Elogio degli uccelli*, che ne sarebbe puntualmente il controcanto in termini di recupero della voce, del corpo e del movimento di contro alla razionalità disincarnata propria della scrittura. Ho appreso molto da quelle ricche e coinvolgenti pagine e sulle perplessità sortemi non posso qui soffermarmi. Noto di passaggio che quelle gaie e vispe creature (cfr. anche *Zib* 221 e 1716) vi sembrano un'altra immagine dello sguardo dall'alto in stato, questa volta, di sola felice ebbrietà. Per altre esperte valutazioni della questione scrittura-oralità in Platone – D'Intino molto confida e forse troppo nelle tesi di Havelock – si vedano Vegetti, *Nell'ombra di Teuth. Dinamiche della scrittura in Platone* e Loraux, *L'arte platonica di aver l'aria di scrivere* in Detienne (1989).

suole ordinariamente consistere». Scopre così «in un sol tratto» e «d'un sol colpo d'occhio» una moltitudine di cose e di raccordi e rapporti che altrimenti non si vedrebbero, acquisisce una straordinaria capacità di generalizzare e, adoperandola, quell'uomo scopre «di quelle verità generali e perciò veramente grandi e importanti, che indarno fuor di quel punto e di quella ispirazione e quasi *mania* e furore o filosofico o passionato o poetico o altro, indarno, dico, con lunghissime e pazientissime ed esattissime ricerche, esperienze, confronti, studi, ragionamenti, meditazioni, esercizi della mente, dell'ingegno, della facoltà di pensare, di riflettere e di osservare di ragionare» che in nessun altro modo uomo qualunque o poeta o filosofo potrebbe mai scoprire (*Zib.* 3270). Qui è forte la tentazione di indicare, come rafforzamento del tenore della pagina 1875 (dell'Ottobre del 1821), sopra riportata, la lettura del *Fedro* sia per il riferimento esplicito alla *mania* e sia per il *climax* "dionisiaco" di due anni dopo⁷.

L'insistenza sull'importanza dell'immaginazione come dimensione «del bello e del caldo», opposta a quella «del puro raziocinio e del freddo» è pari all'altra sul colpo d'occhio. Senza di essa, col solo calcolo e la sola ragione, si erra «a ogni tratto, e all'ingrosso, ragionando con la più squisita esattezza» (*Zib.* 1836-1837). L'immaginazione è la sorgente della ragione, del sentimento, delle passioni e della poesia, anzi si può dire che immaginazione e intelletto siano tutt'uno (*Zib.* 2133-2134)⁸. Il senso della questione Leopardi lo

⁷ Quando Leopardi ha ormai letto, nell'edizione Astii, *Protagora*, *Fedone*, *Ipparco*, *Menesseno*, *Minosse*, *Clitofonte*, *Amanti*, *Gorgia* e *Fedro* (di cui vi è menzione nello *Zib.* Il 23 Maggio 1823), come risulta dal II elenco di letture stilato da Pacella (1966), e, prima dell'agosto 1823 (cioè prima della pagina sopra riportata), il III elenco contempla *Teeteto*, il IV *Sofista* e *Convivio*. Per un altro, quasi certo, riferimento al *Fedro*, si veda *Zib.* 4302 dove Leopardi nutre la speranza che i suoi versi riscaldino la sua vecchiezza col calore della sua gioventù.

⁸ Sorvolo su una questione che questo passo suscita: l'immaginazione è sorgente della ragione, ma l'intelletto (che è tutt'uno con l'immaginazione) acquista l'immaginazione «mediante gli abiti e le circostanze e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo ciò che si chiama riflessione ecc ecc.» Leopardi, comunque, sembra alludere ad un'unità di fondo delle nostre (future) facoltà che si sviluppano in ragione delle circostanze. È il periodo in cui pensa all'*unità del genio* che si attua per diversa applicazione e circostanze diverse, ma

aveva impostato nel 1821, lo riassumo brevemente così: la natura (come sistema generale delle cose) contiene la ragione e non viceversa, non si conosce perfettamente una verità se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le altre verità, la ragione dell'uomo non impara se non per esperienza, non c'è esperienza della natura che non sia un'esperienza *sentita* (che vale sperimentata), di conseguenza è filosofo dimezzato chi non ha questa via *poetica* alla natura, mentre «vero e perfetto filosofo» è colui che, sommo e perfetto poeta, *sente poeticamente*, «ma non già per ragionar da poeta: anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentissimo *poeta* può conoscere». La pagina si conclude con parole note, ma non sempre intese: «La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge».

Leopardi cercava (e *si* cercava come) il vero e perfetto filosofo, e il vero e perfetto filosofo – che *sa* che la vita non può essere retta dalla filosofia e della natura conosce la potenza oltre la ragione – doveva essere sommo poeta (*sentire* la natura come insieme, essere (nel)l'intimo delle cose) e freddo ragionatore, capace d'immaginare quelle illusioni (il caldo e il *vero* della vita) che la sua stessa ragione distruggerebbe se le analizzasse (il *vero* della scienza che analizza senza *sentire*), ma anche capace di vederne la “verità” nell'ordine di una *convenienza* per l'uomo che lo reintegrerebbe in quella natura («siamo pur parte di questa natura e di questa università che esaminiamo») vista e *sentita* in ragione del poetico di cui è fatta.

Che cosa infine sentono e sanno il poeta e il filosofo? Sentono e sanno i «grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari, della natura».

Il conoscere *strettamente* filosofico, vale a dire istituzionalmente considerato e scientifico è un togliere l'errore senza sostituirvi altro; il sapere *poetico* quelle “verità” può e deve scoprirle (*Zib.* 3236-3245). L'insufficienza della ragione, capace in ultimo di motivare e fomentare gli egoismi, ma non d'illuminare la vita deve essere compensata da una *sapienza* (nel significato propriamente etimologico

Omero, Dante e Newton stanno alla stessa altezza e hanno potenzialmente le stesse capacità (*Zib.* 2133-2134); cfr. anche il *Parini*, VII, Cartesio, Vico, Galileo Leibniz e Newton avrebbero potuto essere anche poeti.

di *sapere*) poetica «non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, ma perché la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura e svilupparlo» (*Zib.* 1834)⁹.

Tra i meno lontani da quell'ideale di sapere, in quell'anno (1823) in cui molti percorsi, a più riprese prima tentati, s'intrecciavano, gli sembrò Platone. Platone ha il colpo d'occhio, l'immaginazione per abbracciare tutta l'esistenza e rendere ragione di tutta la natura, è dunque poeta («come tutti sanno») e a lui si addicono come a tutti «i sommi scopritori delle più sublimi, profonde ed estese verità» (*Zib.* 1348-1349) le connotazioni di «più profondo, più vasto, più sublime filosofo» tra tutti gli antichi.

3.

Infine, dunque, poesia e filosofia sono due sommità dello spirito umano. Questo gemellaggio in nobiltà è possibile se entrambe non sono più viste come attività distinte dalla consuetudine culturale ma come possibilità a disposizione del genio.

Occorre superare lo schema che le oppone, come anche in Leopardi talvolta le ha opposte. Occorre arrivare a capire che filosofi e scienziati, immedesimati nel raziocinio, «errano ad ogni tratto e all'ingrosso ragionando con la più squisita esattezza». Ma, riguardo a che cosa errano? Non certamente errano le scienze nella descrizione di ciò che accade e sempre accade ad uno stesso modo. Non certamente erra la filosofia nell'aver tolto l'errore radicale delle idee innate, o comunque eterne, e dunque ogni discorso sul fondamento della realtà, sull'assolutezza dei valori morali ed estetici, e nell'aver indotto a pensare in termini di difesa del proprio tornaconto e vantaggio. Né certamente erra il "sistema" di Leopardi quando mostra relativi gli assoluti, anzi fa assoluti i relativi.

Perché dunque errano filosofi e scienziati? Perché disconoscono la "verità" dell'intero e dell'indeterminato (il *poetico*). Il poeta lirico è alla sommità della comprensione della natura grazie a quella partecipazione e compenetrazione che avviene e si realizza per la deflagrazione della soggettività, che la ragione vuol tutelare nel

⁹ Coglie questa questione Polizzi (2003).

fortilizio dell'egoismo. Subito dopo, e talvolta a lato in un gemellaggio non necessario ma opportuno, viene la filosofia che s'innesta su quel sentire il mondo con il freddo e vigilato ragionamento e tuttavia memore di quel fuoco che l'ha messa in movimento. Sostenuta dalla forza dell'aver *sentito*, da un'esperienza vissuta dell'intimo e dell'intiero della natura, non ricostruita in forza di astrazioni concettuali e mediate, la ragione può svincolarsi dagli interessi di parte, liberarsi dall'egoismo. Il *poetico*, che è una condizione dove prevale il sentire, è "luogo" comune della poesia e della filosofia, come sommità dell'animo umano, è il luogo del *capire* la natura non nel modo del soggetto cosciente della filosofia moderna, ma in quanto il *poetante* è lui stesso l'oggetto del sentire e al contempo il fuoco da cui si apre il campo più lungo del vedere.

Alla sommità dello spirito il poeta non è solo. Lo accompagna il filosofo. Quel filosofo che conosce la ragione e non semplicemente la usa, che ne *sa* il potere e il valore nell'interezza della natura, del *vivente* e dei viventi *umani*. Leopardi pone una questione poco frequentata ormai dalla filosofia che ha fatto, da tempo e per lo più, l'opzione per la scienza e l'analisi concettuale come unico campo di reale conoscenza e unica metodologia davvero oggettivi. Pone la questione del *che* è per noi viventi umani quel che si conosce. Heidegger a parte, è echeggiata nel Novecento filosofico nel *Tractatus* di Wittgenstein («Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le *possibili* domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure toccati») e in *La costruzione logica del mondo* di Carnap («La tesi superba che non esiste alcun problema che per principio sia insolubile per la scienza si accompagna necessariamente all'umile consapevolezza che anche qualora si fosse data risposta a tutti i problemi, non si sarebbe con ciò assolti i compiti che la vita ci pone davanti [...]. In altre parole: è fuor di dubbio che per noi non esiste alcun 'ignorabimus': sebbene tra gli enigmi della vita ne esistano, forse, di insolubili»), ma con una minore impellenza e un'esigenza non paragonabile per intensità e continuità a quella di Leopardi. Wittgenstein contempla l'ineffabilità del mondo («V'è

davvero dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il mistico») ¹⁰ che è tale perché è e si apre alla possibilità di enigmi della vita insolubili, ma gli enigmi di tal genere non fanno parte della scienza e in entrambe le posizioni non soltanto rimane intatto il primato conoscitivo della scienza, ma è la scienza e la scienza soltanto che conosce, poiché conoscere vuol dire, a questo punto, assenza di soggetto (coinvolto). Leopardi, invece, s'interroga sui reali limiti conoscitivi della scienza, s'interroga se ciò di cui è questione non è soltanto quel che è il mondo, ma il nostro essere mondo e al mondo in un modo al mondo non consono e infine fatalmente conflittuale. Leopardi si chiede se oltre alla descrizione e all'analisi del mondo (per lui: natura), dove la scienza e la ragione sono incontestabili e la ragione è talmente potente che giunge ad analizzare fino ad un certo segno la natura di Dio (nel suo eventuale poter esistere), non ci si debba domandare *che* è questo esistere per noi umani. La «illaudabil meraviglia» (la natura) è meraviglia, ed è tale davvero in termini di stupore per la grandiosità e la finalità interna, da un lato, e, dall'altro, producendosi nell'uomo come coscienza di sé e come autocoscienza, si mostra "illaudabile" e semmai spaventosa. L'arcano che è proprio della natura nel suo insieme segna certamente il limite della comprensione umana, ma al contempo risulta come esperienza radicale, all'interno stesso della natura, come un vissuto (che è un dato di realtà corposo quanto ogni altra cosa materiale) esplicitato dalla e riversato sulla natura stessa da questo essere naturale-innaturale che è l'uomo. Si tratta di un conflitto ontologico che oppone mera esistenza e vita (che con la mera esistenza condivide la contingenza mentre è organizzata per la richiesta di valore e di verità) e non di una variazione "soggettiva" sulla datità del reale, che sola conterebbe in termini conoscitivi.

Essere naturale-innaturale, l'uomo. Niente è fuori e oltre la natura per Leopardi e dunque tutto è naturale e infine materiale. La materia non è soltanto meccanicistica, ma pensa soffre gode si affligge sogna. L'uomo è tutto e completamente sostanza. Natura, dunque (e che cosa altro potrebbe mai essere?). Ma, l'uomo pensa, ha storia e valori e perciò si allontana da una condizione animale, produce un mondo via via mutevole, la storia appunto, dove tutto il senso o non senso del suo

¹⁰ Cfr. Barone (1995), pp. 21-22.

vivere si risolve. Come storia, e cioè vita che infine sa di esserlo, l'uomo confligge con lo stadio più elementare, costitutivo della sua esistenza; o, meglio, in quanto uomo la natura si produce come conflitto e del conflitto si fa cosciente. Qui la ragione naufraga non soltanto rispetto ai propri poteri ma alla propria architettura; «l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale» non si può *spiegare* «che dicendo essere insufficienti e anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principi stessi fondamentali della nostra ragione» (*Zib.* 4099, 4129). Che la vita animale e la umana in particolare si alimenti del piacere e che nell'economia del tutto il piacere sia negato, e quando raggiunto presto si consumi e consumi quella vita che lo anela, è per Leopardi evidenza, e altrettanto evidente è la contraddizione dunque nelle cose stesse. Che questa spiegazione possa darsi in forma logica soltanto in forza di quei principi (di non contraddizione e di ragion sufficiente) non attenua *in verità* la contraddizione, ma la esalta nella sfera della *vita* dove «l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sola felicità, dannoso a se stesso e suo proprio intimo inimico». La ragione, che può soltanto discriminare, deve concludere che «essere per necessità imperfettamente» equivale ad avere «esistenza non vera e propria». Il male è dunque nelle cose stesse, ma non è forse il male (la contraddizione che sostiene e corrode il vivente) «contrario alla essenza rispettiva delle cose» e male proprio e soltanto per questo motivo? Se poi si dicesse che essere infelicemente non è male a chi ne soffre, «anzi gli sarà un bene perché tutto quello che si contiene nella propria essenza e natura di un ente deve essere un bene per quell'ente» che ne dovremmo dire? «Chi può comprendere questa mostruosità?». La ragione vacilla di fronte alle proprie conclusioni e non riesce più a contenerle e a darsene, per l'appunto, ragione.

C'è una possibilità oltre questo smacco?

Una risposta l'ha tentata Carnap. Sia nella *Costruzione logica del mondo*, sia nel *Superamento della metafisica mediante l'analisi del linguaggio* ammetteva che, risolvendo tutti i problemi scientifici, non si dissolvono affatto le situazioni della vita in cui proviamo commozione e angoscia e riconosceva che i “non sensi” metafisici

«sono espressioni del sentimento vitale, del nostro atteggiarci esistenziale di fronte al mondo. Ma egli ritenne tali espressioni come surrogati inadeguati delle espressioni dell'arte e, in particolare, della musica»¹¹. È una risposta "classica", che molta filosofia del Novecento ha accolto. Scinde il piano dell'oggettività e universalità dell'essere, che le scienze possono far proprio, dal sentimento vitale demandato all'arte. È una risposta che Leopardi non potrebbe accettare perché l'essere delle cose è un "intiero" di cui le scienze sono una particolare articolazione in ragione di un limite di (un modo di essere della) verità. In quella scissione l'arte non ha che il compito di esprimere il sentimento vitale momentaneo nella sua mortificazione o esaltazione, lasciando il campo alla conoscenza della realtà che non è coinvolta con quel sentimento vitale. L'arte è allora un risuonare soggettivamente del mondo in noi; ma, per Leopardi quel risuonare è esso stesso mondo e la conoscenza oggettiva e universale, da un lato, non può ignorarlo avocando a sé i confini del vero e, dall'altro, urta apertamente con le esigenze profonde di quell'ente (l'uomo) in cui essa si produce. Il mondo, che è anche mondo della vita e delle sue "intime" esigenze, nel suo insieme, nella sua "interezza", è alla ragione contraddittorio, non *comprendibile* e *spiegabile* soltanto come contraddizione drammatica. O si ragiona distaccati dalla dimensione del vivente e dalle sue esigenze profonde e l'architettura della ragione mostra la propria efficacia ritagliandosi un limite, o si vive nell'intierezza dell'esistenza e questo vivere ragionante naufraga nella contraddizione. Infine, il nostro bene (parziale) è male ad altri e dunque «tutto è male» (*Zib.* 4174). La sospensione del nostro coinvolgimento nel mondo (la scienza) è certamente possibile, ma è una decurtazione radicale di una *conoscenza* di più alto senso.

Per Leopardi la risposta si traccia reintegrando nell'uomo la ragione al sentimento e all'immaginazione, in quel corpo-coscienza umano che è *faccia* della natura in cui può trasparire – e nel poeta-filosofo traspare – la "meraviglia" di "questa immensità" che è pur soltanto un'infinitesima parte delle possibili, non per noi fatta, né per creatura alcuna, ma soltanto per l'intierezza e perfezione propria. Il sentimento di meraviglia, illaudabile e spaventevole, annulla

¹¹ Cfr. Barone (1995), p. 20.

paradossalmente la nostra stessa miseria e concede momenti altissimi di sospensione (non so dire meglio) in cui l'aver sentito e vissuto si traduce nel *vedere* da vero e perfetto filosofo. Il *poetico* così *capito* (penetrato e con-tenuto) dal pensiero cambia segno e senso a quanto fino ad allora avevamo chiamato pensare e che, dopo quei momenti *rari e strani* (il vero filosofo è «raro e strano», non scordiamolo), continueremo a chiamare nello stesso modo. Quella sospensione nel grande e terribile è regione di canto e di pensiero che a quel punto non possono che *capire* (con-tenere) lo *stesso*.

4.

La natura, da cui la storia umana, anch'essa per altro sorta nella e dalla natura, si scosta progressivamente provocando un incremento d'infelicità, parla nella poesia e con la poesia. La natura *detta* all'animo commosso e sconvolto del poeta e il poeta, che non è imitatore che di sé stesso e dunque dell'originaria natura, parla allora una lingua che è "divina" (da intendersi nel senso di non più soggettiva e regolata secondo una pura misura umana e soggettiva). «*I mi son un che quando Natura parla*, ecc., vera definizione del poeta» (*Zib.* 4372). Allora la natura non appare intrisa della contraddizione radicale, né Leopardi ricade in un suo tema consueto: se dei suoi mali l'uomo debba incolpare sé stesso o la natura; appare invece nella sua "interezza" «conformata e ordinata ad un fine poetico, o vogliamo dire disposta e destinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinata ad un effetto poetico generale» (*Zib.* 3237-3245). Allora la ragione che si distanzia ma non si oppone all'immaginazione e al cuore perde la propria *vis* distruttiva, riconosce nell'immaginazione e nel cuore la sua propria provenienza e nel *sentire poeticamente* la condizione del suo successivo esercizio e compito. Qui la seconda natura dell'uomo, la sua storia che è una progressiva uscita dalla natura e un inoltramento nella tecnica e nella conoscenza razionale, nella civiltà che dissolve le illusioni e i grandi ideali risolvendo la vita individuale nell'egoismo, e lo scoglio insormontabile dell'idea di materia che mai potrà essere oltrepassata senza imbattersi nel nulla (di un presunto altro dalla materia), mostrano altri aspetti e implicazioni. Prima dell'*analisi*, che non

permetterà più di ricomporre quanto è stato scomposto, prima della divisione e opposizione tra ragione e storia da una parte e natura dall'altra che costringe le 'illusioni' e gli ideali a cedere al freddo e (mal)calcolato tornaconto (altro sarebbe il vero tornaconto), c'è la possibilità del sentire *poeticamente* la natura. Nel *poetico* della natura non c'è il nulla (dello spirito) che vanamente si scinde dalla materia e ad essa si oppone, c'è la complessità del nostro essere un corpo che *sente* l'intero, in cui l'intero risuona nell'origine (immaginazione e cuore) da cui la stessa ragione può trarre alimento per non smarrirsi, senza più ritorno, nei labirinti delle distinzioni irrevocabili.

