

---

---

Paesaggi

---

---

**Antonio Chiochi**

PER INGEBORG BACHMANN

TERRA ELETTIVA E VERITÀ

COPYRIGHT © BY ZIGZAGANDO

BIELLA

1ª edizione febbraio 2019

Antonio Chiocchi

PER INGEBORG BACHMANN  
TERRA ELETTIVA E VERITÀ

 creative  
commons



ZIGZAGANDO

BIELLA

2019



[www.zigzagando.altervista.org](http://www.zigzagando.altervista.org)

## NOTA DELL'AUTORE

Si riuniscono scritti dedicati a Ingeborg Bachmann.

1. Il primo capitolo è tratto da *La casa che non c'è. Poesia come cammino* (Avellino, Associazione culturale Relazione, 1996), di cui costituisce il terzo capitolo.
2. Il secondo capitolo è tratto da *Dove scorrono i fiumi dell'anima. Po-etiche che ci accompagnano*, (Biella, Zigzagando, 2017), di cui sono riprodotti i §§ 5-11 del primo capitolo.
3. Il terzo capitolo è tratto da *Infiniti quotidiani. Disfare la trama* (Biella, Zigzagando, 2018), di cui sono rispettivamente riprodotti: (a) il § 1 del primo capitolo e (b) i §§ 2-4 del secondo capitolo.
4. Il quarto capitolo è inedito ed è stato scritto tra dicembre 2018 e febbraio 2019.

Questo libro non è che un assai insufficiente tentativo di manifestare gratitudine e amore per la grandezza dell'opera di Ingeborg Bachmann.

(Biella, febbraio 2019)



## **CAP. I**

### **IO, IVAN, MALINA E NOI**

#### **1. Il mondo convergente: Ivan e Io**

La problematica del Sé femminile, depurata dall'interferenza maschile, costituisce il contesto sofferto di tutta l'opera di Ingeborg Bachmann. In queste pieghe affonda il suo sguardo l'io narrante femminile del bellissimo romanzo lungo "*Malina*":

Fin dal principio stavo *al di sotto* di lui, e devo essermi resa conto presto che lui doveva diventarmi fatale, che il posto di Malina era già occupato da Malina prima che lui entrasse nella mia vita. Mi è stato risparmiato soltanto, o io me lo sono risparmiato, di incontrarmi con lui troppo presto<sup>1</sup>.

Sino al punto che qui la donna sente che:

... sono soltanto io che ho qualcosa da chiarire con lui, e innanzitutto devo e posso chiarire me stessa solo davanti a lui. Lui non ha niente da chiarire, no, lui no<sup>2</sup>.

Quasi un rovescio preciso della situazione esistente tra la donna e Malina sono le sue telefonate con Ivan. Smozzicate e consumate come mozziconi di sigaretta: dal respiro alternato e con la nicotina che sempre più afferra la gola, inacidendola e stringendola. Telefonate: per non dirsi e non dire. Ma solo per avere la prova, in un qualche modo, di essere ancora vivi, di stare vivendo.

La donna non sente il bisogno di chiarirsi davanti a Ivan. Ivan non fa mai domande. Ivan risponde sempre, per rinviare sempre la risposta e la decisione. Ivan è una faccia anti-

---

<sup>1</sup> I. Bachmann, *Malina*, Milano, Adelphi, 1989, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

ca della donna; una faccia smarrita e ora finalmente ritrovata. Una sorta di specchio che rassicura la donna della propria esistenza e che le riverbera in faccia il suo viso, altrimenti eclissato. Le telefonate stesse sono uno specchio: la donna in Ivan vede la donna; Ivan nella donna vede Ivan. Ognuno è per l'altro lo specchio dell'origine. La donna questo lo sa; Ivan, invece, no. Ecco perché la donna è grata a Ivan:

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

Ivan è per la donna tramite per se stessa: una forma di autoevocazione trasferita. È il ritrovarsi attraverso il trasferirsi; il ritornare in sé attraverso una proiezione. A tratti, la voce femminile ha bagliori di consapevolezza:

Per quanto Ivan sia stato creato certamente per me non posso mai accampare pretese su di lui io sola<sup>4</sup>.

O ancora:

... tutto mi è indifferente, anche quello che ha da dirmi, così piena di speranza sono, sul punto di rinascere, di spegnermi, ricomincio con un "Pronto?". Solo Ivan non lo sa, telefona oppure non telefona, ma sì, telefona<sup>5</sup>.

Ivan:

... trova con più sicurezza il mio numero che non i miei capelli, la mia bocca e la mia mano<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 41.

## Il telefono e la voce femminile:

... non mi prosterno davanti al telefono, come un musulmano nel suo tappeto, la fronte premuta sul parquet ... La mia Mecca e la mia Gerusalemme<sup>7</sup>.

Pensiero, telefono, Ivan, se stessa. La vita. La sopravvivenza. Tutto come in uno specchio muto che non restituisce odori e rumori; ma solo immagini atone. L'autismo dello specchio è un simbolismo che snocciola parole/immagini fredde e attonite; come la neve che, sfarinandosi, partorisce acqua smorta, insapore e ad una temperatura indefinibile.

Penso a Ivan.  
Penso all'amore.  
Alle iniezioni di realtà.  
Alla prossima iniezione, più forte.  
Penso in silenzio.  
Penso che è tardi.  
È irreparabile. È troppo tardi.  
Ma sopravvivo e penso.  
E penso, non sarà Ivan.  
Qualunque cosa avvenga sarà qualcosa d'altro.  
Vivo in Ivan.  
Non sopravvivo a Ivan<sup>8</sup>.

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

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

romanzo.

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

Lascio avvenire le disgrazie altrove, perché non ci sono disgrazie qui, dove Ivan è con me a colazione<sup>10</sup>.

Non c'è cosa più difficile per una *donna* che essere donna. E non c'è al *mondo* cosa più difficile. Se J. Bousquet dice:

Il mio io è se stesso soltanto in un mondo che non posso abitare<sup>11</sup>.

Una donna è se stessa soltanto in un mondo che deve abbandonare, per poterlo abitare e renderlo abitabile. Un

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>11</sup> J. Bousquet, *Tradotto dal silenzio*, Casale Monferrato, Marietti, 1987, p. 2.



uomo deve far questo una sola volta: conquista se stesso contro il mondo al maschile che ha edificato e che lo ha edificato. Una donna deve far questo due volte: (a) conquistare se stessa contro il mondo al maschile che trova già pronto e l'ha resa spoglia del suo sesso; (b) porsi, di nuovo, di contro all'uomo, per affermarsi originariamente e intraducibilmente al femminile.

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

Quali e quanti sono i rimedi a questa lunga serie di catene? Chi lo sa. Ma ognuno deve cominciare a saperlo e a costruirlo in proprio. Dice F. Pessoa:

Quello che distingue le persone le une dalle altre è la forza di farcela, o che sia il destino a farla a noi<sup>12</sup>.

La forza di farcela e il destino. Noi. Ma noi chi? Noi uomini? Loro donne? E che ruolo ha giocato il destino, il caso in tutto ciò? Chi ha la forza di farcela, in realtà, cosa sta facendo, se lo stereotipo fondamentale, la scissione uomo/donna su cui si fonda il primato dell'uomo, viene conservata? E che ne è dell'amore, in presenza di questa scissione e di questo primato? Come fare ancora a trovare le parole che lo dicano? Chissà dove sarà andato a cacciarsi? e dove sarà andata mai a finire la sua lingua?

Il mondo, la lingua, gli uomini, le donne, l'amore, la verità. Alla lingua si comanda. Ma chi più esercita il comando su di lei, chi ha più potere ed è più potente, è chi più le obbedisce. Uno scrittore e una scrittrice, un poeta e una poetessa

---

<sup>12</sup> F. Pessoa, *Il libro delle inquietudini*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 27.

sono coloro che hanno più a che fare con il potere. Non v'è potere più grande di quello che si annida nel linguaggio; ma non v'è perversione più grande. Eppure, chi comanda il mondo non ha più lingua: è diventato la lingua del mondo. Il tempo lo ha catturato e trasformato in uno stanco ripetitore, un suo logorroico altoparlante.

La protagonista del romanzo (una scrittrice) si lascia sfuggire, quasi suo malgrado, questa tremenda verità alla fine della quinta lunga risposta alla chilometrica intervista del Sgr. Mühlbauer del "Wiener Tagblatt":

sono quelli che non hanno una lingua che governano in tutti i tempi. Le svelerò un segreto terribile: la lingua è il castigo. Tutte le cose debbono entrare in essa e poi svanire in essa, secondo la loro colpa e nella misura della loro colpa<sup>13</sup>.

Ed è un castigo ancora più grande, per coloro (le donne) che non hanno una lingua, ma non governano. Ma proprio qui si staglia una possibilità di salvezza: il linguaggio al femminile è, per sua natura, non finalizzato all'esercizio del potere. È un castigo che, quando diventa conquista, parla di libertà.

La "colpa" delle donne è di essere senza lingua. Fuori dal linguaggio dell'uomo sta la lingua delle donne. Trovare questo "fuori" è, per le donne, come trovare il "dentro" più prezioso delle donne. Si insinuano qui il rapporto e lo scontro con un uomo; l'indifferenza e l'amore che possono scaturire dal rapporto, dallo scontro:

Ivan ed io: il mondo convergente. Malina e io, per il fatto che siamo una cosa sola, il mondo divergente<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> I. Bachmann, *op. ult. cit.*, p. 88.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 112.

## 2. Il mondo divergente: Io verso Malina

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

La presenza più forte è sempre l'assenza, la non-coincidenza, il non convergere nello stesso punto e nello stesso mondo. È qui che la divergenza costruisce i *punti* (non il mondo) degli incontri. Qui: dove la convergenza è anche distacco, autonomia, libertà, solitudine. Dove il distacco è presenza che consente la parola. Dove la lingua è affrancata dalle sue servitù. Dove il castigo si rivolta in libertà. Dove il possesso è appartenersi senza possesso:

perché c'è sempre Malina per me, forte e contento, e così nelle ore cupe mi resta la consapevolezza che non perderò mai Malina – anche se io mi perdessi!<sup>15</sup>.

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

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

È difficile sapere come tutto è cominciato e quando. Eppure, ciò è necessario, per ritrovare i punti di arrivo, ritrovandosi in quello che si è diventato. È in questo ritrovamento che tutto ricomincia:

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

Mai mai ho voluto saper come era l'inizio ... Ma un giorno vorrò saperlo e da quel giorno resterò indietro e ricadrò in uno Ieri. Ma non è ancora domani. Prima che emergano ieri e domani debbo farli tacere in me. È oggi. Sono qui e oggi<sup>16</sup>.

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

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

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

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 133.

tire ogni movimento.

L'appuntamento con la propria terra è l'appuntamento col tempo e col mondo. Tempo e mondo cominciano ad essere tali, divenendo tempo nostro, mondo nostro. Qui avviene un riconoscimento reciproco tra noi e il tempo e tra noi e il mondo. Tutto questo sta dentro il ritorno alla propria terra:

potrei per giorni interi camminare per una Vienna deserta, dove il caldo aumenta o starmene qui, con spirito assente, il mio spirito è assente, cos'è l'assenza dello spirito? dov'è lo spirito quando è assente? l'assenza dello spirito è dentro e fuori; qui è dappertutto assente lo spirito e io posso mettermi dove voglio, posso toccare i mobili, potrei rallegrarmi perché sono scampata e vivo di nuovo nell'assenza. Sono ritornata nella mia terra che è anch'essa assente, ma dove posso riposare<sup>17</sup>.

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

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

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 152.

ne. Ivan l'avrebbe accompagnata a casa.

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

Malina non è alla stazione; ma è nella stanza:

Malina è entrato nella stanza. Mi tiene. Posso di nuovo tenerlo. Gli sono legata, gli sono legata sempre di più. Sarei impazzita laggiù, no, non solo sul lago, ma nella cabina, sarei quasi impazzita. Malina mi tiene finché sono più calma, mi sono calmata, e chiedo: Cosa stai leggendo? Dico: Ancora non mi credi, e hai ragione, ma un giorno potrei cominciare ad interessarmi di te, di tutto ciò che fai, che pensi, che senti! Malina mi sorride in un certo modo: Ma neanche tu ci credi<sup>18</sup>.

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

Ella non dice, ma pensa. E intanto si discosta dall'amore, come da altri interessi. Così, si rimane sospesi, a mezz'aria, indefinitamente nell'indefinito. Non si scappa e non si resta. Un po' si scappa e un po' si resta. Un po' si va via e un po' si ritorna. Si è lontani dalla propria terra, anche quando si è a casa propria. Non si è più nella magia creata dall'assenza di spirito:

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 152-153.

Malina può chiedermi tutto. Ma io rispondo senza essere interrogata: il luogo questa volta non è Vienna. È un luogo che si chiama Dovunque e In-nessun-posto. Il tempo non è oggi. Il tempo non c'è più, perché potrebbe essere stato ieri, può essere stato molto tempo fa. E può essere ancora, come sempre, e certe cose non saranno mai state. Per le unità di questo tempo, in cui intervengono altri tempi, non c'è misura, non c'è misura fuori dal tempo, dove entra in gioco quello che nel tempo non fu mai. Malina può sapere tutto. Ma io decido: Sono i sogni di questa notte<sup>19</sup>.

Un po' si scappa e un po' si resta. Di luogo in luogo: lontano dalla propria terra e ben dentro la propria terra. L'amore può chiedere tutto: dovunque e in-nessun-posto; ma IO decide quella notte. Decidere i sogni di quella notte. Decide. Così, risponde all'amore, senza essere interrogato. Il tempo non c'è più. Va via e con lui tutto scompare.

### **3. Io e Malina nel tempo dilazionato**

Scompare ogni misura, poiché la misura sta solo nel tempo: il tempo è la misura. Ogni luogo è istantaneamente nessun-luogo. La scomparsa della misura è dissolvimento anche dello spazio.

Ma Malina può sapere tutto. Occorre, allora, decidere di non fargli sapere niente. Scordarlo, allora. Malina può sapere. Scordare, allora. Il tempo non c'è; è dilazionato.

S'avanzano giorni più duri.  
Il tempo dilazionato e revocabile  
già appare all'orizzonte.  
Presto dovrai allacciare le scarpe  
e ricacciare i cani ai cascinali:

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 155.

le viscere dei pesci nel vento  
si sono fatte fredde.  
Brucia a stento la luce dei lupini.  
Lo sguardo tuo la nebbia esplora:  
il tempo dilazionato e revocabile  
già appare all'orizzonte.

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

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

---

<sup>20</sup> I. Bachmann, *Poesie*, Milano, Guanda, 1987, p. 23.



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

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

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

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

Il tempo dilazionato è l'orizzonte che si stacca da sé e torna indietro, confuso, incerto. È orizzonte che precipita nell'impazzimento, perché non si ritrova più. Eppure, là si era situato con le sue proprie mani e, come uno spettro, si proiettava verso il futuro. Uno spettro vagante e vagolante. Un'armatura di muscoli e nervi d'acciaio che scricchiolano, risuonano metallicamente, fanno stridere, girano a vuoto, come in una giostra in cui i cavalieri sono, ormai, ridotti ad un ammasso di ferraglia.

Il tempo dilazionato è l'amante che si separa da sé e, dicendo addio all'amore, dice addio alle parole d'amore. Le

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

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

#### **4. La terra dell'amore: tra guerra e pace**

Malina: Perché pensi sempre a *Guerra e pace*?

Io: Si chiama così perché una cosa segue l'altra, vero?

Malina: Non devi credere a tutto, è meglio che pensi da sola.

Io: Io?

Malina: Non c'è guerra e pace.

Io: Cosa c'è allora?

Malina: Guerra.

Io: Come trovare pace? Voglio la pace.

Malina: C'è guerra. Avrai solo questa breve pausa, non di più.

Io: Pace!  
Malina: In te non c'è pace, nemmeno in te.  
Io: Non dire questo, non oggi. Sei tremendo.  
Malina: C'è guerra. E tu sei la guerra. Proprio tu.

Io: Io no.  
Malina: Lo siamo tutti, anche tu.  
Io: Allora non voglio più esistere, perché non voglio la guerra. Addormentami, allora, addormentami, prepara la fine. Voglio che la guerra finisca. Non voglio più odiare, voglio ...  
Malina: Respira profondamente, vieni. Va meglio. Vedi, va bene, ti tengo io, vieni alla finestra, non parlare adesso<sup>21</sup>.