A questo livello del pensiero, che *sente* e *vive* la propria radicale condizione, quelle contraddizioni in cui la ragione s'imbatte quando finalizza all'uomo la natura, generando così l'altra contraddizione di una natura che "provvede" ai singoli esistenti in un'economia d'incessante nascita e distruzione, o di una natura benigna che ha dotato l'uomo della capacità d'illudersi e che poi gliela toglie, sono già sempre anticipate. Tutta la corporeità dell'uomo è coinvolta nella conoscenza e in una *verità* che ha per proprio contenuto l'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale. È quest'indeterminato orizzonte e questa verità generale veramente grande, che, fatto pensoso il cuore del *poeta*, infine libera il canto della *Ginestra*, dove non vi è passività di fronte all'indeterminato ma l'estrema consapevolezza della forza che nutre le cose, ad ogni esistenza avversa, e contro cui i viventi umani (una parte infinitesima degli esistenti) dovrebbero far causa comune. L'impossibilità di nutrire *altra* speranza che non sia il confidare negli uomini di fronte ad una sorte sovrana e invincibile libera dalla pochezza nostra, redime dalla sudditanza ai celesti, emancipa da pensieri umani, troppo umani.

5.

All'apice del suo pensiero – che manca e riconquista continuamente – Leopardi scopre una possibilità nuova per la filosofia e recupera un senso della poesia come lingua "divina". Le comuni misure sono lasciate indietro. Per giungervi occorre che l'individualità perda la propria consistenza o per uno stato di grazia particolare o per un urto, un'esperienza fondamentale, che ne faccia transito di *verità*. Ogni

condizione imitativa, semplice contraccollo di cose che già sono gettate nell'esistenza divisa e conflittuale, deve essere superata. Quando il poeta e il filosofo che lo affianca (ma potranno mai essere due *diversi*?) lasciano essere la *verità*, senza l'alterazione del proprio voler essere, allora si attua il superamento nel più originario delle ombre di esistenza che tutto l'esistente è. È la vita che *sente* l'intero e l'intimo delle cose tutte il *luogo* della «luce degli uomini» (verrebbe da dire con le parole di quel prologo giovanneo che apre *La ginestra*, e ora senza più amara ironia), di una verità più alta che non perpetua la ridda degli egoismi della mera esistenza.

Non si deve fraintendere. È certamente giusto dire che il filosofo “vero” e “perfetto” che ha in mente Leopardi è «il guardiano delle differenze»¹² e dunque la ragione discriminante non può essere né ignorata né superata in quella filosofia che Leopardi ora recupera e recupera a questo livello. Il lavoro che il vero e perfetto filosofo («qualità che è la più rara e strana», *Zib.* 1938) porta a termine, avendo sentito da poeta, è di «perfezionare il disegno del labirinto» non dimenticandosi di quel vissuto. Un altro *nodo* ora offre, però, il pensiero poetante. Se il limite della filosofia e della conoscenza in generale è l'impossibilità di tenere insieme e contestualmente i rapporti tra i concetti (e, dunque, tra le cose risolte in *termini*), un sistema di concetti, una topografia di tutti i collegamenti possibili tra i concetti necessari è impossibile (*Zib.* 1632). Nei fatti: «Non c'è verità che prendendo l'argomento più o meno da lungi, e camminando per una strada più o meno nuova, non si possa dimostrare falsa con evidenza [...]. Quest'osservazione (che puoi modificare ed estendere) non prova ella che nessuna verità né falsità è assoluta, neppure in ordine al nostro modo di vedere e di ragionare, neppure dentro i limiti della ragione umana?» (*Zib.* 1632)¹³. L'evidenza, in quanto razionale e dimostrata, non è un acquisto definitivo e la ragione «si allontana dal vero ogni volta che giudica con certezza» poiché «il vero consiste essenzialmente nel dubbio» (*Zib.* 1655). Nei limiti della pura ragione questo punto rimane insuperato e mai smentito. Che cosa dunque la lingua “divina”, l'immaginare e sentire poeticamente, offre alla facoltà

¹² Luporini (1998), p. 198.

¹³ Cfr. Meattini (2009), pp. 73-110.

discriminante? Quel “colpo d’occhio”, tante volte invocato a favore del sentire *poeticamente*, che il poeta «situato su un’eminenza» (la metaforica del vedere dall’alto e del sentire profondamente e interiormente si alternano in Leopardi) conquista e per cui «la verità [...] sebbene fuggente non se gli può nascondere», concede «un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina». Da questo “gran punto” si supera l’illusione conoscitiva che nasce dalle organizzazioni parziali della realtà, dove l’effetto di verità è momentaneo e svanisce se riportato al tutto («non si verifica nel tutto»), cagione questa dell’organizzazione di «un sistema falsissimo di parti verissime, o che tali col più squisito ragionamento si dimostrano, considerandole segretamente». Quel “colpo d’occhio”, che è padronanza sulla natura, una padronanza che *deve essere data* dalla natura stessa («ch’essa stessa vi dia»), solleva o fa approfondire, secondo la metaforica scelta, in quel gran punto permettendo di tenere insieme «una qualità, o una faccia, della natura, legata con qualsivoglia cosa che possa formare oggetto di ragionamento» e concede la “chiave” per accedere ad «un’infinità di rapporti» altrimenti ignorati, di non strisciare «sempre e intorno e appiedi alla verità». Colpo d’occhio che non può derivare «se non dall’immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l’estensione del termine». Coloro, infatti, che non conoscono della natura «che il ragionevole, il calcolato ecc. e libero da ogni passione, illusione, sentimento [...] errano a ogni tratto, e all’ingrosso, ragionando con la più squisita esattezza»¹⁴. Soltanto ad un tale sguardo le correlazioni tra concetti non sbandano e non fluttuano in combinazioni sempre parziali e le differenze rimanderanno ad un saldo capo di tenuta e potranno essere penetrate e comprese. Il processo inverso è impossibile perché la «natura è fatta così», è fatta in modo che smontata dall’analisi non si rimette a posto e il «sistema universale degli esseri, deve necessariamente cadere in grandissima e principalissima parte, sulla immaginazione, sulle illusioni naturali, sul bello, sulle passioni, su tutto ciò che v’ha di poetico nell’intero sistema della natura», poiché se il cuore e la fantasia non «dicano sovente più vero della fredda ragione» è la stessa «freddissima ragione

¹⁴ Cfr. *Zib.* 1851-1855 e 1836-1837.

che ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo» (*Zib.* 1833-1834). Ecco la sutura tra la grande poesia (sempre lirica e sempre squarcio sulla natura) e la grande filosofia (rara e *strana* ma possibile laddove la discriminazione degli enti e dei modi di essere sia preceduta da una presa insieme globale, istantanea e “sregolata” sulla natura).

6.

Non si rinnova qui quella mitologia dell’evidenza che un Wittgenstein, ritornante sui suoi passi, ha meticolosamente e incessantemente decostruito¹⁵? Perché la veduta d’insieme dovrebbe concedere quel che la laboriosa inquisizione delle parti non concede: una presa che *definisce* la modalità d’essere della realtà entro cui da allora sempre siamo? Come può l’esser parte portarsi *oltre* ciò che la contiene, alla totalità?

«Totalità di che cosa?», si è chiesto Luporini. «Il poetico non è la poesia, ma la precede *in re*, è un pezzo della realtà naturale che si rivela direttamente al sentire e all’immaginare, che quasi si continua in questi, per i caratteri propri appartenenti anch’essi, immediatamente, alla natura»¹⁶. Un “pezzo” però non è la “totalità”, né vale del tutto correggerlo in *qualità* o *faccia*, come lo *Zibaldone* propone [1836], con la spiegazione che il poetico della natura è legato «con qualsivoglia cosa» e può sprizzare dovunque, anche dagli impoetici oggetti della filosofia scientifico-analitica. Occorre piuttosto che un essere sempre così della realtà si mostri, sancisca la propria ineludibilità e occorre capire perché si dia come possesso conoscitivo *solo* all’ardentissimo *poeta* cui segua, come altro dello stesso, il «freddissimo ragionatore e calcolatore» che sanziona e radichi quelle fiammeggianti verità nella mente umana collettiva col discorso della fredda ragione (*Zib.* 1976). Occorre anche capire perché quei superlativi (ardentissimo-freddissimo) in opposizione siano necessari nella loro alternanza. Qui Leopardi stabilisce gradi d’*intensità* massima. Ci dice che la grande poesia e la grande filosofia non ci capitano tra le mani giornalmente, non sono una lunga erranza di

¹⁵ Cfr. la magistrale analisi di Barone (1998), pp. 59-76.

¹⁶ Luporini (1998), p. 196.

concetti, da un lato, e prosa in versi dall'altro, ma sono, appunto, due "sommità" e dunque due esperienze fuori dalla normalità, rare (per stare ai suoi superlativi: *rarissime*). Ci dice che c'è una conoscenza e una *verità* che non coglieremo mai in stati di normalità, avvinti come siamo ad una natura ingannevole (benigna o noverca che sia) e produttrice di enti coscienti che per vivere devono credere e sperare oltre ogni giorno che naufraga nel nulla di senso e di valore. Ci dice che c'è un modo d'essere e di darsi della natura che vuole la *verità* attraverso il poeta che sente e immagina e il filosofo che afferra e *sanziona* quell'aver sentito e immaginato. È il Leopardi veramente grande, il Leopardi che si svincola dal meccanicismo settecentesco (nonostante residui lessicali) e accoglie un materialismo (anche delle nostre facoltà mentali e del linguaggio che sempre lega l'ideale al sensibile) che ha in sé il modo d'essere del vivente e del vivente cosciente capace di sopportare il nulla di senso e di valore dell'esistenza, di ogni esistenza¹⁷. Ora si leva la sua voce più alta e veritiera.

È voce della natura che dice del modo radicale di essere al mondo, un modo che è proprio del vivente umano. Non vuol essere e non si tratta perciò del contenuto di un'esperienza interiore, soggettiva (per quanto provenga dal profondo di ogni fibra di una vita umana), né di un'esperienza impossibile della totalità – impossibile perché, tra l'altro, dovrebbe contenere tutti gli impensabili possibili. È invece la parola (non in termini, in *parole* parla il profondo) generata dal centro di un sentire, dal centro di un immaginare che non vaneggia, ma è appunto *immagine* di "verità".

7.

Da Kant in poi la filosofia è particolarmente prudente. Nonostante la grande stagione dell'idealismo, e poi e a suo modo di Husserl, ha

¹⁷ «Le cose non son quali sono, se non perch'elle son tali. Ragione preesistente, o dell'esistenza o del suo modo, ragione anteriore e indipendente dall'essere e dal modo di essere delle cose non v'è e non si può immaginare [...]. Niente preesiste alle cose» (*Zib.* 1613). Controcanto drammatico del *Prologo* giovanneo. Le cose *sono* nella loro sorda e immane presenza, nella loro totale inaccessibilità di senso e valore.

prevalso la diffidenza verso evidenze originarie, verso la certezza come possesso dimostrativo di verità e verso, per dir così, i colpi di mano che permetterebbero un accesso privilegiato alla verità. La verità stessa è divenuta nozione tra le meno innocenti.

Leopardi ha irriso le evidenze originarie, ha negato la possibilità di una certezza dimostrativa, né ha avuto fiducia in una nozione condivisa di verità. Eppure una serie di fondamentali pagine dello *Zibaldone*, questa non-opera sempre in opera dove, come nel ristretto spazio di vita che egli ebbe, «il realizzare e il progettare sono accatastati l'uno sull'altro in modo eccezionalmente grandioso e pericoloso»¹⁸, scrive apertamente di una possibilità di sentire e vivere il vero più radicale e alla ragione filosofica, pressoché sempre criticata quando non opera togliendo gli errori antiche e moderni, concede la presa su un orizzonte di verità comprendente il sempre di ogni vita cosciente.

Quando Leopardi diffida della ragione e delle sue costruzioni, e ad essa contrappone la maggior forza delle passioni e degli stati d'animo sui convincimenti, dice che «il vero consiste essenzialmente nel dubbio, e chi dubita, sa, e sa il più che si possa sapere». Sono le parole finali di un breve passo in cui è delineata in modo minimale ma fortemente incisivo la grammatica di uno scetticismo originale¹⁹. Nelle pagine su poesia e filosofia come somme attività dell'uomo ogni traccia di scetticismo viene meno: ci può accadere di fare radicali esperienze di comprensione riguardo al nostro essere al mondo e di poterle esprimere razionalmente. In tal caso la “verità” non è più in quei limiti di relatività che rendono risibili e patetiche le affermazioni d'indubitabili verità parziali. Le grandi verità dell'esistenza, dell'uomo e sull'uomo, «i grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari della natura» possono essere vissute dal poeta lirico nell'ispirazione, dal filosofo nella sublimità

¹⁸ Perspicua annotazione di Benjamin (2010), p. 71, riferita alla vita di Hölderlin e di Leopardi e che mi sembra opportuno estendere anche allo *Zibaldone* dove gli slarghi di pensiero e i grandi temi affrontati e ritornanti possono essere davvero “pericolosi” per lettori poco temprati alla fatica e alla pazienza.

¹⁹ Cfr. Meattini (2009), 73-110 per una prima indagine su quel particolare tipo di scetticismo.

della speculazione, dall'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, dall'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto o nell'alterazione del consueto dominio di sé («ardisco anche soggiungere, mezzamente riscaldato dal vino») (*Zib.* 3269). Cose e oggetti già altre volte visti si mostrano in insiemi nuovi, in rapporti inediti, in un nuovo modo di essere, sì da dar luogo a verità generali «e perciò veramente grandi e importanti», non esperibili e non generalizzabili fuori da quella *mania* (che Leopardi scrive in greco) e «furore o filosofico o spassionato o poetico o altro». Inutilmente perseguite da «lunghissime e pazientissime ed esattissime ricerche, esperienze, confronti, studi, ragionamenti, meditazioni, esercizi della mente, dell'ingegno, della facoltà di pensare di riflettere di osservare di ragionare» (*Zib.* 3269-3270). Rilevante è qui la pleonastica articolazione della paziente ricerca che manca il segno delle grandi verità. Le profonde risonanze del poeta nei suoi vissuti e le sintesi del filosofo nella sua speculazione, di chiunque in stati alterati, non possono certamente essere composizioni *in toto* della realtà, sembrano invece varchi, modalità di accesso ad un vero che si nasconde nelle fibre in comune tra noi e il mondo. Alla radice di una comprensione veritiera di ciò che la natura è in noi, in quanto nostro corpo, e della sua vicenda (ma è un modo di esprimersi perché noi non siamo altro che quel corpo con quelle potenzialità e quella storia con quegli accadimenti).

Con questa giunzione tra poesia e filosofia, tra natura e ragione (nemiche mortali nella civiltà), Leopardi giunge infine a dirsi che la ragione come facoltà di astrazione, e produttrice di relazioni tra astrazioni, è perduta e ci perde in un gioco di rapporti che sempre si allarga e fluttua nell'inconsistenza di ogni possibile, se non pone a proprio oggetto ed esclusivo fondamento della sua meditazione, speculazione ed esercizio, la natura (Cfr., *Zib.* 1835).

Dunque, le grandi verità dell'esistenza, dell'uomo e del destino non sono raggiungibili per le normali procedure della ragione scientifica e filosofica, procedure impegnate per lo più nel togliere gli errori che nell'affermazione di verità (e qui per amor di tesi Leopardi paga un pesante tributo pregiudiziale nei confronti perlomeno della ragione scientifica). Quelle verità ci sono e sono universali perché la natura

stessa le *detta* nell'esperienza soggettiva di un individuo umano che, in tal caso, non funge più da individuo, ma da portavoce del *dettato* di natura. Sono le verità esperibili nel coinvolgimento totale con la natura – Leopardi che nel 1823 sta leggendo il *Fedro* parlerà di “quasi *mania*” e di furore –, lontano dalla “neutralità” delle verità scientifiche, e se non sono comprovabili con procedure oggettivanti non per questo sono meno vere e generali. Non sono le verità che si estendono e si cumulano nella ricerca scientifica secondo uno schema di soggetto-oggetto che estromette dal soggetto osservante la “soggettività” e tende al distacco e al distanziamento dal risultato. Sono “stati”, “condizioni”, che si rivelano all'animo, non stati d'animo. Improvvise lacerazioni nel tessuto illusorio della quotidianità esistenziale, dove si perpetua l'altalena di speranza e sconforto, che mostrano l'ineluttabile verità che vivere è male, perché vivere è nuocere e subir nocimento e l'ordine delle cose è tale che prevede e necessita del male. È la natura che non è vita, ma esistenza (*Zib.3936*), che ora s'incontra e scontra con la vita che è invece *il sentimento dell'esistenza*. Sentimento dell'esistenza che è tutto in quella parte dell'uomo *chiamata* spirituale («il sentimento dell'esistenza è nello spirito e dello spirito» *Zib.3923*). La materia che sente e pensa, a questo suo livello d'aggregazione e composizione, si sa come quella vita che ha il sentimento dell'esistenza. Questo sentimento dell'esistenza, che non è più solo esistenza ma appunto vita e intelligenza della vita, è tensione massima tra il tutto mirabile e il suo spaventevole segreto: il male è nell'ordine e senza questo ordine non si dà questo mondo.

È la verità del corpo vivente, senziente e pensante che incontra lo scenario e le possibilità del suo svolgimento nella forma del mondo. Mondo che, a sua volta, è insuperabile materia (oltre la materia e il sensibile per Leopardi non si va se non per vaneggiare) e storia divergente dalla condizione in origine dell'uomo. Per quel che riguarda la dimensione dell'esistenza vi è totale indifferenza alle sorti del vivente e, per quel che riguarda la storia, la loro sorte è segnata da quell'immagine del giardino di dolore e di lotta, davvero «*illaudabil meraviglia*», dove vivere è nuocere continuamente ad altri, ad altro e infine a sé stessi.

Questo è lo svelamento finale per esseri ai quali la natura è anche mondo. La mancanza di 'neutralità' di questa verità, il fatto che vi sia pienamente coinvolto chi la enuncia non la fa meno vera. C'è un vero più vero del vero scientifico che il poeta-filosofo coglie, grazie alla «molta forza immaginativa», nella sua radicale crudezza: da un lato l'indifferenza alla vita da parte della mera esistenza, d'altro lato l'ostilità all'interno della vita stessa. È questo che è *poetico* quando vive e sente sé stesso nel poeta e si pensa e si capisce nel filosofo. Terribile davvero il *poetico*.

8.

Leopardi dice e non dice qualcosa di eccentrico rispetto alla vicenda della filosofia. Non dice qualcosa di eccentrico perché la possibilità di un contatto diretto e "vissuto" con nuclei di verità ha continuato ad essere proposta. Dice qualcosa di eccentrico perché l'alleanza di poesia e filosofia, che ad un certo punto lo *Zibaldone* propone, è il risultato della più radicale opposizione. Non sono due forze omogenee che si congiungono per un risultato comune, ma due modalità opposte della vita cosciente (e, abbiamo visto, anche ai limiti superiori della vita cosciente). Sotto quest'aspetto non c'è stato in Leopardi un ripensamento. La metaforica è chiara: ardentissimo è il sentire del poeta, freddissimo il ragionare del filosofo e da filosofo e tali, nella loro opposizione, rimangono. Leopardi non ha corretto la precedente dichiarata antitesi tra poesia e filosofia, anzi l'ha portata al limite. Ma, questa suprema inimicizia, non è che la bivalente condizione dell'aver a che fare con il vero del vivente. Che il «grande poeta lirico» possa comunque essere rivelatore in proprio di «altissime verità» nulla toglie che il «vero e perfetto filosofo» s'innesti su quell'esperienza e ne faccia materia del suo freddo analizzare. Questa alleanza tra nemici è massimamente proficua e eleva il realizzatore al grado più alto d'intelligenza delle cose. La filosofia deve alimentarsi di quell'apertura abissale (dove il nulla di tutto infine si mostra) e farsi *risonanza* di quel sentire per restituirla in concetti. Al di fuori da questo ancoraggio la filosofia o è liberazione dagli errori (che è ancora un suo significato positivo) o un gioco concettuale fatuo e perfino

dannoso quando confida nelle mediazioni concettuali che vagano senza più radici *sapute* nei mondi della cultura.

Che una tale estremizzazione delle differenze dia, in una congiunta esperienza, il grande lirico e il vero e perfetto filosofo i quali, in fiamma e per concetti, sentano e parlino dello *stesso* è, nei termini che abbiamo visto, un *novum* culturale. C'è dietro una concezione delle più alte facoltà umane che si diversificano da una nuclearità comune, da un lato e, dall'altro, l'intenzione di salvare poesia e filosofia da una perdita di ragion d'essere. La modernità ha conseguito i suoi maggiori (e unici) successi filosofici nel togliimento di vecchi e nuovi errori. Si tratta di un uso ancora nobile ed efficace, si è detto, della ragione, la quale dipendendo dai sensi, dall'esperienza e dalla storia non può essere realmente propositiva. La poesia moderna è ormai e per lo più prosa in versi. Le verità più aride avanzano nella scienza. Leopardi, che di lì a poco sarà il freddissimo ragionatore delle *Operette* e alla fine della sua vita ancora l'ardentissimo cantore della *Ginestra*, cerca una dimensione per quella verità della vita che può tollerare anche l'estrema disillusione se apre, una volta di più agli uomini, possibilità d'intesa non ancora esplorate (trasfigurazione delle sue idee precedenti sulla poesia direttamente pragmatica); ma, *infine* soltanto una poesia che scuota ogni fibra del vivente e un pensiero che nulla sottragga al vero potranno derivare dall'incontro dei due antichi nemici, non un *consenso* tra gli uomini, e neppure un *consenso* tra i sommi sulle verità grandi e generali. Leopardi diverge radicalmente dai contenuti dell'antico poeta-filosofo che più si avvicina al felice connubio, Platone²⁰. Ne rifiuta l'innatismo che è tra i grandi errori da cui Locke e gli ideologi ci hanno liberato, dichiara e ripete che il perno della filosofia di Platone non fu che un "sogno". E di Descartes, Galileo, Leibniz, Newton, Vico che «sarebbero potuti essere sommi poeti» che cosa davvero condivide? E nei sommi poeti, Omero, Dante, Shakespeare, che avrebbero potuto essere sommi filosofi, che cosa ritroverebbe di sé, dei suoi pensieri grandi e generali? Forse Leopardi pensava che anche quei sommi avevano mancato la sommità estrema?

²⁰ Cfr. Meattini (2017).

9.

Il periodo che va dal 1821 al 1823 in cui Leopardi elabora la massima vicinanza e anche identità del sommo poeta e del sommo filosofo è certamente generoso di spunti per chi a questo arduo tema s'interessa. Quel che ci suggerisce, rimanendo nell'esegesi, è una teoria infine dell'unità del genio (come abbiamo visto nel capitolo settimo del *Parini* che ha numerosi riscontri nello *Zibaldone*) e della natura come *vita*²¹. La questione della natura come *vivente*, che potrebbe trovare conferma nell'insistita antropologizzazione di essa (madre o matrigna), e del nesso con la tematica da noi esaminata non è però lineare. Gli opportuni rimandi all'*Allemagne* come fonte di tre grandi riferimenti: la natura che è insieme poeta e pensatore, l'universo che è più un poema che una macchina (e quindi è l'immaginazione e non il razioicinio che più si avvicina alla verità), l'impossibilità di esercitare l'anatomia su un corpo vivo senza distruggerlo, se sono incontestabili pongono, però, una questione assai particolare. È per partito preso che Leopardi non nomina Schiller? E che la critica ai tedeschi, compreso Kant, come pensatori capaci di meticolose osservazioni e deduzioni, ma incapaci del "colpo d'occhio" e dunque di rinvenire grandi verità,

²¹ Sulla novità ed anzi unicità di una tale concezione della natura nell'Italia del primo Ottocento e sul modo come Leopardi vi sia giunto si veda Rigoni (2010), pp. 135-145. Gli spunti che Leopardi potrebbe aver tratto dall'*Allemagne* sono ivi acutamente e precisamente indicati e tuttavia, come vedremo, se ne deve dare un'interpretazione assai prudente. Io direi che furono stimoli, da Leopardi pensati in modo assai diverso, come proverò a mostrare. In II, 13, riguardo a Schiller si dice: «Schiller riveste sempre di nobili immagini le riflessioni più profonde: parla all'uomo come la natura ch'è insieme poeta e pensatore». In III, 10, esaminando la Staël l'influsso della filosofia tedesca sulle scienze, Rigoni indica questo passo: «L'universo somiglia più ad un poema che a una macchina e se, per comprenderlo, bisognasse scegliere tra l'immaginazione e lo spirito matematico, l'immaginazione si avvicinerebbe di più alla verità». Infine, riguardo a III, 6, Rigoni afferma che Leopardi non sarà rimasto indifferente all'osservazione, riguardante Kant, che «L'anatomia non può esercitarsi su un corpo vivo senza distruggerlo; l'analisi esercitandosi su verità indivisibili, le snatura, offendendone l'unità». Sulla questione del Leopardi romantico, oltre alle pagine di Rigoni, si veda Luporini (1998) che mostra la mutazione di posizione dal *Discorso di un italiano* al 1828, passando per gli anni che stiamo prendendo in considerazione.

sia costante e sempre richiamata proprio in quei contesti²²? Che anche Leopardi abbia talvolta nascosto le fonti dei suoi migliori pensieri (o che tali riteneva) qualcuno ha creduto di poterlo mostrare, ma sembra bizzarro, e meschino, che egli escluda in blocco i tedeschi dai grandi innovatori in filosofia per un tale fine e che pur alla luce dei passi dell'*Allemagne*, che rifluirebbero nel suo pensiero, egli tutto nasconda o di nulla si accorga.

C'è una pagina dello *Zibaldone*, che è del maggio 1822, quindi nel bel mezzo dei pensieri che stiamo esaminando, in cui ci si chiede che cosa dovremmo dire «di quella società che i filosofi tedeschi e romantici, vogliono che il poeta supponga, anzi ponga e crei fra l'uomo e il resto della natura». La pagina prosegue domandando: «La qual società vogliono che sia tale che tutto per immaginazione si supponga vivo bensì, ma non di vita umana, anzi diversissima secondo ciascun genere di esseri [?]. Non è questa una società peggiore e più nulla di quella col cieco e col sordo? Il quale finalmente è uomo. Ma qui sebben tu creda, e poeticamente t'immagini che le cose vivano, non supponendo che questa vita abbia nulla di comune colla tua, che sentimento di te puoi presumere di destare in loro, o qual sentimento della vita loro puoi presumere di ricevere da essi, non potendo neppur concepire altra forma di *vita* se non la propria? Che giova alla tua immaginazione e alla tua sensibilità il figurarti la natura viva? Che relazione può la tua fantasia fabbricarsi con la natura per questo? Ella è cieca e sorda verso di te, e tu verso di lei» (*Zib.* 2431-2432).

Credo che sia qui il punto. I filosofi romantici e i tedeschi suppongono una cosa impossibile (e Leopardi non sente debiti verso di loro): la società tra l'uomo e la natura; ma società c'è dove si risponde, seppur non si corrisponda. La natura è invece sorda e cieca, mentre è una certa relazione possibile tra noi, che siamo viva coscienza e la natura, che è *viva*. Si rilegga attentamente la pagina del 22 agosto 1823 dove si dice: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e

²² Il lettore non ha che da riscontrare gli Indici analitici delle edizioni dello *Zibaldone* alle voci: Tedeschi, Filosofia, o le nostre indicazioni precedenti al § 2, nonché Meattini (2017).

destinatamene ordinata a produrre un effetto poetico generale; relativamente al tutto, o per questa o quella parte» (*Zib.* 3241). La precisazione è importante: «ordinata a produrre un effetto poetico». In chi? Chiara è la risposta: nell'uomo che può *sentire* la natura col cuore, *pensarla* con l'immaginazione e *viverla* con la sua propria vita. Ma, in sé questa natura non vivificata dal *vivente umano* (che ne è sì una parte, ma ad un livello di organizzazione di coscienza tale che ad essa non può non porsi come *estraneo* o, se vogliamo conservare un minimo di relazione antropomorfica, *ostile*) è estraneità radicale, è immensità senza senso. *Senza senso e valore*. La dimensione assiologia è dell'uomo che, dunque, la istaura con la natura per riflesso. L'effetto poetico è la composizione di un tutto che in natura non c'è, che si produce in quell'essere naturalmente innaturale che è l'uomo. Nell'analisi delle parti quel tutto è già sempre assente, e il vivente cosciente ne è di quel tutto una porzione così minimale da essere quasi irrilevante. Nell'analisi condotta dalla ragione sulla natura, e la «natura nostra presente è appresso a poco la ragione» (*Zib.* 2404), non può risultare quel che non c'è in natura (senza l'uomo): il fine, l'intenzione, il valore. Ecco perché Leopardi insiste (in questo periodo) sul *sentire* la natura come infine l'unica condizione per conoscerla; in questo *sentire*, che è proprio dell'uomo, si dà infatti l'insorgere di quel che (altrimenti) non c'è: il valore. Si tratta, dunque, di un andare alle spalle della nostra natura presente (che è ormai per lo più ragione), verso un potenziale originario che però soltanto oggi può davvero dispiegarsi, dopo che le illusioni generose si sono dissolte e il tempo di un'eroica consapevolezza è totalmente dispiegabile.

10.

Quando Leopardi scrive le pagine del 22 agosto 1823 sembra dare un'interpretazione "realista" della corrispondenza tra sentimento e immaginazione, da una parte, e natura dall'altra. Sentimento e immaginazione sono in armonia «col poetico che è nella natura» e sono più atti a «indovinar la natura che non la ragione a scoprirla», e dunque «ad essi soli è possibile ed appartiene l'entrare e il penetrare addentro ne' grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì particolari, della natura». Ed è grazie al sensorio poetico

che si può concepire un sistema filosofico, metafisico e politico col minimo di falso o il più possibile simile al vero (*Zib.* 3237-3244). Le riflessioni dei primi dell'ottobre 1821, dove il non poeta o il non lettore dei poeti non sarà che un filosofo dimezzato (*Zib.* 1833 e ss.), culminavano in una nuova affermazione del *poetico* della natura e della capacità da parte del cuore e dell'immaginazione di corrispondervi e in un certo senso reintegravano in una possibile linearità le pagine sconcertanti di un mese prima dove Leopardi scriveva che non ci sono limiti per la ragione umana, capace com'è di penetrare «fino all'essenza delle cose che esistono, ed anche di se medesima [...]. In effetto la sua vista si stende quasi in infinito, ed è acutissima sopra ciascuno oggetto, ma essa vista ha questa proprietà che lo spazio e gli oggetti le appaiono tanto più piccoli quanto ella più si stende e quanto meglio e più finemente vede. Così ch'ella vede sempre poco e in ultimo nulla, non perché ella sia grossa e corta, ma perché gli oggetti e lo spazio tanto più le mancano quanto ella più n'abbraccia, e più minutamente gli scorge. Così che il poco e in nulla è negli oggetti e non nella ragione» (*Zib.* 2941-2943). Le reintegravano per una superiorità della metaforica del *sentire* (cuore e immaginazione) su quella del vedere (ragione), da un lato, e dall'altro, perché lo sguardo della ragione nullifica («ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dire la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla [...] e quanto maggiore è la sua esistenza in intensità e in estensione, tanto l'esser delle cose si scema e restringe ed accosta verso il nulla»). Con la ragione al suo apice tramonta completamente ogni potenza e realtà del *poetico*.

Perciò, il realismo con cui abbiamo provato a leggere una possibile inerenza del poetico alla natura, indipendentemente da quella *faccia* (della natura) che è il vivente cosciente, e il rapporto tra immaginativa-sentimento-ragione finora delineato devono essere ripensati. Di qualcosa Leopardi dovette accorgersi se l'8 settembre di quello stesso anno 1823 (e, dunque, appena due settimane dopo aver scritto della priorità di sentimento e immaginazione per penetrare il poetico della natura), ritornando sulle affinità tra poesia e filosofia (nonostante l'una ricerchi il bello e l'altra il vero, la cosa più contraria

al bello) e ribadendo che il vero poeta è sommamente disposto ad essere gran filosofo e viceversa, scrive che «le grandi verità, e massime nell'astratto e nel metafisico o nel psicologico ecc. non si scuoprono se non per un quasi entusiasmo della ragione, né da altri che da chi è capace di questo entusiasmo» (*Zib.* 3383-3384). Certamente, l'oggetto non è detto essere qui espressamente il *poetico* della natura, e tuttavia verrebbe da chiedersi se «le grandi verità» sono ora altre «dai destini della vita della natura o delle cose» sulle quali immaginazione e sensibilità arrivano sempre prima e meglio della ragione; in ogni caso, quell'«entusiasmo della ragione» sembra essere, oltre che una reminiscenza del *Fedro*, un contraltare del potere nullificante della pura ragione e un tentativo di equilibrio tra la tematica del *poetico* che pur coglie la bellezza terribile della natura e la ragione che la riduce a nulla.

D'altra parte, la lettura “realista” di *Zib.* 3241-3244, anche se sostenuta dalla lettera del testo, è difficilmente difendibile di fronte alla convinzione (“spaventevole”) sempre più forte e dichiarata di Leopardi che «l'esistenza non è per l'esistente [...] l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale» (*Zib.* 4169-4169). Senza un *chi* che interroga perché *sente* e soffre questa conclusione-esclusione è senza senso, perché mai sorgerebbe la domanda che la *genera*. Senza un *chi* che interroga l'esistenza non “saprebbe” di avere un fine che non prevede le istanze della vita.

Dunque, il *poetico* è l'incontro tra l'uomo (natura che si riconosce come sé e distanza da sé) e la natura (riconosciuta). Soltanto quando questa *faccia* della natura appare, apparendo l'immaginazione e la sensibilità umane, appare il «poetico ch'è nella natura» (in cui a sua volta è l'uomo che ha le facoltà per *originare* il poetico). Emergendo da ultimo dai vari stadi della “natura” (la polisemia del termine è disperante in Leopardi)²³, il sentimento e l'immaginazione dell'uomo faranno essere quel poetico della natura, perché essi stessi non altro

²³ Si abbia, in ogni caso, presente *Zib.* 4413: «Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ecc., intendo per natura quella qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali *parziali* che nel mondo sono evidenti». In conclusione, tutto è natura a vari gradi e articolazioni.

sono che natura “fatta così” (in questo senso si può allora sostenere il “realismo” del *poetico*), che continuerà a sfuggire al potere nullificante della ragione finché l’immaginazione e il sentimento lo *sentiranno*.

Il fatto che soltanto il sentimento e l’immaginazione scoprono e intendano «la natura viva» e che ad essi soli appartenga di penetrare «ne’ grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni, sì generali, sì particolari, della natura», è nient’altro allora che una grande petizione di principio. L’aspetto vivo della natura ha esigenze e richieste che può solo rivolgere allo stato vivente della natura, ma il basso costante e implacabile della natura è che *nulla* ha consistenza reale e che, da ultimo, ogni ente è nient’altro che nulla. Il *nulla* che alla ragione non sfugge, il *nulla* che sentimento e immaginazione rifuggono.

Eppure, anche la *sospensione* è, e nella sospensione è la vita umana che guarda a scopi e a quegli scopi congiunge fatiche, configura aspettative, nutre speranze. Il sommo poeta e il sommo filosofo più d’ogni altro *sentono* e *dicono* la sospensione pur *sapendo* il nulla di tutto.

Bibliografia

- Baldacci, L. (1997), *Il male nell’ordine. Scritti leopardiani*, Rizzoli, Milano.
- Barone, F.(1998), “Ludwig Wittgenstein: ossia dell’originalità filosofica di una continua critica della filosofia”, *Agorà*, II.
- Barone, F. (1995), *Rudolf Carnap e il positivismo logico*, in Pasquinelli A., *L’eredità di Rudolf Carnap. Epistemologia, Filosofia delle scienze, Filosofia del linguaggio*, Clueb, Bologna.
- Benjamin, W. (2010) *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino.
- Binni, W., Ghidetti, E. G.(1969) *Giacomo Leopardi. Tutte le opere*, I, II, Sansoni, Firenze.
- Binni, W. (2014), *Leopardi. Scritti 1969-1997*, Il Ponte, Firenze.
- Damiani, R. (1997), *Giacomo Leopardi. Zibaldone di pensieri*, I, II, III, Mondadori, Milano 1997.
- Detienne, M.(1989), *Sapere e scrittura in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- D’Intino, F.(2009), *L’immagine della voce*, Marsilio, Venezia.

- Esposito, R. (2010), *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- Galimberti, C. (a cura di), (1985), *Giacomo Leopardi. Operette morali*, Guida, Napoli.
- Givone, S. (2012) *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Einaudi, Torino.
- Givone, S. (1995), *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari.
- Loreaux, N. (1998), *L'arte platonica di aver l'aria di scrivere* in M. Detienne, *Sapere e scrittura in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- Luporini, C. (1998), *Decifrare Leopardi*, Macchiaroli, Napoli.
- Meattini, V. (2009), *Natura umana Scetticismo e Valori. Orientamenti*, G. Laterza.
- Natoli, S., Prete, A. (1998), *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Mondadori, Milano.
- Pacella, G. (1991), *Giacomo Leopardi. Zibaldone di pensieri*, I, II, III, Garzanti, Milano 1991.
- Pacella, G. (1996), "Elenchi di letture leopardiane", *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXLII, fasc. 444, 1966.
- Polato, L. (2007), *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Marsilio, Venezia 2007.
- Polizzi, G. (2003), *Leopardi e "le ragioni della verità"* (con Introduzione di Remo Bodei), Carocci, Roma.
- Rigoni M.A. (2010), *Il pensiero di Leopardi*, Aragno, Torino.
- Severino, E. (1997), *Cosa arcana e stupenda. L'occidente e Leopardi*, Rizzoli, Milano.
- Vegetti, M. (1989), *Nell'ombra di Teuth. Dinamiche della scrittura in Platone*, in M. Detienne, *Sapere e scrittura in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.

Abstract

The relationship between poetry and philosophy is a crucial "place" of *Zibaldone*, finally culminating in the declaration of complementarity between these two summits of the human spirit. The intensity ("very ardent") with which the poet feels and lives as the said nature must find the equivalent in the opposed intensity ("very cold") with which the philosopher reflects. Therefore, where feelings and reasoning

«Né scolorò le stelle umana cura».
Poesia e Filosofia nello Zibaldone di Giacomo Leopardi

connect each other and we reason with our entire body, we can come to the “great and general” truths. Philosophy is not just a process of eliminating mistakes but also, combined with philosophy (“poet” and “philosopher” are the *same* in two different times and modes), the highest degree of understanding of reality, fueled by the most deep and intrinsic nature that is poetry.