Il dialogo è ripreso più avanti, dopo che la donna è uscita vittoriosa da un prolungato e furioso conflitto simbolico col padre.

Io: Non è mio padre è il mio assassino.  
Malina non risponde  
Io: È il mio assassino.  
Malina: Sì, lo so.  
Io non rispondo  
Malina: Perché hai detto sempre: mio padre.  
Io: L'ho detto davvero? Come ho potuto dirlo? Non volevo dirlo, ma si può raccontare solo ciò che si vede, e ti ho raccontato esattamente quello che mi è stato mostrato. Ho voluto anche dirgli ciò

---

<sup>21</sup> I. Bachmann, *Malina*, cit., pp. 164-165.

che si vede, e ti ho raccontato esattamente quello che mi è stato mostrato. Ho voluto anche dirgli ciò che ho capito da un pezzo – e cioè che qui non si muore, qui si viene assassinati. Quindi capisco anche perché è potuto entrare nella mia vita. Uno dovevo farlo. È stato lui.

Malina: Dunque non dirai mai più: guerra e pace.

Io: Mai più.

C'è sempre guerra.

Qui c'è sempre violenza.

Qui c'è sempre lotta.

È la guerra eterna<sup>22</sup>.

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

Malina: Sì, ma tu agirai, dovrai fare qualcosa, dovrai distruggere tutti in una sola persona.

Io: Ma sono stata distrutta io.

Malina: Sì. Anche questo è giusto.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 204.

Io: Come è facile parlarne, diventa già molto più facile. Ma come è difficile viverlo.

Malina: Di questo non si deve parlare, lo si deve vivere soltanto.

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

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

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

Viene conferita  
per la diserzione dalle bandiere,  
per il valore di fronte all'amico,  
per il tradimento di segreti obbrobriosi  
e l'inosservanza

di tutti gli ordini.  
(TUTTI I GIORNI)<sup>24</sup>

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

Non v'è pace, se non per chi diserta la guerra. È eroe chi manca la guerra, chi si nega al suo volere, chi non si piega al suo potere. Nelle zone di fuoco, dove rimbomba la battaglia, sono trasferiti i deboli. La guerra è un grandioso sistema eretto, per organizzare offensivamente la debolezza umana: per convincere il debole di essere forte nella sua debolezza. La guerra prosegue e perfeziona la debolezza e i combattimenti sono l'inferno e la tomba dei deboli.

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

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

## **5. Luce e infelicità**

Ma nel cono chiuso del tunnel sta la luce. Basta l'inosser-

---

<sup>24</sup> I. Bachmann, *Poesie*, cit., p. 31.

vanza di tutti gli ordini. Tutti i giorni. Dichiarare qui la guerra alla guerra. Farla in proprio, sotto forma di pace, anziché proseguirla per altri. E, quando è necessario, farla anche contro se stessi, per la propria pace e per essere in pace con il mondo e con l'Altro. Sta qui il valore di fronte all'amico e all'amore. La speranza sta in questo cammino ed è qui che conosci le sue prime parole. C'è sempre qualcuno, c'è sempre qualcosa che ti riconducono a te e all'Altro.

Ma questo non è ancora che l'inizio del viaggio. È solo la vita che conduce al viaggio, che lo prepara e rende possibile. Sei sempre tu a dover decidere l'inizio vero del viaggio. In mancanza di questa decisione, non vivi ancora. Bisogna imparare a vivere, viaggiando. Ai fronti della guerra non dichiarata occorre rompere gli allineamenti, far ritornare le parole e i respiri, ritornare a cercare i *perché* e i *come* della vita:

Chi ha un Perché per vivere sopporta quasi tutti i Come<sup>25</sup>.

Come rispondere ai perché: sta, forse, qui l'essenziale, il decisivo della vita. Non per spiegarsi o spianarsi il vivere; ma per avanzare tra gelo, arsura e luce.

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

---

<sup>25</sup> I. Bachmann, *Malina*, cit., p. 190.

Non la incalza alcun fremito, e non prova  
nessun dolore.

(SPIEGAMI, AMORE)<sup>26</sup>

È qui che inizia a consumarsi la frattura con Malina. Esattamente nel punto in cui la donna non chiede più spiegazioni, avverte più potente che mai il bisogno di affrancarsi dal suo "doppio". L'esigenza comincia a diventare imperiosa, allorché Malina chiede alla donna di affidargli la sua vita, giacché ella è, ormai, una sopravvissuta e, uscendo dalla sopravvivenza, confonde tutte le sue vite, quella di ieri e quella di oggi<sup>27</sup>.

Sempre qui affiora la contraddizione entro cui rimane avviluppato Malina, poiché questa sua pretesa tradisce la sua principale "regola di condotta". Racconta la donna, Malina:

... mi lascia fare come voglio, dice che si riesce a capire le persone solo se non si penetra in esse, se non si pretende niente da esse, e se non ci si lascia provocare, tutto si rivela lo stesso<sup>28</sup>.

Ma, più ancora della contraddizione, quello che rimbalza all'occhio sono le deficienze della posizione di Malina, imprigionato nei limiti della razionalità strumentale. Lasciare libera una persona è riconoscerla nella sua libertà ed autonomia. È rispettarla ed entrare in contatto con la sua vita, per quello che di anonimo, informale, ripetitivo, malato, splendente e innocente contiene in sé. Solo così si può sperare di vedere i suoi tormenti e di parlare con i suoi problemi. Cioè: si può amarla. Amandola, si può penetrare in essa, non per carpirne segreti, ma per rivelare e donare se stesso. L'amore, il trasporto totale e il dono, dentro e oltre la sofferenza,

---

<sup>26</sup> I. Bachmann, *Poesie*, cit., p. 113.

<sup>27</sup> I. Bachmann, *Malina*, cit., pp. 195-196.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 219.



non sono delle strategie comunicative, funzionali alla messa a fuoco del "volto dell'Altro"; ma i luoghi in cui ci si dà all'Altro senza riserve, senza condizioni e senza contropartite, senza rinunciare alla propria libertà.

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

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

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

sono anche i cambiamenti improvvisi, passando da un uomo all'altro un corpo femminile deve disabituarsi e riabituarsi a cose del tutto nuove. Ma un uomo va avanti tranquillamente con le sue abitudini, qualche volta ha fortuna, di solito no<sup>29</sup>.

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

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

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 237-238, 239.

donne pur forti e ragionevoli .... l'infelicità delle donne è una cosa proprio inevitabile e assolutamente inutile ... Certo dipende dal fatto che gli uomini non sono normali, ma ci siamo talmente abituati alle loro aberrazioni, alla loro fenomenale mancanza di istinto, che non si può più delineare l'immagine della malattia nella sua vera dimensione ... La società è il più grande teatro del delitto. Con la massima leggerezza sono stati deposti in essa da sempre i germi dei più incredibili crimini, che restano ignoti per sempre ai tribunali di questo mondo ... Ci sono parole, ci sono sguardi che possono uccidere, nessuno se ne accorge, tutti si fermano alla facciata, ad un'immagine colorata<sup>30</sup>.

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

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

Chi amo non esiste  
chi volli essere mi dimentica

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 241-242, 243-244.

chi sono non mi conosce<sup>31</sup>.

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

Ma il non ritrovarsi non è semplicemente una malattia. O meglio: nessuno di noi può sfuggire alla malattia del perdersi e ognuno deve, con le proprie mani e con i propri passi, dare inizio alla cura del ritrovarsi e del ritrovare. Nessuno è sano e può aiutarti in forza della sua "salute" e/o "santità".

---

<sup>31</sup> Cit. da R. Bodei, *Alla ricerca del senso nel naufragio*, "il manifesto", 6/5/1994. Si tratta di un intervento illustrativo della giornata di dibattito: "Che futuro per la psicoanalisi?", tenuta il 7/5/1994 all'Università La Sapienza di Roma e organizzata dal Centro ricerche psicoanalitiche "Il Pollaiuolo". La base di discussione è costituita da due libri di recente pubblicazione di F. Corrao: "Modelli psicoanalitici, mito, passione e memoria", (Laterza, 1992); "Psicoanalisi futura" (Borla, 1994). L'intera iniziativa è, del resto, un omaggio alla memoria di Corrao, morto il 23 aprile 1994. Gli stessi versi di Pessoa citati, come ci informa R. Bodei, sono "utilizzati da Francesco Corrao quale chiave per spiegare i fenomeni della memoria affettiva".