Keywords: Zibaldone, Leopardi, Poetry, Philosophy, Truth.

VERONICA NERI*

Disagio moderno e etica dell'autenticità. Tra Taylor e Montale

1. Premessa

Charles Taylor ha riflettuto, a più riprese, sul senso del sé e del suo agire nella società moderna¹ occidentale. In particolare, ha posto l'accento sulle origini del "disagio" vissuto dal soggetto, l'individualismo, il disincanto del mondo e la sua frammentazione. Nel quadro di tali riflessioni, il contributo propone alcune considerazioni tayloriane sull'importanza delle possibilità espressive del linguaggio moderno, in particolare poetico. Emergono, dunque, alcuni collegamenti tra il pensiero tayloriano e la poesia di Eugenio Montale, il quale, per quanto da Taylor lontano geograficamente, culturalmente e per il momento storico vissuto, denuncia anch'egli, nei suoi versi, la medesima crisi del senso che ha investito l'individuo. Entrambi riconoscono nel linguaggio lo strumento attraverso cui attuare un'etica dell'autenticità senza però cadere in radicalizzazioni pericolose, come l'atomizzazione del sé e l'antropocentrismo. Si tratta, quindi, di un'etica che si interseca con quella dell'espressivismo linguistico, imputando al linguaggio la funzione di rivelazione e conoscenza del sé. Strumento altresì per giungere alla salvaguardia, per Taylor, del rispetto e della comprensione reciproca, mentre, per Montale, della poesia stessa e del sé dall'omologazione prodotta dai mass media.

* Università di Pisa

¹ Il termine *modernity* ha in Taylor un'accezione più ampia rispetto a quella tramandata dalla storiografia tradizionale, riferendosi a un periodo che ha origine nel Seicento e che perdura ancora oggi.

2. L'individuo moderno

Taylor evidenzia l'andamento ossimorico della società moderna: il suo progresso, in termini di tecnologia e di qualità della vita, procede, di pari passo, con la percezione di una "perdita" dal punto di vista morale². Tale perdita emerge in parallelo al processo di "secolarizzazione" della società avviatosi con la Riforma e che, a partire dall'Ottocento, ha aperto le porte a un pluralismo spesso degenerato in una "frammentazione" di orizzonti di senso³. Queste riflessioni si inscrivono in una più ampia indagine tayloriana sull'individuo moderno e le sue "radici", sulla sua identità e sul senso di un'esistenza che oggi pare perdere significato⁴.

La modernità è intesa da Taylor come l'"epoca dell'autenticità", in cui lo *human agent* rappresenta un agente incarnato nel mondo, impegnato nel comprendere che cosa intenda per *self*, per ciò che è morale e per agire pratico⁵. Si tratta di un *self* distaccato dal mondo, caratterizzato dal controllo di sé, la cui visione etica si fonda su fonti morali interne all'io, che Taylor riconduce alla concezione cartesiana, propria di un sé dominato dalla ragione che organizza il pensiero sulla base di determinate procedure⁶. Ma anche, sulla scia di Montaigne, di un *self* consapevole della necessità di intraprendere un certo cammino per comprendersi, alla ricerca di un equilibrio interiore tra ragione e sentimento, accettando le proprie peculiarità⁷. Tale percorso di conoscenza e realizzazione del sé, che evidenzia la profondità interiore dell'individuo, può avvenire anche, a partire dalla Riforma, nell'ambito della vita quotidiana, intesa come valore, non necessariamente subordinata al "divino"⁸. Tuttavia, può emergere che un equilibrio interiore non sia perseguibile, come si evince dalla "poetica del negativo" montaliana di *Non chiederci la parola* in *Ossi di seppia* (1925) («Non domandarci la formula che mondi possa aprirti [...] Codesto solo oggi possiamo dirti, /ciò che non siamo, ciò che non

² Taylor (2011), p. 3.

³ Taylor (2004c), p. 67 e ss.

⁴ Temi affrontati in particolare in Taylor (1993), e, ancora prima, in Taylor (1984).

⁵ Costa (2004), pp. VII-IX; Taylor (1993), pp. 78-146.

⁶ Ivi, p. 253.

⁷ Ivi, pp. 228-233; Taylor (2004c), pp. 94-97.

⁸ Taylor (1993), pp. 268-281.

vogliamo»)»⁹, in cui appaiono dubbi e incertezze sul senso del sé, sulla scia di Schopenhauer, ma anche, come sottolinea Casadei, di «pensatori contingentisti e paraesistenzialisti»¹⁰.

Si aggiunge altresì a tale percorso per Taylor la capacità espressivistica della natura, quale voce interiore di moralità. Si tratta di un espressivismo che palesa la profondità dell'io, assegnando un ruolo significativo alla comunicazione artistica in quanto “manifestazione” di un significato altro, superiore o dell'opera d'arte stessa¹¹. L'immaginazione creativa di derivazione romantica è, secondo Taylor, terreno privilegiato per comprendere l'identità moderna ancora oggi, collegata al soggettivismo, tipico dell'arte novecentesca di “rottura” nei confronti della tradizione, come quella dadaista o futurista, o, sul fronte poetico, ad esempio, come i versi di Eliot e di Montale.

Il filosofo canadese si riferisce a un espressivismo proprio dell'immaginazione creativa, che, insieme al potere della ragione distaccata di derivazione illuminista, «ha[nno] fatto di noi ciò che siamo»¹².

Il sé appare in tutta la sua complessità, dotato di una spazialità interiore, in cui sono situate le proprie fonti morali, in relazione all'orizzonte morale prescelto. Entra in gioco cioè il concetto di orientamento, che presuppone che esista un senso dell'agire in quanto tale, sempre valido, e un altro, che varia in relazione al tempo e allo spazio¹³. Radicata nel linguaggio, tale spazialità è palese in espressioni di uso comune, quali, ad esempio, interiorità/esteriorità, presenti anche nelle liriche di Montale. Si pensi, tra gli altri, al verso «Spesso il male di vivere ha incontrato», in *Ossi di seppia*, in cui l'“incontro interiore” viene espresso come se fosse avvenuto nel mondo “esteriore”¹⁴. Si impone dunque in Taylor, e talvolta anche in

⁹ Montale (2005), p. 29.

¹⁰ Casadei (2008), pp. 9-10.

¹¹ Taylor (1993), pp. 474-475.

¹² Ivi, p. 483.

¹³ Taylor (2004c), p. 55.

¹⁴ Montale (2005), p. 35.

Montale, una “topografia morale” nell’ambito della quale sostenere le proprie scelte responsabilmente, in relazione al quadro di riferimento del soggetto. Ciò che offre la direzione verso cui dirigersi e le motivazioni che spingono verso una scelta piuttosto che un’altra, strettamente interrelata «alle nostre capacità di espressione»¹⁵. Fondamentali per definire l’identità del sé, che si qualifica in relazione ad una comunità di riferimento, riconoscibile su base linguistica. È nella comunità, in relazione all’“altro”, che emerge l’interrogativo “chi sono io?”¹⁶. E la poesia, in tal senso, è un caso emblematico di creazione di un linguaggio originale che, attraverso metafore e giochi linguistici, può svelare e far intuire ciò che sta alla base di un sé, delle proprie aspirazioni e scelte e dell’immaginario nel quale si iscrive. E ad avviso di Taylor, come anche pare desumersi da Montale, l’immaginario moderno – cioè «i modi in cui gli individui immaginano la loro esistenza sociale, il modo in cui le loro esistenze si intrecciano a quelle degli altri, come si strutturano i loro rapporti, le aspettative che sono normalmente soddisfatte, e le più profonde nozioni e immagini normative su cui si basano tali aspettative»¹⁷ – complice il diffondersi dei mezzi di comunicazione di massa e della tecnologia, ha messo in crisi i quadri di riferimento del nostro agire.

3. Il disagio della modernità

L’individualismo e l’autenticità, ma anche la ragione strumentale e il disincanto del mondo, nonché la conseguente limitazione di libertà (di scelta) del soggetto, costituiscono, secondo Taylor, le cause del “disagio” vissuto dalla modernità occidentale¹⁸.

In primo luogo emerge l’individualismo sotto molteplici forme, morale, spirituale e strumentale, ma anche espressiva, fondato sull’ideale di auto-realizzazione.

Si tratta di un concetto di derivazione settecentesca, sulla scia di precedenti forme di individualismo, come quella della «razionalità

¹⁵ Taylor (1993), p. 32.

¹⁶ Ivi, pp. 52-54.

¹⁷ Taylor (2005), p. 37. Sull’immaginario sociale in Taylor, cfr. Neri (2016), pp. 121-168.

¹⁸ Taylor (2011), pp. 3-16.

disincarnata» *à la* Cartesio o politica *à la* Locke¹⁹. L'importanza assoluta attribuita all'individuo porta all'acquisizione di una libertà di scelta sulla propria vita prima inimmaginabile. Tuttavia, apre anche a un «lato oscuro»: l'«incentrarsi sull'io, che a un tempo appiattisce e restringe le nostre vite, ne impoverisce il significato, e le allontana dall'interesse per gli altri e la società», fino a sfociare nel narcisismo, nella perdita di significato di tutto ciò che non attiene alla propria persona, fino alla crisi di identità²⁰.

Il riferimento va cioè a un individualismo che sfocia in un «antropocentrismo radicale», rafforzato dalla ragione strumentale propria della cultura tecnocratica. L'ideale dell'autenticità che ne deriva può slittare, secondo il filosofo canadese, in due direzioni, la prima, verso l'egocentrismo, la seconda, verso il nichilismo, in cui ha il sopravvento «una negazione di tutti gli orizzonti di significato». Quest'ultimo aspetto viene avvicinato da Taylor, oltre che alla filosofia di Nietzsche e alla poesia di Baudelaire, a certe espressioni del modernismo, ma, anche, a Derrida e Foucault²¹.

Un individualismo che però non va confuso con il concetto di egoismo, sulla scia della distinzione operata da Tocqueville²². Taylor, piuttosto, propende per un «individualismo olistico», secondo il quale il requisito necessario per lo sviluppo dell'individualità consiste nel radicamento dell'individuo in una comunità²³. Si diffonde un nuovo modo di intendere la società e la socialità incentrate sul beneficio e appoggio reciproco e sull'uguaglianza dei suoi membri.

Tale paradigma individualista si lega a ciò che Taylor definisce «*ethics of authenticity*»²⁴, secondo cui l'individuo è motivato a scegliere e ad agire al fine di autorealizzarsi. Per autenticità, in particolare, ispirandosi a Trilling, Taylor intende quindi «l'ideale

¹⁹ Ivi, p. 31.

²⁰ Ivi, pp. 7, 17-30. Sul narcisismo e il senso di vuoto moderno, cfr. in part. Lash (2001); Lipovetsky (1983).

²¹ Taylor (2011), pp. 69-71

²² Ivi, p. 27; Urbinati (1996), p. 3; De Tocqueville (1989), p. 140.

²³ Taylor (2000), pp. 142-143.

²⁴ Taylor (2009), pp. 598-599.

morale che sta dietro l'auto-realizzazione» e «[al]la fedeltà a se stessi»²⁵. Autentico, del resto, dal latino *authenticus* [a propria volta dal greco *authéntes*], significa «rispondente a verità, valido», ma anche «originale», che risale alla libertà di essere se stessi. Per ideale morale precisa di riferirsi, non tanto a «ciò che desideriamo, o [...] di cui abbiamo bisogno, ma [a] un modello di ciò che dovremmo desiderare»²⁶.

Si tratta di un'opzione che Taylor non interpreta negativamente se l'individuo che crede in determinati valori sceglie in relazione al principio del rispetto reciproco, non agendo contro i valori degli altri individui²⁷.

L'etica dell'autenticità, così intesa, tiene conto dunque della natura dell'uomo, richiamando la concezione settecentesca secondo la quale gli individui possiedono un'innata intuizione morale nel comprendere ciò che è giusto e ciò che non lo è. Una fonte morale che risiede in noi stessi e che non esclude un collegamento con il trascendente. Sulla base della concezione rousseauiana per la quale esiste una «voce della natura che parla dentro di noi, e che noi dobbiamo seguire», sussiste una sorta di «contratto morale autentico con noi stessi»²⁸. Aspetto poi reinterpretato da Herder, per il quale «[c]iascuna persona ha propria misura nell'essere uomo». Diventa dunque importante essere fedeli al proprio concetto di essere uomo, «fare ciò che ci appartiene»²⁹.

Questa svolta si collega all'affermazione di un individualismo espressivo, diffusosi soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, ma già presente tra le *élite* dell'Ottocento, che non va confuso con «il desiderio [...] di fare ciò che ci piace senza interferenze»³⁰, rispondendo esclusivamente all'esigenza di realizzarsi nelle proprie personali ambizioni. E il consumismo, tanto criticato in specie dall'ultimo Montale, che consente all'individuo di gestire il proprio sé e il proprio spazio personale esclusivamente in base alle proprie

²⁵ Cfr. Trilling (1972); Taylor (2011), pp. 20-21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. Taylor (2009), p. 609.

²⁸ Taylor (2011), p. 33; Carlotti (2012), pp. 48-49.

²⁹ Taylor (2011), p. 36.

³⁰ *Ivi*, pp. 27; Taylor (2004b), pp. 57.

preferenze tramite l'acquisto e il consumo di ciò che la società propone, è la manifestazione della cultura dell'autenticità nei suoi aspetti più deteriori e banalizzanti³¹. «L'autenticità», scrive, invece, Taylor, «implica creazione e costruzione [...], e non di rado anche opposizione alle regole della società [...]. Ma è anche vero che essa esige l'apertura ad orizzonti di significato (giacché altrimenti la creazione perde lo sfondo che solo può salvarla dall'irrelevanza)». Un'autenticità positiva, dunque, solo se considerata come ideale morale, argomentabile dal punto di vista teorico e pratico³².

Il secondo disagio, strettamente interrelato all'individualismo, riguarda, invece, il «disincantamento del mondo», che può portare a una perdita di senso. Si tratta del primato della ragione strumentale, dell'egemonia di quella «razionalità cui ci rifacciamo quando calcoliamo l'applicazione più economica dei mezzi disponibili a un fine dato»³³. A suo parere affermatasi dall'esigenza dell'uomo moderno di acquisire e rafforzare le proprie libertà, autonomia e il controllo di sé, ma anche dall'esigenza di affermazione della vita ordinaria. Sembra un atteggiamento negativo solo se distorto, se pervade le vite degli individui senza alcun argine da parte della loro forza morale. Le decisioni avvengono in relazione al criterio di efficienza, tipico del mondo tecnologico in cui le merci sembrano dominare la società. Come sottolinea Arendt, «le cose» sono divenute «più permanenti dell'attività con cui sono prodotte»³⁴.

Taylor, come del resto anche Montale, mette inoltre in luce un'altra causa del disagio moderno, la frammentazione dell'individuo e della società, che ha luogo «quando gli esseri umani giungono a vedere se stessi in termini sempre più atomistici, come individui sempre meno legati ai loro concittadini da una comunicazione di progetti e di fedeltà»³⁵. Le istituzioni e la società tecnologica, da un certo punto di

³¹ Ivi, pp. 58-66.

³² Taylor (2011), pp. 78, 29.

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ Arendt (1964), p. 101.

³⁵ Taylor (2011), p. 131.

vista, limitano le nostre scelte, assegnando sempre più potere alla ragione strumentale.

Si assiste, dunque, a un pericolo analogo al “dispotismo morbido” di Tocqueville, quando cioè gli individui scelgono di non partecipare alla vita sociale, ma di orientarsi su loro stessi. Poiché lo Stato garantisce loro il soddisfacimento delle esigenze personali, sentono di potersi estraniare dalla “sfera pubblica”, perdendo la libertà politica e il ruolo di cittadini³⁶. Una scelta operata dalla ragione che può però non collimare con il nostro senso morale. E tale perdita di libertà e di interesse per una visione sociale del vivere da parte dell’individuo, è dichiarata, sul fronte poetico, anche da Montale. Egli denuncia altresì la perdita del ruolo e del senso sociale della poesia, sopraffatta e disorientata dalla massificazione della cultura prodotta dai mass media, e dal “rumore di fondo” che sembrano avere generato³⁷.

4. *Da Taylor a Montale, tra linguaggio e poesia*

Taylor ritiene che la narrazione rappresenti uno strumento fondamentale per la comprensione del senso del sé e del disagio moderno. La metodologia narrativa consente una visione più globale della propria esistenza, ricordando da dove veniamo e svelando in quale direzione andiamo³⁸. Il linguaggio, sulla scia di una linea espressivistica, permette così all’individuo di valutare le proprie scelte e organizzare il proprio agire in un contesto sociale. Consente cioè di mettere in pratica il nostro modo di essere nel mondo. Come scrive Taylor «*it is through story that we find or devise ways of living bearably in time*»³⁹.

³⁶ Ivi, p. 13; Taylor (2009), p. 606; Cfr. De Tocqueville (1968), p. 812. Sulla stessa linea, Bellah *et al.* (1985).

³⁷ Taylor (2011), pp. 3-16 e il discorso pronunciato da Montale in occasione della cerimonia per il conferimento del premio Nobel: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-speech.html.

³⁸ L’interesse tayloriano per il linguaggio è rintracciabile già in *Ontology* (1959), per poi svilupparsi in *Language and Human nature* (1978), in *Theories of meaning* (1980) e, in ultimo, soprattutto, in *The Language Animal* (2016). Cfr. Taylor (2005), pp. 167-168.

³⁹ Taylor (1993), p. 67; Id. (2016), p. 319.

La poesia, in particolare, costituisce una modalità di (auto)narrazione particolarmente efficace per cogliere le peculiarità della modernità e degli individui, in quanto animali linguistici che si auto-interpretano⁴⁰. In particolare, sia in *Radici dell'io* (1989) che ne *L'Età secolare* (2007), Taylor torna più volte su Thomas Stearns Eliot, i cui versi de *La terra desolata* (1922) vennero accolti, appena pubblicati, come specchio della condizione umana a seguito delle devastazioni della prima guerra mondiale, in cui «l'ordine morale [era] oramai totalmente disintegrato e ridotto a un "cumulo di macerie"»⁴¹. Secondo Taylor, invece, Eliot è voluto andare oltre la frammentazione cui si è giunti («Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine») ⁴², mostrando interesse verso l'esperienza interiore individuale, ispirando la possibilità di un nuovo ordine morale e pubblico⁴³. L'invenzione del correlativo oggettivo, espediente stilistico utilizzato peraltro sapientemente anche da Montale e cifra costitutiva della sua "poetica degli oggetti", rende perfettamente tale aspetto. In *Hamlet and his problems* (1919), Eliot afferma che

l'unico modo per esprimere un'emozione in forma d'arte consiste nel trovare un "correlativo oggettivo"; in altre parole, una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che costituiranno la formula di quella particolare emozione, così che, quando sono dati i fatti esterni, che devono concludersi in un'esperienza sensibile, l'emozione appare immediatamente evocata⁴⁴.

Si pensi a *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* in cui Eliot descrive la vita priva di colori dell'uomo moderno, in particolare ai versi in cui sono soprattutto le immagini evocate a consentirne un'interpretazione più efficace, specchio del proprio mondo interiore. «Allora andiamo, tu e io / Quando la sera si stende contro il cielo /

⁴⁰ Taylor (2011), p. 14; Id. (1979), p. 87.

⁴¹ Taylor (2009), pp. 515-16; Taylor (1993), pp. 563-596.

⁴² Eliot (1922), v. 430.

⁴³ Taylor (2009), p. 515.

⁴⁴ Eliot (1932), pp. 121-126: 124-125. Sui rapporti Montale-Eliot, cfr. Eliot (1958); Montale (1976), pp. 516-520.

Come un paziente eterizzato su una tavola»⁴⁵. Analogamente si pone Montale, estimatore e traduttore di Eliot e del quale condivide la visione di un mondo inaridito e abitato di «uomini vuoti», invitando il lettore a portare avanti la propria ricerca interiore⁴⁶. Ed è nell'indagare la forza delle parole che è possibile comprendere l'interiorità del sé, certamente filtrata dalla sensibilità del poeta. Solo così, secondo Taylor, la poesia può veicolare un nuovo ordine morale da diffondere, ispirando altri individui nella medesima direzione. Soprattutto dopo la fine della seconda guerra mondiale, quando tale direzione viene tracciata dall'ideale di autenticità e dalla difesa dei desideri ordinari per garantire agli individui una vita serena in una società dilaniata. Quando cioè un nuovo immaginario sociale si è profilato.

Un altro elemento che Taylor collega alla poesia è quello proprio della dimensione espressiva del linguaggio sopra accennata, che Taylor riprende da Berlin, e che indica in Herder il suo esponente più significativo. Si individua nel modello dell'autorealizzazione del soggetto, fondato sull'espressione della propria interiorità, un modello fondamentale per la rivelazione di sé e dell'identità personale⁴⁷.

L'espressione artistica, e quindi anche quella poetica, rappresenta una delle modalità più efficaci cui l'uomo può attingere per autodefinirsi. L'artista diviene in questo modo «il tipo paradigmatico dell'essere umano». La concezione ottocentesca dell'artista veggente, di colui cioè che grazie alla sua peculiare sensibilità vede quello che gli altri non sono in grado di vedere, à la Rimbaud, procede in parallelo a una nuova idea di arte, non più *mimesis* della realtà, ma creazione e costruzione. Si pensi nuovamente a Eliot e alla “poetica degli oggetti” montaliana, creazione originale che costruisce nuove significazioni, sia dal punto di vista stilistico che contenutistico. Montale, come dichiara nell'*Intervista Immaginaria* (1946), si avvale cioè di elementi presenti nella vita e nell'esperienza comuni rendendoli simbolo di un pensiero, di uno stato d'animo, o della condizione esistenziale dell'individuo moderno che, oramai privo di

⁴⁵ Taylor (1993), p. 568; Eliot (1983), p. 16 (vv. 1-3).

⁴⁶ Titolo di una poesia di Eliot scritta nel 1925 (*The Hollow Men*) in Eliot (1994), pp. 658-659.

⁴⁷ Herder (1995); Taylor (2016), pp. 320 e ss.; Neri (2016), pp. 216-231.

certezze, vive nel disincanto⁴⁸. Si riferisce, in sostanza, all'esigenza di affermazione della vita ordinaria, risemantizzandone alcuni elementi, enunciata anche da Taylor.

Se dunque in passato, fino al Settecento – afferma Taylor – si «poteva contare su certi ordini di significato pubblicamente disponibili, ora il linguaggio poetico deve necessariamente essere un linguaggio della sensibilità articolata»⁴⁹. Nell'ambito di una poesia ancora “mimetica”, come asserisce Wasserman, si poteva contare su «sintassi cosmiche di pubblico dominio», alla base delle quali «in vario modo [...] gli uomini accettavano [...] l'interpretazione cristiana della storia, il carattere sacramentale della natura, la Grande Catena dell'Essere, l'analogia dei diversi piani della reazione, il concetto dell'uomo come microcosmo». Con il passaggio ad una concezione creativa della poesia, invece, essa «deve da un lato formulare la sua propria sintassi cosmica e, dall'altro, forgiare l'autonoma realtà poetica compatibile con questa sintassi cosmica. La 'natura', ch'era un tempo anteriore al componimento poetico, e disponibile per l'imitazione, ora condivide con il componimento poetico una comune origine nella creatività del poeta»⁵⁰. Ne deriva un linguaggio nuovo e originale, come quello di Eliot e Montale, attraverso il quale passa l'auto-scoperta del sé.

Si tratta di una dimensione personale della poesia. «Se diventiamo noi stessi esprimendo ciò che siamo, e se ciò che diventiamo è, per ipotesi, originale, non basato su alcunché di preesistente, allora ciò che esprimiamo non è neppur esso l'imitazione di qualcosa di preesistente, ma una nuova creazione. Noi concepiamo l'immaginazione come creativa». Solo per il tramite dell'atto creativo l'individuo diventa «ciò che in me attende di essere. L'auto-scoperta esige una *poiesis*, un fare. Ciò svolgerà un ruolo cruciale in una delle direzioni lungo le quali si è sviluppata l'idea di autenticità»⁵¹.

I principi dell'autenticità sono, in questo caso, legati alla dimensione estetica, ma possono scontrarsi con fattori esterni, sociali,

⁴⁸ Montale (1946), pp. 84-9.

⁴⁹ Taylor (2011), p. 98.

⁵⁰ Wasserman (1968), pp. 10-1, cit. in Taylor (2011), pp. 99-100.

⁵¹ Taylor (2011), p.73.

storici, ecc., che impongono un allineamento a un *ethos* diverso. Si pensi all'arte futurista la cui dimensione estetica è certamente influenzata dal clima politico dominante del tempo, o ad alcuni poeti dell'ermetismo italiano, come Quasimodo, ad esempio, che, invece, da tale clima politico tanto si discosta.

Secondo Taylor, dunque, l'autenticità, da una parte, esige creazione, scoperta e originalità, e, talvolta, opposizione alle regole proprie della società e della moralità; dall'altra, esige l'apertura a un'auto-definizione nel dialogo⁵².

5. *Da Montale a Taylor: società moderna e crisi del senso*

In relazione a questo breve *excursus* dal punto di vista tayloriano sul sé e la modernità, possono rintracciarsi, anche per il tramite di Eliot, alcuni ulteriori collegamenti con la poetica di Montale, più tradizionalmente associato al contingentismo de *La Nature et l'Esprit* (1905) di Boutroux e a Bergson⁵³.

Anche Montale ha affrontato le problematiche connesse alla perdita di orizzonti di senso proprie dell'individuo moderno e, come Taylor, ha appuntato l'attenzione su alcune cause specifiche. Così come ha mostrato l'importanza del linguaggio quale veicolo comunicativo di tale disagio, e, al contempo, strumento per una possibile via di uscita. Con la dichiarazione del "male di vivere", la ricerca di un «varco» epifanico o di una «occasione» rivelatrice, Montale svela la profondità della crisi dell'uomo novecentesco e le sue crescenti difficoltà comunicative in una società sempre più individualista.

Tra le principali cause del "disagio" indagate da Taylor, in Montale appare centrale quella dell'individualismo. Il riferimento va, *in primis*, a un individualismo "di massa", dalla funzione sociale, diffusosi in Italia nella prima metà del Novecento, con l'emergere di una crisi identitaria compensata dalle medesime ideologie di massa dalla quale

⁵² Taylor (1991), p. 313.

⁵³ Nella sua produzione poetica sono rintracciabili anche tracce del filosofo Giuseppe Renzi, della critica al razionalismo di Lev Šestov e, probabilmente, di Felix Ravaisson-Mollien, ma anche, come più noto, di Nietzsche e Schopenhauer. Cfr. a tal riguardo: Casadei (2008), p. 20; Casadei (2013), p. 66; Ott (2006), p. 64; Montale (1983).

si è sviluppata. In seguito, dopo il secondo conflitto mondiale, Montale affronta la così detta “seconda società di massa”, quando il problema identitario, oltre che dalle ideologie, risulta controbilanciato soprattutto dal processo di eterodirezione, secondo cui l'individuo agisce sulla base di ciò che la società indica quali modelli di massa. Si tratta di un controllo sociale in cui l'identificazione collettiva e, allo stesso tempo, l'individualizzazione di massa sono avallate dal consumismo e dal narcisismo, quale degenerazione dell'individualismo⁵⁴.

Nelle ultime raccolte, in specie in *Satura* (1971) e *Auto da fè* (1966), si descrive una società in cui cresce il ripiegamento nel privato a discapito della partecipazione allo “spazio pubblico”. Tuttavia, per Montale, che ha vissuto la «bufera» del secondo conflitto mondiale, tale individualismo mostra aspetti anche positivi, in ragione del fatto che il soggetto vuole differenziarsi, ribellarsi alla massificazione imposta dal Fascismo. In un mondo unificato dalla tecnica (e dal prevalere di una ideologia più che opinabile), afferma, in un'intervista del 1951, «che i poeti individualisti» non «potrebbero costituire un pericolo per lo Stato o il Superstato che li ospiti (o li tolleri)»⁵⁵. Certamente, l'individualismo al quale si riferisce Montale, non è quello di massa che porta alla “trappola” della spersonalizzazione che tanto fugge, ma un individualismo in cui ciascuno ripiega sulle proprie peculiarità, per essere autenticamente se stesso, senza omologarsi al sistema imperante.

E tale concetto di individualismo come “fede”, Montale lo mostra nel *Diario del '71 e del '72* (1973), in *Sulla spiaggia* quando, con un certo disappunto, si rende conto che la solitudine cui aspira per riflettere verrà interrotta da una massa indistinta di persone: «Tutti i lemuri umani avranno al collo / croci e catene. Quanta religione. / E c'è chi s'era illuso di ripetere / l'exploit di Crusoe!» (vv. 13-16)⁵⁶. Intravede nella società in cui vive individui “atomizzati”, non interessati a diffondere modelli per un agire sensato nell'ambito di una

⁵⁴ Millefiori (2015), pp. 245-6.

⁵⁵ Montale (1976), pp. 569-72.

⁵⁶ Montale (2005), p. 493.

comunità. E i mezzi di comunicazione di massa, come la televisione – e oggi la rete – amplificano, a suo parere, questo aspetto. Il soggetto sveviano, che pare rintracciarsi nel primo Montale, l'Arsenio di *Ossi di Seppia, in primis*⁵⁷, rappresenta quell'individualismo che Montale sembra opporre alle teorie alla base della società di massa, quella fascista prima e dei consumi poi⁵⁸.

L'importanza attribuita all'individuo mostra un'indagine approfondita sulla propria identità, per conoscere se stessi, anche attraverso il dialogo, come in Taylor. Anche se, in Montale, l'identità del soggetto sembra dipendere, a una prima lettura, soprattutto da se stesso, in realtà, dagli altri trae linfa. Si pensi al rapporto io/tu nella seconda e terza raccolta del poeta, *Le occasioni* (1939) e *La bufera e altro* (1956), alle figure femminili evocate, ma anche al noi di *Non chiederci la parola* della prima raccolta *Ossi di seppia*, in cui la serie anaforica delle negazioni evoca una collettività⁵⁹.

Nei versi di Montale, dunque, è possibile rintracciare manifestazioni dell'individualismo moderno à la Taylor, ma anche della presa di coscienza dell'autenticità dell'individuo, secondo due accezioni. La prima, relativa all'aspirazione alla propria autonomia e autorealizzazione intellettuale nei confronti della società; a tal riguardo significative alcune parole del poeta, quando dichiara: «Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini, ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile», ad enfatizzare la significatività dell'essere ciò che risponde alla propria natura⁶⁰. La seconda, invece, è la presa di coscienza che tale aspirazione può attuarsi solo in parte. Le epifanie, le figure femminili rivelatrici, talune «occasioni» o l'«anello che non tiene / il filo da disbrogliare» de *I Limoni*, sono strategie frequenti che rendono possibile, solo per alcuni attimi, l'illusione della conoscenza⁶¹. Poi, riemerge la quotidianità. Da un certo punto di vista, Montale mette in evidenza l'aspirazione e, allo stesso tempo, l'incapacità del poeta, anche attraverso la poesia, di

⁵⁷ Ivi, pp. 83-84.

⁵⁸ Casadei (2008), p. 105

⁵⁹ Ivi, pp. 13, 49.

⁶⁰ Debenedetti (2000), pp. 37-39.

⁶¹ Montale (2005), p.11, vv. 27-28.

cogliere e manifestare la propria interiorità, il senso pieno della propria esistenza e, quindi, delle proprie scelte, nella sua autenticità. Tale tensione è resa palese dallo stile espressivo, franto e “petroso”, con il quale svela la crisi etico-conoscitiva dell'uomo moderno. E le sue scelte, stilistiche e contenutistiche, ruotano intorno a questo aspetto. Certamente, una visione più pessimista di quella tayloriana, il quale non ha vissuto in prima persona né il Fascismo né i conflitti mondiali del primo Novecento, ma ben comprende la civiltà disorientata dei versi di Eliot e di Montale. È la presa di coscienza dell'incomunicabilità cui sta andando incontro l'uomo. La speranza di risolvere il male del vivere viene affidata dunque alla poesia e alla possibilità di una epifania miracolosa, così come, in Taylor, al trascendente, ma in senso pienamente religioso.

Il tema dell'epifania, dell'occasione che porta allo svelamento di una verità oltre le apparenze terrene, che all'io-poeta può manifestarsi grazie all'intervento di “oggetti salvifici”, sembra rappresentare la declinazione laica dei miracoli religiosi. Montale, come Taylor, ha chiaro che la modernità sta vivendo la «fine di certezze di lunga durata»⁶². E, nonostante la lettura di Bergson, Boutroux e l'interesse per le più varie forme di spiritualità, il “varco” epifanico prende il posto della fede, che, in *Dora Markus*, viene definita «feroce», che «[d]istilla/veleno»⁶³. È un concetto peraltro enfatizzato da uno stile franto e antimusicale, in cui i suoni più aspri sono collocati spesso a fine verso. Un disincanto linguistico che è specchio di un disincanto morale nei confronti della società moderna e della sua frammentazione, tema che richiama la terza causa del disagio moderno tayloriano⁶⁴. L'individualismo radicale ha condotto gli uomini a vivere “atomizzati”, al più, in piccoli gruppi isolati, costruendo barriere che rafforzano l'incomunicabilità tra gli individui.

E in *Satura* (1971) tale immaginario moderno à la Taylor si palesa nello stile montaliano, che mostra spesso una forma spezzata, a “frammenti”, per riprendere nuovamente Eliot. L'avvalersi, poi, di una

⁶² Casadei (2008), p. 9.

⁶³ Montale (2005), p. 132, v. 58.

⁶⁴ Ott (2006), p. 11.

pluralità di stili, tra cui quello prosastico e diaristico, di strofe libere, di rimandi alla quotidianità, nonché l'azzeramento degli ordini valoriali più comuni, rappresenta un tentativo di riprodurre il mondo dei mass media. Ed è proprio nelle ultime raccolte che Montale mette in luce il suo disincanto, come evidenziato dal titolo stesso di *Satura*, che richiama il carattere variegato della satira latina. Si tratta del disincanto tayloriano in cui predomina la ragione e la vita ordinaria.

Anche ne *Il 'tu'* (1969), il cui tono ironico ha una evidente funzione metaletteraria, Montale spiega come, nella fase più matura della sua poesia, il rapporto con i diversi "tu" ai quali si è rivolto nei suoi componimenti non sia affatto risolto. Mette in discussione le identità dell'io e del tu in cui persino l'io («uccello del parettaio») si duplica fino a ingenerare confusione nell'interlocutore/lettore («in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi. Il male/è che l'uccello preso nel parettaio / non sa se lui sia lui o uno dei troppi suoi duplicati») ⁶⁵. Soprattutto, ritiene ancora più arduo essere autenticamente se stessi nella spinta all'omologazione prodotta dai mass media, pur senza, forse, averne piena coscienza. Il rapporto con l'altro si profila ulteriormente difficile e indeterminato, dal momento che le persone, da una parte, tendono a somigliarsi sempre di più, come se composte dalla medesima "materia", dall'altra, appaiono ancora più "atomizzate", chiuse in loro stesse. Appare chiaro già in *Iride* (in *La bufera*, 1956), in cui la donna angelo si trasforma nella metafora dell'incomunicabilità ⁶⁶.

Un ultimo cenno merita, infine, un altro componimento di *Satura*, *Botta e Risposta I*. Montale qui definisce la sua vita per metà trascorsa «nelle stalle d'Augìa», riferendosi al periodo dei totalitarismi, chiudendo con il celebre verso: «ora sai che non può nascere l'aquila / dal topo» ⁶⁷. Se ciò implica un disincanto ancora più accentuato nei confronti della società e del suo tempo (l'aquila è anche uno dei simboli del Fascismo), l'individuo non si mostra completamente passivo. In *Satura I e II* il «topo» cerca di lottare contro una modernità

⁶⁵ Montale (2005), pp. 3-5, vv. 5-9.

⁶⁶ Montale (2005), pp. 247-8; Ott (2006), p. 204 ss.

⁶⁷ *Botta e risposta I*, vv. 46-47, Cfr. Montale (2005), pp. 6-19.

che ha generato disagi⁶⁸. Il tema del varco lascia però il posto al *nonsense* («l'avvento è l'improbabile nell'avvertibile / pulsante una pulce nel pulsabile», in *Gerarchie*)⁶⁹. E con toni ironici affronta il viaggio «in incognito» del divino (*Satura II, In Divinità in incognito*) per il quale, scrive infatti il poeta, «noi siamo solo disguidi / del suo nullificante magistero»⁷⁰, «bozze scorrette che il Proto / non degnò d'uno sguardo» (in *Botta e Risposta II, II, vv. 20-22*)⁷¹. In *L'Altro* il rapporto con Dio appare ancora più beffardo e sottile («i nostri commerci con l'Altro [Dio] / furono un lungo inghippo»), forse come una risposta, quasi canzonatoria, alla pluralità di opzioni alle quali la modernità ci ha aperto le porte⁷².

L'egemonia della ragione strumentale e dell'utilitarismo a scapito del trascendente ha portato, dunque, anche secondo Montale, a un senso di vuoto e di perdita. Il tono dissacratorio che diventa via via più frequente e accentuato – si pensi a *Diario del '71 e del '72* (1973) – deriva dal disincanto che sempre più abita la sua poesia. La società è a suo parere oramai in balia delle leggi del mercato e del consumismo, tipica espressione dell'individualismo radicale, in cui tutto è merce. La produzione e il consumo stanno schiacciando gli uomini, oramai equiparati da Montale a formiche, e, dunque, la loro auto-realizzazione⁷³. Si profila una crisi della poesia e dell'individuo, che, comunque, per rispondere pienamente a se stesso e alle proprie aspirazioni, non può prescindere dagli altri⁷⁴.

6. Conclusioni

Montale e Taylor riconoscono, dunque, un disagio moderno dalle cause comuni, *in primis*, l'individualismo, che ha condotto alla perdita del senso del sé. L'etica dell'autenticità rappresenta una delle sue

⁶⁸ Casadei (2008), pp. 97 ss; Montale (2009), pp. 83-308.

⁶⁹ Ivi, pp. 83-84, vv. 7-8.

⁷⁰ Ivi, pp. 204-207.

⁷¹ Ivi, pp. 158-64, in part. vv. 22-23

⁷² Montale (2009), pp. 306-309, vv. 2-3.

⁷³ Ivi, p. 162.