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

## **6. La sconfitta di Malina: verso il tempo dell'amore**

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

nuova vita. Altre e infinitamente più grandi ancora sono le battaglie che restano da condurre dopo, per non lasciarsi stritolare e annientare dall'abbraccio con l'Altro, per continuare ad avere coscienza e senso di Sé ben dentro la fusione che si è appena determinata.

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

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

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

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

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

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

Malina: Non lo farai con il tuo Io.

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

- Malina: Niente. Tutto. Perché tu puoi fare solo cose vane. Questo è l'imperdonabile.
- Io: (*piano*) Anche se è l'imperdonabile, mi voglio sempre sperperare, smarrire, perdere.
- Malina: Quello che vuoi non conta più. Nel tuo posto giusto non potrai valere più niente. Là sarai talmente te stessa che abbandonerai il tuo Io. Sarà il primo posto in cui il mondo verrà guadagnato da qualcuno.
- Io: Debbo cominciare con questo?
- Malina: Hai cominciato con tutto, perciò devi anche cominciare con questo. E la finirai con tutto.
- Io: (*pensieroso*) Io?
- Malina: Continui a riempirti la bocca con questo Io? Ancora lo nomini? Ma addormentalo un po'!
- Io: (*tempo giusto*) Ma se comincio solo ora ad amarlo.
- Malina: Quando credi di poterlo amare?
- Io: (*appassionato e con sentimento*) Molto. Anzi, troppo. L'amerò come il mio prossimo, come te!<sup>32</sup>

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

---

<sup>32</sup> I. Bachmann, *op. ult. cit.*, pp. 275-276.

zione della vita del Sé e il suo cammino nel mondo verso l'Altro. Sulla strada di questo cammino, Malina è l'ostacolo da superare.

Nel costruire questo ostacolo il Sé femminile si era disintegrato; nel valicarlo, va alla ricerca delle radici della sua integrità. Per una donna si tratta, in primo luogo, di liberare *il* proprio Sé dalle catene del Sé maschile; per un uomo, al contrario, la fatica della liberazione comincia con il liberarsi *dal* proprio Sé. In effetti, è vero, la vita "è quello che non si può vivere", come risponde l'io narrante femminile ad una domanda di Malina<sup>33</sup>; ma vale la pena di vivere proprio cercando ciò che non si può vivere. Più esattamente, allora, possiamo concludere: la vita è ciò che *da soli* non si può vivere. Da qui l'attualità e la necessità della ricerca continua delle proprie libertà e integrità, per presentarle, senza alcuna rinuncia di sé e nessuna volontà di dominio, agli appuntamenti con l'Altro.

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

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 257.



biamo amato o amiamo.

## CAP. II POESIA, VERITÀ E MONDO

### 1. La metafora del delfino

Partiamo da due domande: *cosa* è la poesia? *chi* è il poeta? Ripartiamo da qui e iniziando a camminare in compagnia di Ingeborg Bachmann, intercettando poi Celan e altri incontri compagni di viaggio.

Le poesie hanno un difficile destino e non tanto in termini di copie vendute: in sorte hanno il *conflitto* col mondo che sono chiamate a mettere in lingua e parola. Sono, per questo, impregnate di energie e sentimenti ostili al baratto. Le poesie non sono permutabili e non possono essere "spiegate", tantomeno "comprese"; si può soltanto *sentirle* e *viverle* col cuore, la passione e l'intelligenza. Le portiamo in viaggio, in un percorso che ci conduce dalla loro anima all'anima del mondo, da cui facciamo sempre ritorno a noi, per ricominciare nel mondo: cioè, per essere, continuare e cambiare. Se non si lasciano delucidare, ancora meno sono prone a controlli e mode di ogni tipo. Le poesie — ma le *poesie* — nascono libere; o non nascono affatto. Custodiscono con inflessibilità la loro libertà: sanno che il loro scorrere nel tempo e nello spazio dipende dal non rinunciare alla loro vita propria, per rimanere nel sangue delle proprietà del mondo e degli umani. La loro non è una strategia di difesa; tantomeno di attacco. Dichiarano, piuttosto, la loro appartenenza ai misteri e ai dolori del mondo, a cui partecipano. Sono come nostre sorelle e fratelli, ma anche madri e padri; non solo figlie e figli. Non solo nostre creature; ma anche nostre creatrici.

Il rapporto tra autore e opera non è risolvibile nella mortalità della contingenza, così come non si sublima nell'eterna dissolvenza dell'immortalità. L'autore e l'opera sopravvivono l'uno all'altra e l'uno nell'altra. Quand'anche volesse, l'auto-

re non può sopprimere l'opera; l'opera, quand'anche volesse, non può mai liberarsi dell'autore. Tutt'al più, autore e opera muoiono insieme, dopo essere nati e vissuti insieme. Insieme, sono stati e sono un tassello dell'eternità possibile del dialogo: è sufficiente che un umano li ascolti, li senta, si faccia "toccare" e li "tocchi". Opera e autore non possono mai porre fine al loro dialogo con l'umanità e la storia, fosse anche soltanto per mettersi e metterle radicalmente in questione o per dichiarare che non hanno niente da dirsi e da dire. In ogni successione del tempo e angolazione dello spazio, non parlano mai la stessa lingua, anche quando dicono le stesse parole. Ma il fatto sorprendente è che dicono ogni volta parole mai dette prima, con lingue non ancora immaginate e impresse, visto che se ne ignoravano ancora lessico e alfabeto. Le poesie reinventano la lingua e le parole medesime che le hanno inventate; reinventano gli stessi luoghi che le hanno partorite. Anche quando transitano verso il tramonto, opera e autore non cessano di essere topografie che parlano, sorgono e insorgono: si rigenerano sempre come eredità e testimonianza del tempo che fluisce e irrompe, assicurandosi nuovi inizi e nuovi approdi. È sufficiente saperle interrogare e leggere; saperle ascoltare e lasciarle parlare. Lingue e parole nascono e rinascono sempre: basta non estirpare e cancellare le lingue e le parole che ci hanno generato e che abbiamo appreso nella culla del tempo. Le lingue e le parole *madri* fanno da gestanti allo scorrere del tempo che mette alla luce nuove lingue e nuove parole, dalle quali possono nascere nuovi tempi e nuovi mondi.

Chi parla può farlo, perché non ha chiuso gli occhi<sup>1</sup>. Senza vedere, non è possibile parlare; ma occorre imparare a

---

<sup>1</sup> Come dice Ingeborg Bachmann, interpretando una poesia di Günther Eich: "Colui che parla gli occhi non li ha chiusi, insonne e reietto, egli abita in mezzo a noi" (*Sulle poesie*, in *Letteratura come utopia*, cit., p. 38). La poesia di Eich richiamata dalla Bachmann è: *Betrachtet die Fingerspitzen*, in *Botschaften des Regens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, p. 46.

vedere anche con gli occhi dell'anima. Il poeta parla da dentro le vibranti profondità dell'anima, dalla cui immensità entra in dialogo con gli altrettanto sconfinati orizzonti di un mondo compiaciuto di precipitare nel disonore trionfante. Non volta le spalle al mondo e nemmeno gli chiude gli occhi in faccia: abita il mondo, in mezzo a noi, come ci ricorda ancora Ingeborg Bachmann. La sua condizione di reietto, però, non è segno di un destino avverso e l'insonnia non è sigillo della sfortuna. Nella posizione di reietto si trincerava la possibilità del vivere e vedere la sofferenza umana e le sofferenze del mondo, da cui nascono il desiderio e il bisogno di un altro mondo. Dall'insonnia, invece, nasce la possibilità della visione: vedere mondi nuovi ad occhi aperti, dall'anima del dolore del mondo. Il poeta vede e parla dall'anima della sofferenza del mondo e lì trova l'anima di mondi nuovi. Dice Günther Eich nella poesia *Osservate la punta delle dita*, citata da Ingeborg Bachmann: "Di continuo noi ci disponiamo alla felicità, / che però non ama star seduta accanto a noi" (vv. 10-11)<sup>2</sup>. Nodo e snodo, però, sono altri. La poesia non può mai essere la compagnia infelice o, peggio, felice della nostra infelicità; vicinanza alla nostra sofferenza, questo sì. Essa ci scuote e non è appagata dal nostro lamento, per quanto elegiaco o seducente possa essere. Ci invita a nuotare nella nostra infelicità e in essa naviga con noi. Non aspetta il ritorno di chi se ne è andato: sa che non può tornare, se non siamo noi a chiamarlo, tornando a camminare con lui, compiendo i passi ancora incompiuti. La poesia è cammino nel mondo incompiuto, dal centro della sua incompiutezza che non conosce termine e che troviamo ad aspettarci di nuovo, ad ogni alba e tramonto delle nostre giornate. La poesia si dipana nel mondo incompiuto; noi stessi sgrovigliamo la nostra vita in un mondo incompiuto che non possiamo sigillare nella finitezza dell'orizzonte. Non esistono altre strade percorribili: camminiamo e viviamo solo facendoci