⁷⁴ Discorso pronunciato da Montale in occasione della cerimonia per il conferimento del premio Nobel, cit.

evoluzioni e, se radicalizzata, può condurre all'annullamento dell'auto-realizzazione stessa. Ecco che, come teorizza Taylor e si evince dai versi montaliani, l'aspirazione all'autenticità oggi non può procedere senza argini⁷⁵. Sebbene il rispetto del proprio modo di essere e della propria voce interiore siano riconosciuti, occorre ammettere secondo i Nostri l'importanza del ruolo dell'altro e del dialogo come mezzo comunicativo imprescindibile. Solo attraverso l'altro – il “tu” e il “noi” montaliano – è possibile cercare di formare e conoscere la propria identità e originalità. Un'etica comunicativa riconosciuta anche da Habermas, il quale però imputa a Taylor l'attribuzione di un peso eccessivo all'altro rispetto all'io⁷⁶. Ma per Taylor, come per Montale, la realizzazione di sé e l'appagamento delle proprie esigenze possono avvenire solo nell'ambito di un orizzonte di senso condiviso, di un immaginario sociale *à la* Taylor. Un immaginario nell'ambito del quale Montale, ad esempio, si sente in «disarmonia», come lui stesso dichiara, alla luce del tempo e della storia vissuti, ma che cerca di scoprire e conoscere, con il linguaggio poetico⁷⁷. Si tratta di un linguaggio che Taylor teorizza dal punto di vista filosofico e che applica anche attraverso un approccio storico-narrativo peculiare⁷⁸ e che Montale veicola con e nei suoi versi, oltre che in alcuni passi teorici⁷⁹. Il linguaggio si profila dunque veicolo di un certo *ethos* e strumento indispensabile di relazione tra un sé e gli altri, di costituzione della propria identità in rapporto alla comunità, per il filosofo, ma anche mezzo per mostrare la propria visione del sé e, in senso più universale, «la condizione umana in sé considerata», per il poeta⁸⁰.

Rappresenta il mezzo attraverso il quale attuare un'etica dell'autenticità, nelle sue molteplici declinazioni, senza scadere in

⁷⁵ Taylor (2011), p. 42.

⁷⁶ Habermas (1986), pp. 214-264, in part. p. 217; Taylor (1991), pp. 23-35. Cfr. più in generale sull'etica comunicativa e Habermas: Habermas (1981); Fabris (2014), pp. 82-86.

⁷⁷ Montale (1976), p. 570.

⁷⁸ Si pensi a *Radici dell'io* (1989) e a *L'età secolare* (2007), solo per fare due degli esempi di più ampio respiro.

⁷⁹ In *Auto da fè*, ma anche negli articoli pubblicati per il *Corriere della Sera*.

⁸⁰ Montale (1976), p. 570.

estremizzazioni pericolose. E che consenta di far proprio un immaginario sociale che conduca non all'atomizzazione dell'individuo e alla chiusura definitiva in se stessi, ma al pluralismo e allo scambio reciproco. Si tratta di un'etica dell'autenticità non assoluta, che motivi a rispondere di sé nell'appagamento delle proprie aspirazioni e che non contempi il proprio sé come unico interlocutore e principio ispiratore.

Tale etica dell'autenticità si interseca con quella dell'espressivismo linguistico proprio dell'uomo contemporaneo. Il linguaggio assume funzioni sociali ben precise, di rivelazione e manifestazione del sé e del suo senso, di veicolazione delle proprie scelte in rapporto al mondo circostante e all'immaginario di riferimento.

Né lodatori né detrattori radicali dell'etica dell'autenticità, dunque, ma entrambi assertori di un ampliamento del concetto di autenticità, affinché «possa aiutarci a rinnovare la nostra prassi» e non divenire un ideale morale di auto-imprigionamento dell'individuo, come afferma Taylor. L'autenticità non esclude l'apertura a istanze esterne all'io, «essa anzi le presuppone»⁸¹, purché queste non rispondano alle forme più degradate della cultura dell'autenticità, come, ad esempio, il consumismo.

La crisi del senso alla quale il soggetto è pervenuto può essere dunque quantomeno limitata aprendosi all'altro. Secondo Taylor, in particolare, attraverso una riabilitazione della trascendenza, intesa in senso religioso; secondo Montale, invece, visto il suo scetticismo nei confronti della fede, attraverso la realtà oggettuale e un tu/noi che varia nel corso del tempo. Una speranza momentanea, illuminata da eventi «epifanici», per poi ritrovarsi nel *nonsense* quotidiano. Pochi i versi, come *I limoni*, ai quali si può attribuire un messaggio positivo di rinascita⁸², accettando l'"inafferrabilità" del senso dell'esistenza e rinunciando a una ricerca di autenticità che vada oltre le certezze della vita quotidiana, nell'ambito della quale si muovono le scelte

⁸¹ Taylor (2011), pp. 29, 48

⁸² Montale (2005), pp. 11-12.

dell'individuo (come in *Il trionfo della spazzatura del Diario del '71 e del '72* (1972))⁸³.

Si può allora rimanere ancorati ad un'etica dell'autenticità, ma attraverso un linguaggio che consente di (far) comunicare il sé e la società più in generale e di mettere in relazioni gli individui. Si tratta di un'etica che miri all'intesa e alla comprensione reciproca, in specie per Taylor, per arginare la frammentazione cui la società moderna è andata incontro ed evitare la degenerazione atomistica per una nuova progettualità comune tra gli individui, anche per Montale. Si impone dunque la fedeltà a se stessi, l'espressione di ciò che si sente e che corrisponde alla propria natura e al proprio comportamento etico-politico, pur mantenendosi su posizioni di pensiero differenti rispetto alle correnti più "alla moda", come accade per Montale, il cui pensiero poetico, negli anni '70, non è più in linea con le nuove tendenze letterarie⁸⁴; ma sempre tenendo conto dell'altro e dell'immaginario di riferimento, senza scadere dunque nell'antropocentrismo o nell'omologazione. Così come occorre che il linguaggio poetico risponda anch'esso a se stesso, fedele alla funzione etica e comunicativa che gli è propria, dell'espressione del sé e della società. Entrambi vedono nelle tecnologie – televisione e comunicazione di massa in generale, per Montale, anche la rete, per Taylor – strumenti che possono certamente incentivare l'etica dell'autenticità, semplificare e velocizzare certi comportamenti e scelte, ma anche portare a una radicalizzazione dell'individualismo e a un'autenticità esasperata di cui si può perdere il controllo.

Bibliografia

Arendt, H. (1964), *Vita activa*, trad. it. a cura di S. Finzi, Bompiani, Milano.

Bellah, R. et al. (1985), *Habits of the Heart*, University of California Press, Berkeley.

Carlotti, S. (2012), *La questione del senso nell'età secolare. La prospettiva filosofica di Charles Taylor*, Ananke, Torino.

Casadei, A. (2008), *Montale*, Il Mulino, Bologna.

⁸³ Ivi, p. 459; Casadei (2008), pp. 104, 124.

⁸⁴ Ivi, p. 116.

- Casadei, A. (2013), *Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Costa, P. (2004), *Introduzione*, in Taylor, C., *Etica e umanità*, a cura di P. Costa, Vita & Pensiero, Milano, pp. VII-XXXII.
- Costa, P. (2001), *Verso un'ontologia dell'umano*, Edizioni Unicopli, Milano.
- De Tocqueville, A. (1968), *La democrazia in America (1835-1840)*, in Id., *Scritti politici*, trad. it. a cura di N. Matteucci, vol. II, Utet, Torino.
- De Tocqueville, A. (1989), *L'antico regime e la rivoluzione*, trad. it. a cura di G. Candeloro, Rizzoli, Milano.
- Debenedetti, G. (2000), *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Eliot, T.S. (1932), *Hamlet and his problems*, in Id., *Selected Essay 1917-1932*, London, Faber, pp. 121-126.
- Eliot, T.S. (1985), *La terra desolata*, trad. it. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano.
- Eliot, T.S. (1994), *Poesie*, trad. it. di R. Sanesi, Bompiani, Milano.
- Eliot, T.S. (1958) *T. S. Eliot tradotto da Eugenio Montale*, con saggio introduttivo di E. Montale, Scheiwiller, Milano.
- Fabris, A. (2014), *Etica della comunicazione*, Carocci, Roma.
- Habermas, J. (2000), *Etica del discorso (1983)*, a cura di E. Agazzi, Laterza, Roma-Bari.
- Habermas, J. (1986), *Reply to Taylor's 'Language and Society'*, in Honneth, A., Joas, H. (eds.) (1991), *Communicative Action*, en. tr. by J. Gaines e D. Jones, MIT Press, Cambridge Mass. *Communicative Action*, pp. 214-226.
- Habermas, J. (2003), *Teorie dell'agire comunicativo (1981)*, 2 voll., trad. it. a cura di P. Rinaudo, G.E. Rusconi, Il Mulino, Bologna.
- Herder, J. G. (1995), *Saggio sull'origine del linguaggio*, trad. it. e cura di A.P. Amicone, Pratiche, Parma.
- Lash, S. (2001), *La cultura del narcisismo*, trad. it. a cura di M. Bocconcelli, Bompiani, Milano.
- Lipovetsky, G. (1983), *L'ère du vide*, Gallimard, Paris.
- Millefiori, A. (2015), *L'individuo fragile*, Apogeo, Milano.
- Montale, E. (2016), *Auto da fê*, trad. it. a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.

- Montale, E. (1976), *Confessioni di scrittori (Intervista con se stessi, 1951)*, in Id., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1946), "Intenzioni (Intervista immaginaria)", *La Rassegna d'Italia*, I, n. 1, pp. 84-89.
- Montale, E. (1983), *Quaderno genovese*, a cura di L. Basile e S. Solmi, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (2009), *Satura*, a cura di R. Castellana, Mondadori, Milano.
- Montale, E. (1976), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori.
- Montale, E. (2005), *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Neri, V. (2016), *Etica dell'immaginario sociale. Paradigmi a confronto*, Edizioni ETS, Pisa.
- Ott, C. (2006), *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli Ossi*, trad. it. a cura di C. Ott, Franco Angeli, Roma.
- Pirni, A. (2005), *La costruzione dell'identità tra linguaggio, comunità e cultura (intorno a Charles Taylor)*, in D'Andrea, F., De Simone, A., Pirni, A. (a cura di), *L'Io ulteriore. Identità, alterità e dialettica del riconoscimento*, Morlacchi, Perugia, pp. 347-405.
- Taylor, C. (1979), *Animali che si autointerpretano*, in Id. (2004a), *Etica e umanità*, trad. it. a cura di P. Costa, Vita & Pensiero, Milano, pp. 87-126.
- Taylor C. (2004a), *Etica e umanità*, trad. it. a cura di P. Costa, Vita & Pensiero, Milano.
- Taylor, C. (2005), *Gli immaginari sociali moderni (2004)*, trad. it. a cura di P. Costa, Meltemi, Milano.
- Taylor, C. (1985), *Human Agency and Language: Philosophical Papers I*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Taylor, C. (2000), *Il dibattito fra sordi di liberali e comunitaristi*, in A. Ferrara (a cura di), *Comunitarismo e liberalismo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 137-168.
- Taylor, C. (2011), *Il disagio della modernità*, trad. it. a cura di G. Ferrara degli Uberti, Editori Laterza Roma-Bari.
- Taylor, C. (2004b), *La modernità della religione*, trad. it. a cura di P. Costa, Booklet libri, Milano.

- Taylor, C. (1978), *Language and Human nature* in Id., *Human Agency and Language: Philosophical Papers I* (1985), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 215-247.
- Taylor, C. (1991), *Language and Society*, in Honneth, A., Joas, H. (eds.), *Communicative Action*, trans. ingl. J. Gaines e D. Jones, MIT Press, Cambridge Mass., pp. 23-35.
- Taylor, C. (2004c), *La topografia morale del sé*, trad. it. a cura di A. Pirni, Edizioni ETS, Pisa.
- Taylor, C. (2009), *L'età secolare*, trad. it. a cura di P. Costa, Feltrinelli, Milano.
- Taylor, C. (1959), "Ontology", *Philosophy*, 34, pp. 125-141.
- Taylor, C. (1993), *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, trad. it. a cura di R. Rini, Feltrinelli, Milano.
- Taylor, C. (1991), *The Dialogical Self*, in D. Hiley, J. Bohman, R. Shusterman (eds.), *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., pp. 304-314.
- Taylor, C. (2016), *The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Taylor, C. (1980), "Theories of Meaning", *Proceedings of the British Academy*, 66, pp. 283-327.
- Trilling, L. (1972), *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Urbinati, U. (1997), *Individualismo democratico. Emerson, Dewey e la cultura politica americana*, Donzelli, Roma.
- Wasserman, E. (1968), *The Subtler Language*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Abstract

Individualism, authenticity and modern-day social imaginary represent some of the dimensions of our Western modernity. These are dimensions that philosophy and poetry have been reflecting on since the second half of the 20th century in order to better understand the identity of the self. Montale and Taylor, two authors who are oceans apart, both in terms of geography and of spiritual vision, have

both tackled the problems associated with the loss of the “horizons of sense” on the part of the individual within this context. Both believe that language is the tool for redefining the ethics of modern authenticity, without falling into dangerous radicalization, and leading to perspectives which are, in part, different: the Italian poet sees only a *nonsense* in life, whereas the Canadian philosopher opts for a return to the transcendental experience, in the religious sense, one that our “secular age” does not always make self-evident.

Keywords: Authenticity, Ethics, Individualism, Malaise, Modernity.

SALVATORE TEDESCO*

*Bild unserer irren Anwesenheit /
auf der Oberfläche der Erde.*

**L'immagine come storia naturale del presente nella poetica di
W. G. Sebald**

1. Wie ein Naturlaut.

La difficoltà interpretativa del celebre inizio della *Prima sinfonia* di Mahler – secondo quanto raccontava una volta Luigi Nono, che ne aveva parlato in questi termini con Claudio Abbado – consisterebbe nel fatto che si tratta di un *attacco* che deve risultare assolutamente inavvertito, sicché occorrerebbe piuttosto trovarsi già dentro quel suono di natura, «meravigliati dall'esserci già senza aver saputo l'inizio»¹. Il *Naturlaut* mahleriano comincerà cioè “ad un certo punto”, all'inizio della effettiva composizione musicale, ad essere recepito dall'orchestra e a divenire con ciò percepibile anche per gli ascoltatori, ponendosi tuttavia come un *suono di natura* già presente, come il suono del dolore di una natura gravata dal peso tutto umano del tempo e della caducità, ma al tempo stesso come perdurante presenza di una possibilità messianica di salvezza, di una gioia luminosa ancora intatta alla fine e al di là di quel gravame luttuoso².

Difficile non stazionare in quest'orbita di pensieri, quando si cerca di rendere esplicita la densità tematica della parola nella poesia di W.

* Università di Palermo

¹ Restagno (1987), p. 262.

² Si tratta del resto del percorso già individuato dal giovane Walter Benjamin della prima riflessione sul Trauerspiel: «dal suono naturale, attraverso il lamento, alla musica». Cfr. Benjamin (1916), p. 138; Benjamin costituirà, come vedremo, il nostro principale interlocutore per l'interpretazione del discorso poetico sebaldiano. La prossimità fra la poetica di Sebald e Benjamin, più volte avvertita dalla migliore critica, è stata fatta oggetto di un'ampia analisi nell'ottima monografia di Hutchinson, (2009).

G. Sebald, a partire dal titolo stesso, *Nach der Natur*, del poemetto che ne raccoglie la cifra stilistica essenziale e ne propone i più compiuti esiti estetici, prefigurando al tempo stesso buona parte delle tematiche della successiva produzione in prosa dell'autore. *Nach der Natur*, per un verso, vale palesemente 'secondo natura', e quest'accezione si presenta appunto se si pensa a espressioni peraltro poetologicamente desuete come *Nachahmung der Natur*, imitazione della natura, che sembrano rinviare a un'estetica settecentesca dell'*imitatio*³, magari persino alla tradizione efrastica da Alexander Pope alle *Alpen* di Haller⁴, posta persino alle spalle dei prediletti autori di certo Ottocento minore o marginale che saranno così presenti nella prosa di Sebald. L'espressione, d'altro canto, sarebbe traducibile anche come "dopo la natura"⁵, con riferimento al carattere *secondo*, derivato, e ancora di più all'*esilio dalla natura nella storia*, che caratterizza appunto in quanto «irre»⁶, "senza meta", o addirittura "insana", la presenza dell'uomo sulla terra, «auf der Oberfläche der Erde».

L'unica occorrenza della locuzione nel poemetto stesso, peraltro, sembra in certo senso condurre sino a un punto d'indistinzione le due accezioni dette, dal momento che la raffigurazione "secondo natura" si farà carico adesso di dare forma a un presagio di apocalisse, all'immagine del conclusivo trapassare di questo mondo:

*Wahrscheinlich hat Grünewald
die katastrophale Umnachtung,
die letzte Spur des aus dem Jenseits
einfallenden Lichts nach der Natur
gemalt und erinnert*⁷.

³ Cfr. ad es. Jorgensen (1984), ll. 337-341; Kemper (1981).

⁴ Haller (1729) e (1999). Si vedano *infra* alcune considerazioni sulla rilevanza del tema della neve e delle Alpi nel poemetto di Sebald. Lo stesso Sebald si riferisce alle «settecentesche/ descrizioni della natura» e alla poesia «di Hölderlin e di Haller» ma, aggiunge, «anche lì è già smarrimento,/ fin dove giunge il cuore» (NN, p. 89; SN, p. 94).

⁵ Su queste alternative cfr. Riordan (2004), pp. 45-57, e in breve Agazzi (2007), p. 19.

⁶ NN, p. 23; SN, p. 29. Stesso riferimento per la cit. che segue.

⁷ NN, p. 26, SN, pp. 31-32: «È verosimile che Grünewald/ abbia dipinto dal vero/ quell'oscuramento catastrofico,/ l'ultimo bagliore della luce/ che strapiomba

Il Grünewald di Sebald, il personaggio cui è dedicata la prima delle tre sezioni del poemetto, *dipinge e ricorda dal vero, secondo natura*, l'immagine che dice del convertirsi del presente della storia umana in natura e di questa in passato. È in effetti esattamente a questa condizione che allude anche il sottotitolo del poemetto: *Ein Elementargedicht*; gli "elementi" sono colti in questo transito e in questo scambio (propriamente allegorico) fra natura e storia per il quale vale quanto scriveva Walter Benjamin a proposito della scrittura barocca: «Auf dem Antlitz der Natur steht 'Geschichte' in der Zeichenschrift der Vergängnis [In fronte alla natura sta scritto "storia": nei caratteri della caducità]»⁸.

Per limitarci in questo momento a un unico esempio, l'*elemento* (la materia) della neve e del suo biancore svolge un ruolo centrale nell'impianto metaforico e nella stessa architettura complessiva di *Nach der Natur*: l'immagine ormai incolore della terra coperta di brina, «weiß wie der Schnee/ auf den Alpen»⁹ chiude la prima sezione del poemetto, in cui il biancore della natura contrappunta la violenza estrema della storia umana («wenn der Sehnerv/ zerreißt»)¹⁰, mentre la seconda sezione ci descrive il protagonista ormai morto che giace «im Schnee/ wie einen erschlagenen Fuchs»¹¹, ed infine la collisione fra il bianco della neve e il rosso della volpe uccisa si riverbera contro ogni attesa in un'inedita apertura di felicità nel vagheggiamento lontano dello «Schnee- und Eisgebirge/ des fremden, unerforschten

dall'aldilà, e/ tale lo rammenti»; il riferimento storico è alla grande eclissi solare del primo ottobre 1502 che interessò buona parte della Germania e della Polonia, come ricorda lo stesso Sebald, che qui illustra il trattamento da parte di Grünewald della scena della *Crocifissione* del dipinto di Basilea.

⁸ *UDT*, p. 353; *DBT*, p. 183.

⁹ *NN*, p. 33; *SN*, p. 38: «bianco/ come la neve sulle Alpi».

¹⁰ *NN*, p.33; *SN*, p. 38: «quando il nervo ottico/ si lacera». C'è qui un evidente richiamo alla orripilante «mattanza di occhi cavati/che continuò a lungo/ tra il Lago di Costanza/ e la Foresta di Turingia», a seguito della tremenda battaglia di Frankenhäusen del 15 maggio 1525 nella cosiddetta "guerra dei contadini", battaglia di cui Sebald racconta alla fine della strofa precedente della sezione (*SN*, p. 36).

¹¹ *NN*, p. 68; *SN*, p. 74: «nella neve/ come una volpe abbattuta».

und/afrikanischen Kontinents»¹², che chiude la terza ed ultima sezione del poemetto.

Gli “elementi naturali” appaiono dunque carichi di storia, e reciprocamente il presente si proietta su uno sfondo naturale la cui infinita distanza appare tuttavia come prossimità incombente («aus der unendlichen Ferne in die unendliche Nähe»¹³, come diceva Adorno ancora con riferimento alla valenza *naturgeschichtlich* dell’allegoria benjaminiana).

Come il *Naturlaut* mahleriano, la scrittura seboldiana è “sempre già cominciata” perché percepita dall’ascolto umano come suono di una natura luttuosa, o per dir meglio: come traduzione nella scrittura luttuosa di una voce della natura. Walter Benjamin è ancora in questo senso colui che a preferenza di ogni altro riferimento filosofico ci guida nell’architettura poetica di Sebald: il silenzio della scrittura descrive una metà di quell’arco che trova il suo prolungamento nella musica della natura.

Un esempio, forse in effetti il più chiaro ed insieme il più esteticamente riuscito, di questa architettura vertiginosa, ci viene fornito da Sebald con lo straniante inizio della terza sezione, quella autobiografica, del poemetto *Nach der Natur*. Mette conto citare per intero il testo in questione:

*Schwer zu entdecken sind nämlich
die zwischen den Schiefertafeln
eingelagerten geflügelten Wirbeltiere
der Vorzeit. Seh ich aber die Nervatur
des vergangenen Lebens vor mir
in einem Bild, dann denk ich immer,
es hätte dies etwas mit der Wahrheit
zu tun. Das Gehirn arbeitet ja fortwährend
mit irgendwelchen und sei es ganz
schwachen Spuren der Selbstorganisation,*

¹² *NN*, p. 99; *SN*, p. 104: «il massiccio di neve e di ghiaccio/ che svetta nella luce scemante/ dello sconosciuto e inesplorato/ continente d’Africa». Non credo, in ragione di questi elementi, che si possa concordare con l’opinione di Coetzee, che ritiene questa chiusa «un momento poco convincente di trascendenza»; Coetzee (2010), p. 246.

¹³ Adorno (1931), p. 357.

*L'immagine come storia naturale del presente
nella poetica di W. G. Sebald*

*und manchmal entsteht daraus
eine Ordnung, stellenweis schön
und beruhigend, doch auch grausamer
als der vorherige Zustand der Ignoranz¹⁴.*

Apertura straniante, indubbiamente, se è vero che le *lamine di scisto* che custodiscono fossilizzati i volatili preistorici sono introdotte quasi come antefatto *naturgeschichtlich* della storia personale dell'autore, quasi fossero l'autentica lastra litografica da cui si svilupperà l'immagine – di lì a breve rievocata – dei nonni dello stesso autore intirizziti dal freddo che vanno a sposarsi in una mattina di gennaio del 1905. Di più, la *bellezza* e il *piacere* legati alla costruzione di un ordine del vivente e al rinvenimento delle *pur deboli tracce dell'autorganizzazione* risultano intimamente intessuti nella *Nervatur/ des vergangenen Lebens*, il paesaggio della forma si dispiega cioè nella sua costruzione in quanto *storia naturale*. In altri termini, non solo la forma naturale si apre qui a una comprensione storica ma, anzitutto, forma naturale e comprensione storica vengono agitate da una tensione non altrimenti risolvibile che è quella che, in senso proprio, *ha a che fare con la verità* e con la sua messa in immagine.

Con il che, circolarmente, verremmo ricondotti alla lettura sebaldiana di Grünewald proposta dalla prima sezione del poemetto, se però nel testo pocanzi citato non fosse custodita, *schwer zu entdecken*, un'autocitazione che aggiunge, a mio parere, un ulteriore e decisivo livello alla *stratigrafia* qui disposta da Sebald. L'intero passo, infatti, non è a ben vedere che una riscrittura/variazione del primo testo poetico pubblicato da un giovanissimo Sebald su una rivista studentesca:

Schwer zu verstehen

¹⁴ *NN*, p. 71; *SN*, p. 77: «Difficili da scoprire sono invero,/ custoditi fra lamine di scisto,/ i preistorici vertebrati/ con le ali. Se vedo tuttavia,/ davanti a me in un'immagine, la nervatura/ della vita trascorsa, penso sempre/ che questo abbia a che fare/ con la verità. D'altra parte il cervello/ lavora inesausto su tracce,/ ancorché labili, di auto-organizzazione,/ e talvolta ne risulta/ un ordine, a tratti bello/ e rappacificante, ma anche più crudele/ del tempo passato, il tempo dell'ignoranza».

*ist nämlich die Landschaft,
wenn du im D-Zug von dahin
nach dorthin vorbeifährst,
während sie stumm
dein Verschwinden betrachtet*¹⁵.

I due testi si corrispondono, se vogliamo, come un polpastrello e la sua impronta digitale, o piuttosto come in una trasformazione anamorfica, e la distanza abissale fra i *vertebrati con le ali* e la memoria familiare viene in questo modo ricondotta alla misura più ordinaria degli “esordi letterari” dell’autore; per altro verso proprio questo punto rende l’apparente inizio ancestrale del poemetto effettiva ripetizione di una scrittura più antica; e tuttavia, quell’immagine che *Nach der Natur* proporrà come il deposito di una sedimentazione geologica (*eingelagert*), si rivelerà qui invece come il volto silenzioso di un paesaggio, della natura stessa dunque, che contempla la non consistenza, la *caducità* della presenza umana: *la risposta del paesaggio*, leggiamo in un’altra poesia giovanile sebaldiana apparsa nella stessa rivista studentesca, *non attende repliche*¹⁶.

La storia del genere umano, dirà Sebald parecchi anni dopo in occasione di un colloquio sulla sua attività di prosatore, non è autonoma né indipendente dalla *storia naturale*, ma ne rappresenta piuttosto un *Sonderfall*, un caso specifico, dotato di proprie peculiarità¹⁷.

L’ammutolire luttuoso della natura, il suo rendersi difficile da comprendere e poi persino da scoprire, sono insomma colti, rintracciati in relazione a quell’indice di passatezza (*dein Verschwinden*) che l’essere umano porta con sé.

In questo scambio e reciprocità fra l’istantaneità del *cogliere* e la densità materica del *seguire le tracce* sta, credo, l’origine della ben nota funzione che in tutta la poetica di Sebald sarà chiamato a

¹⁵ *Schwer zu verstehen* (1964), ora in *LW*, p. 7: «Difficile da comprendere/ è invero il paesaggio,/ quando tu in treno da qui/ a lì trascorri viaggiando,/ mentre esso silenzioso/ contempla il tuo svanire».

¹⁶ *Nicht mehr bewegen* (1964), ora in *LW*, p. 9: «Die Antwort der Landschaft/ erwartet keine Erwiderung».

¹⁷ Cfr. Schlotter (1997), p. 180.

svolgere il dialogo fra il testo scritto e l'immagine fotografica.

Ma prima ancora che rinviarci alla fotografia, ancora una volta queste considerazioni ci invitano a confrontarci con le sequenze iniziali del poemetto, cioè con quella rilettura poetica sebaldiana della pittura di Grünewald, che è intesa appunto, nell'economia di *Nach der Natur*, a dar corpo nel modo più compiuto all'analisi della *nervatura della vita trascorsa*.

Dissimulata quasi dietro i modi eruditi e distaccati di una monografia storico-artistica, l'apparizione del protagonista Matthias Grünewald, cui è dedicato l'*incipit* del poemetto, è affidata a un vero e proprio procedimento *per negazione*, sicché l'immagine del volto del pittore si presenta alla fine di una duplice chiusura: *zumacht, verschließt*.

*Wer die Flügel des Altars
der Pfarrkirche von Lindenthal
zumacht und die geschnitzten Figuren
in ihrem Gehäuse verschließt,
dem kommt auf der linken
Tafel der hl. Georg entgegen*¹⁸.

Sebald segue la disseminazione di quel volto nell'opera pittorica di Grünewald e persino nelle vicende storiche della sua interpretazione (Fraenger i cui libri furono bruciati dai nazisti, le notizie riportate nella *Teutsche Academie* di Sandrart del 1675, la monografia di Zülch dedicata al compleanno di Hitler del 1938), e quel volto acquisisce in tal modo i tratti di un paesaggio naturale, un paesaggio luttuoso come quello cui si accompagna:

*Immer dieselbe
Sanftmut, dieselbe Bürde der Trübsal,
dieselbe Unregelmäßigkeit der Augen, verhängt
und versunken seitwärts ins Einsame hin*¹⁹.

¹⁸ *NN*, p. 7; *SN*, p. 13: «Chi nella parrocchiale di Lindenthal/ accosta le ante dell'altare/ e rinserra nella loro dimora/ le lignee figure intagliate,/ vedrà sul pannello sinistro/ San Giorgio venirgli incontro».

La parola poetica si fa immagine – gareggia con l'immagine pittorica, dialoga con l'immagine fotografica, rinvia alla tradizione quintiliana dell'*evidentia* – perché l'immagine viene riconosciuta carica di una valenza antropologica imprescindibile, vale cioè in quanto *Beschreibung des Menschen* per dirla con Hans Blumenberg²⁰; è infatti profilandosi in quanto immagine che l'uomo acquisisce la propria posizione come *Sonderfall* nella storia naturale. Ciò significa per l'altro verso che appunto ad essa, all'immagine, è demandata la possibilità di cogliere nelle *nervature* del passato il dissolvimento della contrapposizione²¹ fra natura e storia e la possibilità che tale dissolvimento non si declini meramente in senso luttuoso, ma apra uno spazio *musicale* di libertà²².

La reciprocità fra istantaneità e densità materica vale insomma come *indice storico* dell'immagine, e al tempo stesso come correttivo (come obiezione), alla pura e semplice riconduzione dell'immagine, e dell'umano, a *configurazione storica*. Senza che occorra citare esplicitamente la formulazione adorniana per cui «la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato»²³, appare chiaro come tutto ciò si traduca nelle concrete scelte stilistiche di Sebald, nella sua lingua poetica, come più tardi nella prosa. La considerazione di fatto, difficilmente contestabile e del resto spesso ripetuta, per cui la poesia di Sebald è stata per lo più messa in ombra dalla sua produzione in prosa²⁴, rischia di velare a sua volta il fatto che la scrittura del poemetto *Nach der Natur* (a differenza di quanto avviene

¹⁹ *NN*, pp. 7-8; *SN*, p. 14: «Sempre la stessa/ mansuetudine, lo stesso fardello d'afflizione,/ la stessa irregolarità degli occhi, velati,/ che sprofondano di sbieco nella solitudine». Andrea Köhler ha messo in rilievo come questa descrizione contenga molti evidenti elementi di una autorappresentazione dello stesso autore; cfr. Köhler (2003), pp. 72-78.

²⁰ Mi riferisco ovviamente a Blumenberg (2006).

²¹ Adorno (1931), p. 345.

²² *CS*, pp. 223-239; *MM*, pp. 11-30.

²³ Adorno (1970), p. 217; Adorno (2010), p. 400.

²⁴ È quanto osserva, per esempio, Sven Mayer all'inizio del suo *Nachwort* all'edizione antologica delle poesie di Sebald. Cfr. Mayer (2012), p. 105, e nello stesso senso anche Iain Galbraith nella premessa all'edizione inglese: Galbraith (2011), p. 12.

in altri momenti anteriori e posteriori della poesia di Sebald, spesso affidata a versi brevi o brevissimi) giusto nel suo andamento ampio, sapientemente oratorio, a volte proprio di una prosa quasi artificiosamente spezzata nella divisione in versi, lontana da qualsiasi avanguardia e fornita di una strana temperatura interna e di strane incandescenze, appare – come la poesia di Baudelaire nel giudizio di Walter Benjamin – contare su «lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà»²⁵.

Insomma, come abbiamo già visto nel caso prima proposto dell'autocitazione, lo *straniamento temporale* prospettico della lingua reso possibile dallo stile di narrazione distaccata²⁶, quella sua tendenza alla “non localizzabilità” che forse è l'elemento maggiore che per altro verso accomuni Sebald a Thomas Bernhard, crea una sorta di sfasatura fra attesa e compimento dell'attesa, una produttiva «Ungleichzeitigkeit der Zeit»²⁷ in cui si installa tanto il “sapere storico”, quanto la possibilità di forzarne le coordinate.

2. *Schutzengel*.

Sebald dedica la quinta parte della sezione su Grünewald di *Nach der Natur* al capolavoro del pittore, la celebre *Pala* dell'altare di Isenheim, il cui impianto figurativo viene qui correlato alle vicende del locale ospedale e della cura degli infermi, che a partire dalla fine del Quattrocento erano soprattutto epilettici e sifilitici. Nel vero e proprio percorso terapeutico di mortificazione immaginato dal precettore di Isenheim, leggiamo adesso²⁸, alla pala d'altare di Grünewald spetta di compiere nei colori insieme *più belli e più raccapriccianti* la presentificazione (*Vergegenwärtigung*) «dell'ora/ dei lividi secreti purulenti» («der Stunde der bleichen/ Eitergewässer»). *L'evidentia*

²⁵ Benjamin (1938), p. 607; Benjamin (1982), p. 89.

²⁶ Cfr. la densissima intervista con Andrea Köhler apparsa nel 1997 sulla *Neue Zürcher Zeitung*, adesso, col titolo *Katastrophe mit Zuschauer*, in *DE*, pp. 154-164, qui a p. 159. Si tratta indubbiamente di un documento fondamentale per la comprensione della poetica di Sebald.

²⁷ Un'*asincronia temporale*, potremmo rendere, sulla cui funzione positiva (e sulla cui assenza persino nella topografia della Germania federale contemporanea) Sebald torna più volte nelle interviste; cfr. ad es. *DE*, p. 83 e ancora *DE*, p. 87.

²⁸ Qui e di seguito *NN*, p. 22; *SN*, p. 28.

dell'immagine – anzi, scrive Sebald con un improvviso scarto storico della lingua, «die Krafft und die Würckung/ des Bildes», *la forza e l'efficacia dell'immagine* – fa sì che il presente acquisti il volto arcaico del dolore della natura, e che nella forma di questo dolore la vita organica in quanto tale si proietti in uno sfondo di *passatezza storica*²⁹.

Ritroviamo qui uno dei tratti più significativi della poetica di Sebald, nonché – direi – una delle più significative “spie” della sua situazione storica come autore e del modo in cui essa viene elaborata in forma di riflessione teorica.

Sebald s'inscrive senz'altro, per un verso, nella tradizione moderna della forma allegorica inaugurata dal *Trauerspielbuch* di Walter Benjamin, ma “ritraduce” la *scrittura* benjaminiana in *immagine* – e in modo ancor più specifico in *paesaggio naturale*. In questo senso, la transizione allegorica da natura a *carattere* storico (“*Zeichenschrift*”) viene raddoppiata per il tramite della riconversione degli stessi caratteri storici in lineamenti naturali³⁰.

Il paesaggio che in tal modo emerge – la *storia naturale del presente*, se così vogliamo caratterizzarlo³¹ – può essere concepito come una sorta di terra di mezzo, un paesaggio tracciato nei suoi confini dall'allegoresi di Walter Benjamin e abitato dalla narrazione poetica delineata dallo sguardo (“*Unerzählt*”) e dalla voce (*Nach der Natur*) di Sebald.

L'esperienza appare dirottata dal *senso* ormai perduto dell'accadere storico-naturale alla sua densità materiale e figurativa: la creazione stessa appare, in quella tacita imitazione delle sue grida luttuose che è adesso la pittura, *il farfugliare di uno spettacolo patologico* («das

²⁹ A queste condizioni, aggiunge Sebald, appare a Grünewald «die Erlösung/ des Lebens als eine vom Leben»: «che la vita è redenta/ quando l'uomo da essa si redime».

³⁰ Penserei qui al celebre Benjamin (1917). Si tratterebbe, in certo senso, di ripensare questo lavoro giovanile in connessione con il *Trauerspielbuch* e dunque alla luce dell'allegoria.

³¹ Si vedano al proposito le interessanti osservazioni di Santner (2006), pp. 97-141.

Geraune eines pathologischen Schauspiels») ³² cui, insiste nel rimarcare Sebald, lo stesso Grünewald con la sua arte è consapevole di appartenere. Tramite questa inversione catabatica del topos della *muta eloquentia* ³³, si manifesta l'immagine di una natura che non conosce equilibri, ma procede accumulando esperimenti privi di senso («blind ein wüstes/ Experiment macht ums andre») ³⁴, subito distruggendo quanto ha costruito. Quanto resta, di questo frenetico *sperimentare, germinare, perpetuarsi e riprodursi (Ausprobieren, Sprossen, Sichforttreiben, Fortpflanzen)*, sono forme che, «in jenem/ irrealen und wahnwitzigen Getümmel» ³⁵ costruito da Grünewald, non sono propriamente tali se non appunto per virtù dell'occhio acutamente partecipe eppure marginale che le scorge adesso profilarsi nel loro ribollente prodursi *contro* lo scenario che sta alle loro spalle:

*schon die grünen
Bäume ihre Blätter verlassen und
kahl, wie oft zu sehen auf Grünewalds
Bildern, hineinragen in den Himmel,
überzogen das tote Geäst von einer
moosig herabtriehenden Substanz* ³⁶.

La riconversione della storia in natura, ed anzi della *Naturgeschichte* in immagine, si sviluppa nel pensiero di Sebald nel doppio registro della scrittura poetica e della riflessione saggistica; è forse utile ricordare che la pubblicazione in forma di volumetto di *Nach der Natur* nel 1988 fu preceduta dalla comparsa delle tre sezioni del poemetto sulle pagine di una rivista di letteratura negli anni dal

³² *NN*, p. 24; *SN*, p. 29. Siamo qui di fronte, mi sembra di poter dire, a un riferimento piuttosto esplicito al *Trauerspiel* nel suo senso letterale di rappresentazione luttuosa.

³³ Fumaroli (1998).

³⁴ *NN*, p. 24; *SN*, pp. 29-30: «cieca compie, l'uno dopo l'altro/ esperimenti privi di costruito».

³⁵ *NN*, pp. 22-23; *SN*, p. 28: «in quella/ tregenda irreal e folle».

³⁶ *NN*, p. 23; *SN*, p. 30: «gli alberi verdi/ già perdono le foglie e,/ nudi, come spesso si vedono nei quadri/ di Grünewald, svettano incontro al cielo,/ ricoperti i rami morti/ d'una stillante materia paludosa».

1984 al 1987³⁷; negli stessi anni Sebald attende in quanto saggista alla stesura di una serie di lavori dedicati al tema della distruzione delle città tedesche durante la seconda guerra mondiale e all'elaborazione letteraria di quel lutto; il tema, destinato ad acquistare grande risonanza europea nell'ultima fase della produzione dell'autore grazie al ciclo di lezioni del 1997 su *Luftkrieg und Literatur*³⁸, è in effetti attestato già a partire da un lungo articolo del 1982 dal titolo emblematico: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*.