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 37.

carico delle incompiutezze, ingiustizie e insufficienze che abitiamo. Senza chiudere gli occhi: come dicevano Günther Eich e Ingeborg Bachmann. La felicità stessa, non solo la poesia, non può chiudere gli occhi: non può dichiararsi estranea, né esterna all'incompiutezza del mondo: è in essa che può trovare dimora e vita. È di questo mondo e, insieme, di un altro mondo: il mondo che gli umani perseguitati e la poesia braccata possono far rinascere proprio dalle loro ferite. Ed è qui definitivamente chiaro che la poesia è tutto meno che puro *empireo* dell'arte<sup>3</sup>.

A questo tornante del nostro percorso, possiamo dire che la poesia e l'arte debbono risolversi nella disobbedienza pura e irremissibile, nella rivolta totale contro il mondo? Può la poesia sciogliersi e compiersi nella scelta surrealista, fuori da ogni preoccupazione estetica, morale e storica<sup>4</sup>? Il surrealismo catapultava la poesia e l'arte *contro* il tempo e verso il *futuro* che fa del tempo la scansione della *rivoluzione surrealista*. Ci qui imbattiamo nella reincarnazione dell'assoluta

---

<sup>3</sup> In proposito, la Bachmann rivolge la sua critica a Stephan George e al suo circolo (*ibidem*, p. 39). Possiamo tranquillamente estendere la critica alla poesia, alla filosofia e all'arte che, in tutti i tempi, si sono categorizzate come regni superiori, una sorta di iperuranio del mondo, supposta dimensione assoluta dell'infinita pace, libertà e felicità dello spirito. Al di là delle ambizioni smisurate, non v'è modo più prosaico con cui tenere gli occhi chiusi sul mondo e sulla vita.

<sup>4</sup> Come è noto, sono questi tra i fulcri del surrealismo, già nel *Primo manifesto del surrealismo* (1924) e, ancora di più, nel *Secondo manifesto del surrealismo* (1930). Cfr., in proposito, A. Breton, *I manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987. Si veda il riferimento contenuto nella pagina successiva e la relativa nota n. 5. Per un primo approccio alla "rivoluzione surrealista" e ai suoi sviluppi, cfr.: I. Margoni (a cura di), *Breton e il surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976; L. Binni, *Potere surrealista*, Roma, Meltemi, 2001, in part., pp. 80-118; F. Fortini e L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001; M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 322-353.

libertà dello spirito che ora si fa *spirito surrealista*. Nel passaggio, il surrealismo si colloca ben fuori la tradizionale linea di contrapposizione tra arte e vita, portando fino al limite estremo l'itinerario inaugurato da Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e dal dadaismo<sup>5</sup>. La ricongiunzione tra arte e vita coniuga qui la prevalenza assoluta della vita: l'imperativo rimbaudiano di "cambiare la vita" è riscritto con i linguaggi, le parole e gli atti della sovversione assoluta dell'esistente che intercomunicano tra di loro, fino a trasfigurarsi nell'assoluto della *surrealtà*<sup>6</sup>. Le strategie e le tattiche surrealiste celebrano la ricomposizione di origine e meta in un *qui e ora*, in cui dovrebbe prendere corpo la sconfitta dell'anacronistica ed esangue cultura borghese, con il *simultaneo* inverarsi della sconfessione surrealista del dato, per affossarlo e sventrarli<sup>7</sup>. La scrittura automatica, la trasposizione dell'onirico in azione fulminea e fulminante, l'azione folgorante che sovverte e spazza via il conforme dalla vita quotidiana sono i fulcri principali di questa poetica, per molti versi rivo-

---

<sup>5</sup> Così già A. Bernardi, ma secondo linee di ricerca divergenti da quelle che qui si propongono (*L'arte dello scandalo. "L'Âge d'or" di Luis Buñuel*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984, pp. 7-8).

<sup>6</sup> Siamo qui nel pieno della iniziale strutturazione del "dettato surrealista", operata dal *Primo manifesto*, con il distanziamento e la rottura con tutte le avanguardie artistiche del primo Novecento: a cominciare dal futurismo, dal dadaismo e dal cubismo. Massimi latori del *surrealismo assoluto* e firmatari del *Primo manifesto* furono: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrière, Crevel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. Due sono, comunque, le opere maggiormente caratterizzanti della letteratura surrealista: A. Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1977; L. Aragon, *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1996.

<sup>7</sup> Un contesto siffatto recupera e ricombina, principalmente, Freud, Rimbaud e Lautreamont. Freud, con le sue teorie sull'inconscio, il sogno e il rimosso; Rimbaud, con le sue illuminazioni sull'alterità dell'io; Lautreamont, con il suo appello lanciato, affinché la poesia fosse scritta da tutti e non già da uno solo (cfr. L. Binni, *op. cit.*, pp. 80 ss.).

luzionaria. Tutti questi elementi si compongono e trovano una sorta di fusione in quello che è, probabilmente, il centro assiale del surrealismo: *l'automatismo psichico*.

Ecco come si esprime Breton, con una ingenuità che sfiora l'assolutismo spiritualista e incrocia una singolare forma di positivismo di ritorno:

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme di associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi a essi nella risoluzione dei principali problemi della vita<sup>8</sup>.

Sono noti i molteplici riferimenti di Benjamin al surrealismo, percepito come un tornante significativo del tentativo delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento di uscire dalle secche delle poetiche ed estetiche classiche e post-classiche. Parimenti conosciute sono le critiche nette e distanzianti che egli ha indirizzato al "movimento"<sup>9</sup>. Ma quello che ora, più di ogni altra cosa, ci preme è rivisitare la dialettica parola/lingua/azione implicita nel surrealismo ed entro cui, a nostro avviso, sono barricati i suoi limiti e pro-

---

<sup>8</sup> Cfr. A. Breton, *Primo manifesto del surrealismo*, in *Manifesti del surrealismo*, cit. p. 30.

<sup>9</sup> Di Benjamin, sul tema, cfr. *Il surrealismo: l'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973; *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986. Pur tenendo in massimo conto il contributo di Benjamin, seguiremo piste di indagine in parte discordanti.

blemi irrisolti. Autonomamente e ben oltre il surrealismo, Celan ha navigato in questi flutti turbolenti, per tentare di venirne fuori: si è immerso nelle profondità dell'urlo silenzioso dell'angoscia che aveva nel cuore e alle spalle ed il tempestoso mare aperto che gli si parava davanti, potendo confidare solo sulla forza e la passione delle sue bracciate. Con estrema e angosciante lucidità, ha lavorato al *dirottamento* dello spazio/tempo dai baricentri delle rotte che l'avevano posto in cattività. La sua poesia ha attraversato le viscere del dolore, per restituirlo alla lingua e alla parola.

Già Freud ci ha mostrato che le parole non riescono sempre a trasferirsi alla memoria o a risalire dall'abisso dell'inconscio alla superficie del conscio<sup>10</sup>. Sintomatico è il suo assunto, secondo il quale, per ritrovare il passato sepolto nel presente, l'analista deve procedere come un archeologo che dissotterra una città distrutta<sup>11</sup>. Le associazioni verbali che si sviluppano nel lavoro analitico non possono disegnare e restituire una trama compiuta e coerente: solo una parte della memoria è cosciente e narrativa; l'altra è implicita, in-

---

<sup>10</sup> Di S. Freud, in proposito, rilevano: *Ricordi di copertura*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. II, Torino, Boringhieri, 1968; *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. VII, Torino Boringhieri, 1975; *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978; *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. XI, Torino, Boringhieri, 1979. Per quanto concerne specificamente le tematiche e le problematiche del sogno, di Freud rileva soprattutto *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1973. Sul rapporto assai articolato tra psicoanalisi e creazione artistica, cfr. M. Lavagetto (a cura di), *Palinsesti freudiani. Arte, letteratura e linguaggi nei verbali della Società psicoanalitica 1906-1915* (Vienna), Torino, Bollati Boringhieri, 1988; E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967; S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Bologna, Clueb, 1999.

<sup>11</sup> Cfr. soprattutto Freud, *Costruzioni nell'analisi*, cit.



conscia e non verbale<sup>12</sup>. In un doppio mulinello, con un flusso alternato apparentemente schizofrenico, esse impattano contro i *veti* dell'inconscio e gli *ostracismi* del conscio. Nel 1956, Marion Milner ha usato una plastica e densa metafora: "Dovrebbe essere chiaro a chiunque guardi dentro di sé che la nostra vita mentale procede con un movimento abbastanza simile a quello di un delfino" che, sul pelo dell'acqua, dà luogo a un continuo susseguirsi di immersioni ed emersioni: la superficie rappresenta il conscio, mentre sotto di essa spazia l'inconscio<sup>13</sup>. Nel 1957, la Milner precisò ulteriormente il suo pensiero:

I termini logici con i quali si considera la capacità di costruire simboli sono forse meno importanti dei termini prelogici. Direi che sono i termini in cui, ai livelli più profondi e non verbali della psiche, noi consideriamo questa capacità specificamente umana di costruire simboli a determinare, almeno in parte, il modo in cui questa capacità funziona in noi<sup>14</sup>.

La capacità della costruzione simbolica va qui ad incardinarsi sulle dimensioni prelogiche, dalle quali i simboli devono essere catturati e intercettati non tanto dalla mediazione del lavoro psicoanalitico, quanto dal lavoro di creazione che opera simultaneamente sul conscio e l'inconscio, liberando l'

---

<sup>12</sup> Anche per un'acuta ricostruzione delle posizioni di Freud in materia, si rinvia a R. Boccalon, *Imago e Psiche*, "PSICOART", n. 2, 2011-12, p. 2. L'analisi che proponiamo, comunque, procede in altre direzioni.

<sup>13</sup> Marion Miller, *Psicoanalisi e arte* (1956), in *La follia rimossa delle persone sane*, Roma, Borla, 1992, pp. 244-245. Su queste tematiche e, in particolare, sul contributo della Miller, cfr. A. Stefana, *Marion Milner, il ruolo dell'esperienza estetica nella creazione artistica*, "Gli Argonauti", n. 139, 2013, pp. 337-356.

<sup>14</sup> Miller, *L'organizzazione del caos* (1957), in *La follia rimossa delle persone sane*, cit., p. 276.

uno dal controllo dispotico dell'altro. L'inconscio in emersione non è ancora accenno alla creazione libera; vale come approssimazione offuscata del *non-detto* e del *non-visto*. Sono, invece, le parole del *non-detto* a dover parlare e gli occhi del *non-visto* a dover vedere. Le profondità sorgive del non-ancora-detto e del non-ancora-visto non sono descrivibili: sono vita dolente e oppressa che chiede di emergere come *esperienza* straziata della sofferenza, del silenzio e della ribellione in cerca di lingua e parola. L'inconscio che si racconta nella surrealtà, con il suo presunto far erompere la spontaneità e la vitalità nascoste, riesce soltanto a tratteggiare la nebulosa di insiemi viventi frantumati, assolutamente non in grado di far saltare l'illusorietà e la falsità della realtà che ci risucchia. La surrealtà resta qui un mero ricalco negativo della realtà e, in quanto tale, un ordigno ancora impregnato di logica che surdetermina la stessa azione surrealista, contro la sua volontà e senza che nemmeno riesca ad avvedersene.

L'intenzionalità rivoluzionaria surrealista non riesce a convertirsi in coerente azione performativa: la sua performatività finisce con l'essere ancora troppo condizionata dalla logica, nella veste di un'anti-logica. Cercando di essere più precisi, si può dire: nonostante la volontà dichiarata, la performance proliferante surrealista si pone come obbligazione univoca eticamente, esteticamente e politicamente vincolante<sup>15</sup>. Al di là del pensiero e della razionalità della logica, ciò che più ha valore in un'azione performativa è la sua creatività: vale a dire, i suoi contenuti di libertà e verità.

---

<sup>15</sup> Le basi delle linee qui argomentate sono state fugacissimamente schizzate in A. Chiochi, *Equilibri asimmetrici. La decomposizione del welfare e le cooperative sociali*, in Stefania Ferraro e E. Gardini (a cura di), *Il governo del sociale. Welfare, Governance e Territorio*, Roma, Edizioni Nuova cultura, 2016; in part., il 7° e ultimo paragrafo, pp. 128-129. Per una primo sviluppo della tesi, si rinvia al quarto e ultimo capitolo; segnatamente, al § 4: "Lo svelamento dell'arcano", pp. 302-383.

E la verità e la libertà si contraddistinguono per non essere obbliganti: hanno il valore della *scelta*. Il terreno che il surrealismo manca è quello delle *verità non obbliganti* che sole possono condurci verso i piani delle *pratiche di verità* che aprono, motivano ed espandono la nostra libertà poetica ed etico-politica. Attestandoci su questo piano di ricerca, con un solo balzo, possiamo tentare di fare un doppio salto: oltre il dovere/coraggio della verità (la *parresia* dei Greci, inaugurata da Euripide e Socrate e valorizzata da Foucault<sup>16</sup>) e al di là del cortocircuito performativo del surrealismo. Siamo qui in grado di abbozzare di passaggio una prima conclusione, su cui dovremo ritornare: valore creativo e valore performativo si intrecciano soltanto se non hanno carattere obbligante, né sul piano politico e ancora meno su quello etico ed estetico.

Ma v'è da registrare un ultimo e, forse, più profondo limite del surrealismo che è, insieme, epistemologico e poetico. Il suo tendere all'emersione detonante dell'inconscio non tiene in conto la complessa, sfuggente e ambigua dialettica che si istituisce e dipana tra logica del senso e logica dell'insensatezza. Imprigionando lingua e parola nel nome dell'azione risolutiva, ripetuta esemplarmente all'infinito, si smarrisce la dialettica del conflitto come principio e finalità della vita dell'umanità e della storia. Così facendo, si corre il

---

<sup>16</sup> Di M. Foucault cfr.: *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 2005 (con una densa introduzione di Remo Bodei); *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, Milano, Feltrinelli, 2009; *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. Il Corso al Collège de France 1984*, Feltrinelli, Milano 2011. Per un'acuta ricostruzione dell'arco tematico elaborato da Foucault, cfr. L. Bernini (a cura di), *Michel Foucault. Gli antichi e i moderni. Parresia, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, Pisa, ETS, 2013. Si segnala, altresì, la sezione "La *parrhesia* e l'attualità politica della critica" di "Materiali foucaultiani", n. 5-6, gennaio-dicembre 2014; in questa sezione viene tradotto un inedito di Foucault: *La parrhesia* (pp. 21-52), conferenza da egli tenuta all'Università di Grenoble il 18 maggio 1982.

rischio di essere trascinati fuori dai territori delle metamorfosi conflittuali del vivente: rischiamo di dissolvere lingua, parola e anima, oppure consentiamo che altri, dentro e fuori di noi, ce le strappino. Gli universi sconfinati dell'anima penetrano il logos: se interiorizziamo questa "verità prima", possiamo predisporci ad accedere in essi. Ben lo sapeva Eraclito: ci ha insegnato che occorre passare e ripassare non una sola volta per i luoghi dell'anima che, per lui, è il logos dell'infinità del mondo<sup>17</sup>. Una semplice performance di negazione non ci libera dal dominio del pensiero razionale e nemmeno ci svincola definitivamente dagli stereotipi dell'idealismo e dello spiritualismo. Lo stesso inconscio, come riveleranno studi successivi al surrealismo, stratifica in profondità e proietta in superficie dimensioni logiche che si sottraggono al "principio di non-contraddizione" aristotelico, dando luogo a figure e catene logico-simboliche complesse e intercomunicanti<sup>18</sup>. Tra i livelli di superficie del conscio e le

---

<sup>17</sup> Eraclito: "I confini dell'anima non li potrai trovare quando pur li cercassi per ogni via, tanto profondo è il suo *logos*" (*I presocratici*, vol. I, 45-71, Diogene Laerzio, IX, p. 206). Ancora: "È proprio dell'anima il *logos* che accresce se stesso" (*I presocratici*, fram. 115, Stob., p. 219). Sui due frammenti di Eraclito qui richiamati si sofferma anche H. G. Gadamer, *Eraclito. Ermeneutica e mondo antico*, Roma, Donzelli, 2004, rispettivamente a p. 28 e p. 79. Con tutta evidenza, l'analisi che stiamo approcciando differisce dal percorso ermeneutico proposto da Gadamer.