A essere chiamata in causa, dichiara ad apertura del saggio del 1982 Sebald, risulta in quanto tale *la funzione della letteratura*³⁹; è in particolare il confronto con la *prosa* di Hans Erich Nossack⁴⁰ a risultare per noi interessante per una messa a punto ulteriore dei temi teorici che di lì a breve verranno da Sebald dipanati nella scrittura poetica di *Nach der Natur*; sarà forse il caso di ricordare che lo stesso Sebald definì una volta la terza sezione del poemetto come «una sorta di storia naturale del Dopoguerra»⁴¹. A fronte della tendenza, presente in altri autori tedeschi del periodo, al travestimento mitico-romanzesco delle vicende, con Nossack emerge a giudizio di Sebald la possibilità contrapposta di una prosa che si fonda nel *referto*, nell'*annotazione*, nella *ricerca*, «al fine di dare spazio all'ambito della contingenza storica, che infrange la cultura romanzesca»⁴²; alla neutralità della posizione dell'autore nel romanzo si contrappone il tono testimoniale del documento, tono che si esprime in uno spostamento del punto di vista della *descrizione* dal centro al margine dell'evento⁴³.

Ma con questo tentativo di elaborazione letteraria della contingenza

³⁷ Cfr. Sebald (1984), Id. (1986), Id. (1987).

³⁸ *LL*; ed. it. *SND*.

³⁹ *GN*, p. 69.

⁴⁰ Sebald fa essenzialmente riferimento a Nossack (1948); nel testo del 1982, ma non poi nelle lezioni del 1997, Sebald cita anche un lavoro di dottorato da lui seguito e apparso a Norwich nel 1979, dedicato a *Problems of Historical Understanding in the Modern Novel*; l'autore, Andrew Bowie, ha poi proseguito le sue ricerche nel settore, e insegna attualmente alla Royal Holloway University di Londra.

⁴¹ *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause (1996)*, in *DE*, p. 135.

⁴² *GN*, p. 81.

⁴³ *GN*, p. 82.

radicale del divenire fa corpo l'altrettanto determinata messa in questione dell'umano alla luce della ritraduzione della storia in storia naturale: «la distruzione e le forme abbozzate di una nuova vita da essa determinate agiscono come esperimenti biologici»⁴⁴: appunto come quelli che Sebald rinviene nella pittura di Grünewald; è la forma umana in quanto tale ad essere fatta a pezzi con la distruzione propria del contesto storico-naturale, sostituita da un fare in proprio destinato a ripiombare nel vuoto.

A differenza della lettura adorniana⁴⁵ della *Naturgeschichte* benjaminiana, insomma, nel modello proposto da Sebald il riferimento biologico gioca un ruolo primario, in una direzione che verrebbe fatto di definire “jonasiana”⁴⁶, dal momento che lo sperimentare biologico della natura appare come l'ininterrotta produzione di patologie («wie ein unsinniger Bastler schon/ ausschachtet, was ihr grad erst gelang»)⁴⁷, e che sembra persino consapevole del concetto di “evoluzione regressiva” coniato nei dintorni di Ernst Haeckel e di Aby Warburg⁴⁸, ma che Sebald – il quale in effetti parla esplicitamente di una «fase regressiva dell'evoluzione»⁴⁹ – declina però in modo strettamente aderente ai propri “testi” letterari e visuali di riferimento, nel porre a contrasto l'immaginario di Grünewald e la letteratura tedesca della “catastrofe” dei primissimi anni del secondo dopoguerra (il citato Nossack, Kasack, Kluge):

Il comportamento della popolazione, inutilmente preda del panico, non corrisponde più affatto in alcun modo a norme di tipo sociale, ed è comprensibile unicamente come il riflesso biologico della distruzione [...]. La catastrofe collettiva segna il punto in cui la storia minaccia di

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Cfr. il già cit. Adorno (1931).

⁴⁶ Mi riferisco ad es. a Jonas (1994); ad es. Jonas (1999), pp. 65-67, § 4.3 *Deviazione e selezione: evoluzione come “patologia”*.

⁴⁷ *NN*, p. 24; *SN*, p. 30: «come insano bricoleur, ecco/ distrugge quanto appena ha creato».

⁴⁸ Mi riferisco al concetto di “disteleologia” coniato da Haeckel (1866), pp. 99-100, e alla ripresa di quei temi in Demoor, Massart, Vandervelde (1897), e infine in Warburg; al proposito si veda anche Nicastro (Diss.).

⁴⁹ *GN*, p. 85.

ripiombare in storia naturale [...]. In questo momento non è ancora chiaro se il resto dei sopravvissuti della popolazione o non piuttosto i ratti e le mosche che adesso dominano la città risulteranno da questa fase regressiva dell'evoluzione come la specie dominante [...]. Alla distruzione inorganica della vita tramite la tempesta di fuoco che, secondo la distinzione benjaminiana fra violenza sanguinosa e priva di sangue, potrebbe ancora apparire conciliabile con l'idea della giustizia divina, segue ora la decomposizione operata da mosche e ratti⁵⁰.

Proviamo dunque a raccogliere le fila da quanto è emerso sin qui: la *non localizzabilità* della narrazione – di cui abbiamo detto – costituisce, in maniera piuttosto paradossale, il più macroscopico dei contrassegni, quello che risulta immediatamente visibile anche a uno sguardo distratto, di una modalità stilistica assolutamente inconfondibile come è appunto quella di Sebald. Il poeta «narra a margine della scena o dalla platea e osserva quel che vi viene messo in scena»⁵¹; questa posizione apparentemente “distaccata” è di fatto per Sebald la descrizione più appropriata al fine della riconduzione dello sguardo storico alle condizioni della storia naturale. Osserva Sebald, con riferimento alle catastrofi del ventesimo secolo dalla Shoah ai bombardamenti di massa:

Questa è davvero l'unica forma in cui il narratore possa permettersi di spiegare tali cose – nel senso di una storia naturale. In effetti è appunto così, che nell'istante dell'irrompere della catastrofe la storia della civiltà viene infranta e risospinta indietro al livello della storia naturale [...]. L'istante della catastrofe è quello in cui la storia sociale e la storia della civiltà si dissolvono e diviene visibile il nesso ulteriore, cioè i decorsi della storia naturale⁵².

Dinanzi a un evento di questo tipo, il poeta/narratore assume una posizione peculiare («sta perplesso dinanzi ad esso, può solo descrivere l'aspetto in cui si è manifestato, il modo in cui è

⁵⁰ GN, p. 83 e p. 85. Il riferimento di Sebald va al celebre Benjamin (1920-1921).

⁵¹ DE, p. 157 (si tratta del citato colloquio con A. Köhler dal titolo *Katastrophe mit Zuschauer*).

⁵² Ivi, p. 161.

sopraggiunto») ⁵³, dal momento che il poeta, l'autore, dice ancora Sebald nella stessa occasione, «non ha alcuna risposta a tale forma di contingenza radicale» ⁵⁴. Tale nuova condizione del letterato ha un'immediata implicazione sul piano della "riuscita estetica", che verrà sempre di nuovo messa in questione caso per caso: «am einzelnen Text» ⁵⁵.

La forma poetica corrisponde dunque a questa duplice o doppia "contingenza" del divenire e dei propri stessi criteri valoriali.

Il poeta non sta più dunque al centro dell'evento, non ne domina il senso, che appare anzi definitivamente prendere congedo dall'accadere («Non è più "leggibile", perché la storia naturale non ha un senso. Ogni altra forma di storia reca in sé in qualche modo il tentativo di fondare un senso. Ma il decorso della storia naturale è *per definitionem* qualcosa di completamente neutrale, in cui non si lascia proiettare alcun senso, quantomeno non dal punto di vista attuale») ⁵⁶, ma ciò non ne riduce affatto, ma al contrario amplifica e radicalizza, il coinvolgimento tanto sul piano etico che personale.

Quanto alla responsabilità etica dell'autore, ciò implica una netta presa di distanza da qualsiasi poetica della "creazione" finzionale ⁵⁷, e l'assunzione di un impegno *testimoniale*, eticamente partecipe e insieme marginale, residuale. «Io credo anche», osserva infatti Sebald, «che oggi non si possa più scrivere come se il narratore fosse un'istanza eticamente neutrale [wertfreie]. Il narratore deve mettere le carte sul tavolo, ma farlo nel modo più discreto» ⁵⁸.

È l'immagine di Lot con le figlie che assiste all'incendio che distrugge le città di Sodoma e Gomorra a farsi carico per Sebald (che si riferisce al dipinto di Altdorfer conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna) di esprimere nella sua quasi irrisolvibile

⁵³ Ivi, p. 160.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 158.

⁵⁶ Ivi, p. 161.

⁵⁷ *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler* (1993), in *DE*, p. 85: «Io ho orrore per ogni forma di finzione a buon mercato. Il mio medium è la prosa, non il romanzo».

⁵⁸ *Wie kriegen die Deutschen das auf die Reihe? Gespräch mit Marco Poltronieri* (1993), in *DE*, p. 95.

complessità la nuova “postura” del poeta dinanzi all’evento:

*Als ich dieses Gemälde
im vorvergangenen Jahr
zum erstenmahl sah,
war es mir, seltsamerweise,
als hätte ich all das
zuvor schon einmal gesehen,
und wenig später hätte ich
bei einem Gang über
die Friedensbrücke fast
den Verstand verloren*⁵⁹.

Giova ricordare come qui Sebald si riferisca alle vicende della propria madre che, subito dopo aver appreso di essere incinta, aveva assistito da lontano all’incendio di Norimberga distrutta dai bombardamenti del 28 agosto 1943; l’autore sarebbe poi nato il 18 maggio dell’anno seguente. Se in quest’immagine, probabilmente, Sebald ha dato spazio nel modo più drammatico a quella “duplice contingenza” di cui si è detto pocanzi, facendo del narratore il parto in senso proprio della grande combustione per mezzo della quale il tempo storico si cristallizza in *Naturgeschichte*, non meno rilevante risulta però anche l’altra immagine che, in un luogo assai più marginale (si tratta qui semplicemente di un’annotazione manoscritta alla copia da Sebald posseduta delle *Storie ferraresi* di Giorgio Bassani)⁶⁰, viene scelta a caratterizzare la posizione dell’autore: «Il narratore come angelo custode [*Schutzengel*], che non può aiutare le sue figure, ma rimane presso di loro»⁶¹.

⁵⁹ *NN*, pp. 74-75; *SN*, p. 80: «Quando due anni or sono/ vidi il dipinto/ per la prima volta,/ mi parve, stranamente,/ d’aver a sua tempo/ già visto tutto questo,/ e poco dopo, attraversando/ a piedi la Friedensbrücke,/ fui sul punto/ di perdere il lume della ragione».

⁶⁰ Cfr. Hutchinson (2009), pp. 57-76.

⁶¹ *Ivi*, p. 10. Altrove Sebald fa riferimento all’*atteggiamento dello spettatore*; di uno spettatore, chiarisce, «che considera con un grado assai alto di partecipazione emotiva le cose che hanno avuto luogo prima di lui e quelle che continuano incessantemente ad accadere»; *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause* (1996), in *DE*, p. 152.

Contingenza del divenire e contingenza della narrazione fanno tutt'uno per questo *angelus novus* della storia naturale, e guidano (per esprimerci con un altro dei nomi della costellazione teorica che abbiamo scelto come guida per questa lettura di Sebald, quello di Peter Szondi) sulla strada della descrizione di «un paesaggio che non è oggetto di ciò che si legge, bensì esso stesso ciò che si legge»⁶². Ampiezza del *ductus* della frase sebaldiana e forza d'attrito del materiale narrativo, ancora una volta in direzione di quella poetica secondo la quale l'immagine si fa carico della *nervatura della vita trascorsa*, trovano forse qui il loro radicamento.

E tuttavia l'immagine, nella poetica sebaldiana, porta in sé un potere del tutto irriducibile alla tensione verso il trascorrere indefinito e in ultima analisi rovinoso degli eventi; se la parola di un testo letterario, al pari in questo con la musica, per sua natura trascorre inarrestabilmente nel tempo, dice Sebald, l'immagine che in essa trova accoglienza ha invece la capacità di *sollevarsi al di fuori del tempo*, così da «costruire per così dire una barriera contro quel che continuamente va perduto [...]. E tale costruzione è anche un tentativo di opporsi almeno per un istante all'inevitabilità della fine»⁶³; è così che nel cuore del discorso poetico si apre – *nella forma dell'immagine* – lo spazio inatteso per immaginare un futuro possibile, lo spazio che dice «una mera, puramente speculativa, non religiosa [...] speranza»⁶⁴.

Si tratta forse del sogno, ricorrente nelle pagine di Sebald, di un volo che schiude orizzonti inattesi della vita:

*Ich weiß jetzt, wie mit dem Aug
eines Kranichs überblickt man
sein weites Gebiet, wahrhaftig
ein asiatisches Schauspiel,
und lernt langsam an der Winzigkeit
der Figuren und der unbegreiflichen
Schönheit der Natur, die sie überwölbt,
jene Seite des Lebens zu sehen,*

⁶² Szondi (1978), pp. 345-389; Szondi (1990), p. 15.

⁶³ *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause (1996)*, in *DE*, p. 140.

⁶⁴ *Ibidem*.

*die man vorher nicht sah*⁶⁵.

Con ciò, verrebbe fatto di dire, il percorso benjaminiano di Sebald è compiuto⁶⁶: la caduta nell'abisso del sapere allegorico *sfocia nel vuoto* e, *come chi precipita può rovesciarsi nella caduta*, così la fragilità di quel perdersi apparentemente infinito si ridesta in modo inatteso nel mondo libero. Laddove però Walter Benjamin poneva sul carattere storico l'accento della *Naturgeschichte*, e l'esito messianico di quel rivolgimento si attestava *nell'ultimo giorno*, una redenzione laica sempre revocabile, ma costantemente intessuta nel respiro e nello sguardo della narrazione poetica, abita l'immagine naturale sebaldiana.

Sigle e abbreviazioni

DBT W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.

UDT W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

CS W.G. Sebald, *Campo Santo*, Fischer, Frankfurt am Main 2006.

DE W.G. Sebald, *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*. *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di T. Hoffmann, Fischer, Frankfurt am Main 2015⁴.

GN W.G. Sebald, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, in *Campo Santo*, Fischer, Frankfurt am Main 2006.

LL W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 2005⁵.

LW W.G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*, a cura di S. Meyer, Fischer, Frankfurt am Main 2012.

⁶⁵ *NN*, p. 98; *SN*, p. 103: «Adesso io so come con l'occhio/ di una gru si possa abbracciare/ un'ampia contrada, davvero/ uno scenario asiatico, e come,/ dal minuscolo carattere delle figure/ e dall'incomprensibile bellezza/ della natura sovrastante,/ si impari lentamente a cogliere quel lato della vita/ a noi prima invisibile».

⁶⁶ Mi riferisco a *UDT*, pp. 405-409; *DBT*, pp. 248-253. In corsivo nel testo i luoghi che riformulano il discorso benjaminiano.

- MM* W.G. Sebald, *Moments musicaux*, Adelphi, Milano 2013.
NN W.G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (I ed. 1988), Fischer, Frankfurt am Main, 2008⁴.
SN W.G. Sebald, *Secondo natura*, a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2009.
SND W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2005².
U W. G. Sebald, J. P. Tripp, "Unerzählt", Hanser, München und Wien 2003.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1931), *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften. Philosophische Frühschriften*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
Adorno, T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
Adorno, T.W. (2010), *Teoria estetica*, trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Mondadori, Milano.
Agazzi, E. (2007), *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Artemide, Roma.
Benjamin, W. (1982), *Angelus novus*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.
Benjamin, W. (1916), *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
Benjamin, W. (1917), *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 603-607.
Benjamin, W. (1920-1921), *Zur Kritik der Gewalt*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 179-203.
Benjamin, W. (1938), *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
Blumenberg, H. (2006), *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
Coetzee, J.M. (2010), *Lavori di scavo. Saggi sulla letteratura 2000-2005*, trad. it. a cura di M. Baiocchi, Einaudi, Torino.

- Demoor, J.; Massart, J.; Vandervelde, E. (1897), *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Felix Alcan, Paris.
- Fumaroli, M. (1998), *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au xvii^e siècle*, Flammarion, Paris.
- Galbraith, I. (2011), *Translator's Introduction*, in W. G. Sebald, *Across the Land and the Water*, Random House, New York.
- Haeckel, E. (1866), *Generelle Morphologie der Organismen*, vol. I, Georg Reimer, Berlin.
- Haller, A. von (1729), *Die Alpen*, Reclam, Stuttgart 1994.
- Haller, A. von (1999), *Le Alpi*, trad. it. a cura di P. Scotini, Tararà, Verbania.
- Hutchinson, W. (2009), *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination*, De Gruyter, Berlin.
- Jonas, H. (1994), *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Insel, Frankfurt am Main und Leipzig.
- Jonas, H. (1999), *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, trad. it. a cura di A.P. Becchi, Einaudi, Torino.
- Jorgensen, S. A. (1984), *Nachahmung der Natur*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 6, Schwabe, Basel, II. 337-341.
- Kemper, H. G. (1981), *Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungs-prozeß*, 2 voll., De Gruyter, Tübingen.
- Köhler, A. (2003), *Die Durchdringung des Dunkels*, in W. G. Sebald – J. P. Tripp, “*Unerzählt*”, Hanser, München und Wien.
- Mayer, S. (2012), *Portrait ohne Absicht: Der Lyriker W. G. Sebald*, in W. G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*, a cura di S. Meyer, Fischer, Frankfurt am Main.
- Nicastro, C. (Diss.), *L'esperienza dell'immagine: il Denkraum der Besonnenheit di Warburg*, Palermo 2015.
- Nossack, H. E. (1948), *Interview mit dem Tode*, Wolfgang Krüger Verlag, Hamburg.
- Restagno, E. (ed.) (1987), *Nono*, EDT, Torino.
- Riordan, C. (2004), *Ecocentrism in Sebald's "After Nature"*, in J. J. Long, A. Whitehead (ed.), *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh U. P., Edinburgh, pp. 45-57.
- Santner, E. L. (2006), *On creaturely life. Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago and London.

- Schlotter, H. (1997), *Die Schrecken der Überlebenden. Eine Dialog-Collage über Die Ausgewanderten und Die Ringe des Saturn*, in F. Loquai (ed.), *W.G. Sebald*, Isele, Eggingen.
- Sebald, W.G. (1984), "Und blieb ich am äussersten Meer", *Manuskripte*, 85, pp. 23-27.
- Sebald, W.G. (1986), "Wie der Schnee auf den Alpen", *Manuskripte*, 92, pp. 26-33.
- Sebald, W.G. (1987), "Die dunckle Nacht fährt aus", *Manuskripte*, 95, pp. 12-18.
- Szondi, P. (1978), *Durch die Enge geführt*, in *Celan-Studien*, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 345-389.
- Szondi, P. (1990), *L'ora che non ha più sorelle*, trad. it. a cura di G.A. Schiaffino, Gallio, Ferrara.

Abstract

The poem *Nach der Natur* by W. G. Sebald, real germinal place of its author's subsequent literary production, is a salient moment of confrontation for today's philosophical gaze; our historical time and our own humanity are configured as "natural history" (Benjamin), in a compositional game in which the present time acquires the character of a timeless distance projecting it on the background of a mournful nature, entrusting to the roughness of the poetic material and to its conceptual weaving the task of an unprecedented presentification of some layers of reality of rare density.

Keywords: Natural History, Time, Material, Form, Sebald.

Pubblicata nel mese di dicembre del 2017

www.bollettinofilosofico.unina.it

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double peer review