<sup>18</sup> A titolo esemplificativo, si rinvia a I. Matte Blanco: *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (Prefazione di R. Bodei), Torino, Einaudi, 1981; Id., *Pensare, Sentire, Essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Milano, Fabbri, 2007; Id., *Le quattro antinomie dell'istinto di morte*, in N. Dazzi e F. Rovigatti (a cura di), *Convegno su Freud e la psicoanalisi*, Roma, Istituto Enciclopedico Italiano, 1973, pp. 447-460. Buone letture di accompagnamento sono: P. Bria e Floriangela Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, Milano, Franco Angeli, Milano, 2002; Id., *La bi-logica tra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, Franco An-

dimensioni sommerse dell'inconscio possono, così, insinuarsi interscambiabilità che arrivano a sovrascrivere la vita sulla morte e la morte sulla vita, come se ognuna fosse un file digitalmente sovrascrivibile su qualunque altro file, scartandone le specificità e le differenze. La metafora del delfino di Marion Miller torna, così, a riproporsi come una delle tracce di un percorso possibile; ma è ancora più produttiva se, sulla scorta di Matte Blanco, consideriamo come *sistemi infiniti* gli intrecci che aggrovigliano inconscio, emozioni, parole ed arte<sup>19</sup>.

## 2. Parlanti e vedenti

Continuiamo a districare il filo del discorso, partendo dal presupposto che la poesia sia uno dei territori elettivi delle verità e delle pratiche di verità non vincolanti. Lungo questi tornanti, torneremo a cercare le orme della poetologia etica e dell'etica poetologica di Ingeborg Bachmann.

L'opera di Ingeborg Bachmann esprime il lancinante bisogno di parole sorgive, per mondi in riedificazione che non si sottraggono alla responsabilità etica della verità che, in lei, funge come *principio ribellione* che viene scagliato contro il mondo sotto forma di *principio rinascita*. Ed è, questa, l'anima della sua poesia, della sua prosa e della sua riflessione filosofica, tra le quali alcuna frattura è possibile incu-

---

geli, 2004. Ricordiamo, per inciso, che Matte Blanco ha individuato molteplici forme di ibridazione tra logica simmetrica e logica asimmetrica, tra linguaggio scientifico e linguaggio poetico.

<sup>19</sup> Per il rapporto dell'inconscio con le immagini e le parole, oltre alle opere richiamate alla nota precedente, si rinvia a G. Pulli, *L'inconscio, le immagini, le parole*, Napoli, Liguori, 2007. Il riferimento teorico principale assunto da Pulli è W. Bion.

neare<sup>20</sup>. La rinascita del mondo, per lei, non sta nel ritorno ad una mitica e incontaminata terra del vero; bensì nell'abitare quel mondo contro cui, per amore della verità, si combattono le menzogne annidatesi nelle sue profondità e nella sua quotidianità. Con Ingeborg Bachmann, sconfiniamo dallo spazio della *parresia* greca, i cui movimenti avvenivano: (1) in senso verticale: basso/alto, per la critica del potere; (2) in senso orizzontale: nella cura di sé e degli altri. Nella *parresia*, ovviamente, i movimenti verticali e orizzontali sono strettamente avvinti ed è stato soprattutto Foucault che ne ha investigato la profondità delle correlazioni<sup>21</sup>. Con la Bachmann possiamo penetrare e sopravanzare questi pur vitali orizzonti, rimettendo in fila, scomponendo e riformulando tutte le domande e le risposte intorno a verità e responsabilità.

“Un Wildermuth sceglie sempre la verità”: era la sentenza solenne che il Consigliere della Corte di Appello Provinciale Anton Wildermuth aveva sentito sovente pronunciare dal padre<sup>22</sup>. La frase ha valore in sé; nel caso del nostro giudice, ne acquisisce uno aggiuntivo: quella frase tonante gli rimbombava nella testa, da cui si estendeva a tutti i centri emotivi e razionali delle relazioni tra verità, vita e giustizia. Le cose si chiariscono subito: il giudice aveva dovuto sottoporre a giudizio un reo che aveva confessato di aver ucciso il padre, per denaro e odio. L'omicida, però, recava lo stesso cognome del giudice: Wildermuth. Soprattutto alla sua coscienza, il giudice nega sdegnosamente un qualunque grado di affinità e parentela con l'omicida, sulla base del semplice asserto: “Un Wildermuth sceglie sempre la verità”.

---

<sup>20</sup> Cfr., sul punto, le belle ed acute osservazioni di Francesca Falconi, *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2004; in part., pp. 10-12.

<sup>21</sup> Si rinvia alle opere citate alla nota n. 16.

<sup>22</sup> Così inizia il racconto *Un Wildermuth*, in *Il trentesimo anno*, Milano, Bompiani, 1988, p. 147.

Questo postulato traballa e fa traballare la salute mentale del giudice, diventato presto un "caso" per le gazzette locali. Vacilla ancora di più, allorché tutta l'impalcatura che aveva sorretto la prima fase del processo crolla miseramente e il dibattito riprende avvio, in un clima di incertezza, se non di decomposizione della verità.

Nel proseguimento del processo, alla verità processuale non rimane che accanirsi contro il suo progressivo ed evidente disfacimento, negandolo risolutivamente: di questo compito si incarica l'accusa, con il coinvolgimento attivo della giuria e del pubblico e, perfino, degli stessi reo confesso e difensore. Ed è qui che il giudice Wildermuth si schianta in un urlo che fa precipitare nello sbigottimento assoluto l'aula del tribunale. Lo schianto segna la sua definitiva uscita di scena. Wildermuth emette un urlo sulla verità: non riuscendo più a ricondurla entro i canoni in cui l'aveva addomesticata e celebrata, non può che urlare sopra di essa e dentro se stesso. Al punto che non vuole più sentire parlare di verità; al punto di non tollerare nemmeno la parola. Egli trasforma la sua parola in urlo che si muta in immediata e totale afasia. Perduta la compagnia fidata di quella verità di cui si riteneva erede predestinato, non può tollerare verità ondegianti. Per lui, la verità è un a priori ereditario; non esperienza di ricerca e, meno che mai, critica delle certezze a cui siamo addestrati. La vita di Wildermuth non può che crollare assieme alla verità che l'aveva nutrito e che lui aveva deificato.

Per Wildermuth, dire la verità è sempre stato seguire un modello; per la Bachmann, invece, la verità non è mai un modello. Ed è dalla sua adolescenza che ella ha rifuggito i modelli di verità<sup>23</sup>. La responsabilità verso la verità ha, per lei, implicato sempre una lotta asperissima e dolorosa contro tutte le certezze menzognere dei Wildermuth conosciuti e

---

<sup>23</sup> L'infanzia e l'adolescenza di Wildermuth, in un qualche modo, si sovrappongono qui con quelle della Bachmann (*ibidem*, in part., pp. 160-166).

sconosciuti, a partire dal padre; contro tutte quelle obbligazioni vincolanti che schiavizzano la verità, anziché renderla libera. Per lei, diversamente da Wildermuth, la verità è la matrice ribelle che rinomina e fa rinascere il mondo. Ed è questa la verità che il mondo rimuove: in faccia a questa verità, ella continuamente, dolorosamente e vigorosamente ci poggia. Con lei, continuiamo a rimanere sulla scia di quella verità che restituisce lingua, parola e sguardo ad un mondo reso muto, sordo e cieco: il mondo dello sradicamento della responsabilità. Che è l'altra faccia della deresponsabilizzazione totale delle forme, delle figure, dei modelli e dei codici che ci signoreggiano fuori e dentro noi stessi.

Per Ingeborg Bachmann, *dire* la verità significa *lottare* per la verità: *pretenderla*<sup>24</sup>. Sentiamola estesamente:

Lo scrittore — e questo è nella sua natura — si augura di essere ascoltato. E però gli appare meraviglioso accorgersi un giorno che comincia ad avere degli effetti, e tanto più quanto sa di poter dire poco di consolante ad uomini che hanno bisogno di una consolazione come solo possono averlo quelli che sono feriti, dilaniati e pieni di quel grande e segreto dolore con cui l'uomo si distingue tra tutte le altre creature. È una distinzione terribile e incomprensibile. E se davvero dobbiamo sopportarla e imparare a convivere con essa, come dovrebbe apparire questa consolazione e cosa dovrebbe significare per noi? È infatti impossibile, io credo,

---

<sup>24</sup> Ingeborg Bachmann, *Si deve pretendere la verità*, Discorso per il conferimento dell'Hörspielspreis des Kriegsblinden, pronunciato il 17 marzo 1959. Si tratta del Premio dei Ciechi di Guerra conferito alla Bachmann per il miglior radiodramma: *Il buon Dio di Manhattan*, Milano, Adelphi, 1991. La traduzione italiana del discorso si deve a B. Ruffilli ed è disponibile al seguente URL:

<http://www.ooocities.org/westhollywood/heights/6838/wahreit.html>



pretendere di costruirla con parole. Sarebbe sempre troppo misera, troppo a buon mercato, troppo provvisoria.

E così il compito dello scrittore non può consistere nel negare il dolore, nel cancellarne le tracce, nel fingere che non esista. Per lui, anzi, il dolore deve essere vero e deve essere reso tale una seconda volta, cosicché noi possiamo vederlo. Perché noi tutti vogliamo diventare vedenti. E solo dopo aver provato quel dolore segreto possiamo sentire (in modo diverso) ogni esperienza, ed in particolare quella della verità. Quando giungiamo a questo stato in cui il dolore diventa fertile, stato che è insieme chiaro e triste, noi diciamo, molto semplicemente, ma a ragione: mi si sono aperti gli occhi. E non lo diciamo perché abbiamo davvero percepito esteriormente un oggetto o un avvenimento, ma proprio perché comprendiamo ciò che non possiamo vedere. E l'arte dovrebbe portare a questo: far sì che, in tal senso, i nostri occhi si aprano<sup>25</sup>.

Il dolore è inconsolabile: le parole non possono addomesticarlo e nemmeno lenirlo. Ogni consolazione scade nelle falsità posticce che affollano la nostra quotidianità. Possiamo parlare *dal* dolore; non *del* dolore. Da dentro il dolore, le parole si assumono la responsabilità di non tacere di fronte al mondo: gli spiattellano in faccia le sue malefatte e i suoi orrori, dichiarando la loro indisponibilità a fargli da copertura. Da dentro il dolore, le parole possono finalmente far vedere la sofferenza in cui il mondo è immerso. Per Ingeborg Bachmann, le parole *dicono*, per *far vedere* e le parole che fanno vedere rendono giustizia al mondo e agli umani. Il dolore non è più sublimato o narcotizzato; tantomeno, trova una residenza risolutiva nella terapia. Scopriamo che l'espressione comune: "aprire gli occhi", ha un nuovo e più

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

profondo significato. Ci ricorda la Bachmann: *vogliamo diventare vedenti*. E diventare vedenti significa, prima di tutto, vedere la verità del dolore che rende fertile l'esperienza tanto del dolore quanto della verità. Ci viene, così, restituita allo sguardo la comprensione di quello che non vediamo, ma contro cui continuamente inciampiamo.

La poesia, riconducendoci per mano alle verità dei limiti e delle deficienze del mondo, ci riapre gli occhi e il cuore. Dichiarata, con noi, la sua responsabilità nei confronti delle verità taciute o nascoste. Siamo limite del mondo, fino a che rimaniamo impigliati nei confini delle sue menzogne. È vero: parliamo sempre dal di qua dei limiti del mondo; ma sconfiniamo oltre, non appena gli urliamo addosso la verità, inchiodandolo alle responsabilità e ai crimini che ha taciuto o di cui si è professato innocente. La verità rompe i circoli chiusi: non gira mai su se stessa ed apre sempre spazi e tempi di rinascita. Il circolo della logica è spezzato per sempre; come, per sempre, è lacerata la tela della volontà. Volere non è sufficiente; anzi, si rivela controproducente, amaliandoci con visioni e illusioni irrealizzabili e con atti di pura intenzionalità. Se la lingua del volere soggioga la lingua della parola, siamo rovinosamente condotti alla deriva e al naufragio di noi stessi, nel mare eterno dell'inganno; o, ancora peggio, nelle fauci di realtà ancora più opprimenti di quelle a cui intendiamo sfuggire.

La verità è, prima di tutto, ribellione contro il vicolo cieco che ha imprigionato la parola: la parola, prima di tutto, è libertà<sup>26</sup>. Il nodo fondamentale da sciogliere, oltre il retaggio

---

<sup>26</sup> È sin troppo chiaro che la lettura che stiamo fornendo insedia Ingeborg Bachmann a quel crocevia in cui si innesta la deviazione critica dall'ontologia-ermeneutica di Heidegger e dai residui di neopositivismo logico, di cui è imbevuto lo stesso Wittgenstein del *Tractatus*, a cui ella stessa paga più di un tributo. Del resto, è noto che con la sua tesi di laurea la Bachmann voleva infliggere un colpo mortale a Heidegger: cfr. *La ricezione critica della filosofia di Martin Heidegger*, Napoli, Liguori, 1992. Sulla questione si sof-

di Wittgenstein che permane nella Bachmann, non sta nell'*inspiegabilità* del mondo: il mondo non può e nemmeno chiede di essere spiegato; va trafitto con le verità che camminano verso la rinascita. Il limite primo non sta nella crisi del linguaggio denotativo, pur dovendo farcene carico; il limite sta nelle strettoie del linguaggio che si limita a designare, descrivere oppure esortare. La crisi e i limiti del linguaggio non sono altro che la filiazione diretta della mancanza di verità e libertà, tanto per la parola quanto per il mondo. Ed è su questo punto assiale che devono agire le leve della verità e della responsabilità. Ingeborg Bachmann riesce a districarsi dai residui di neopositivismo logico qua e là affioranti, grazie alla sua etica poetologica e alla sua poetologia etica. Un segno poetico del suo districarsi sta nella celeberrima poesia *A voi parole* che, nel 1961, dedica all'amica Nelly Sachs, amica anche di Celan<sup>27</sup>.

---

ferma con acume G. Agamben, osservando che la tesi, nonostante le insufficienze teoriche e la conoscenza non profonda di Heidegger, fa emergere straordinarie intuizioni filosofiche: "Tanto più sorprendente è che con uno straordinario intuito filosofico, la Bachmann riesca a rompere in un punto decisivo gli schemi dei propri maestri viennesi e a centrare, con una radicalità che non ha riscontro nella letteratura filosofica di quegli anni, proprio il problema-limite del pensiero di Heidegger dopo l'incontro con Hölderlin: quello del rapporto tra poesia e pensiero" (*Il silenzio delle parole*, Introduzione a I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, Roma-Bari. Laterza, 1989, p. VI). Altrettanto risaputo è il suo amore per Wittgenstein e i neopositivisti del Circolo di Vienna. A Wittgenstein dedica l'importante saggio radiofonico *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di L. Wittgenstein*, in *Il dicibile e l'indicibile*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 45-79; sul quale saggio ci intratterremo nell'ultimo capitolo. Sempre valido, sull'argomento, è F. Cambi, *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini Editori, Pisa, 1979.

<sup>27</sup> Coglie con acume questo importante passaggio bachmanniano Valeria E. Russo, *Il limite e la parola: Ingeborg Bachmann*, in AA.VV., *Etica e linguaggi della complessità*, Milano, Franco Angeli, 1986. Giustamente, la Russo os-

Riportiamo per intero il testo della poesia:

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

Non vi è schiarita.

La parola  
non farà  
che tirarsi dietro altre parole,  
la frase altre frasi.  
Così il mondo intende  
definitivamente  
imporsi, esser  
già detto.  
Non lo dite.

Seguitemi, parole,  
che non diventi definitiva  
— questa ingordigia di parole

---

serva che in *A voi parole*, «la problematica del linguaggio viene di nuovo affrontata ponendo l'accento sulla necessità di rifiutare le consuete funzioni del linguaggio: non deve infatti, la poesia, *de-finire* il mondo. Non deve procurare facili consolazioni, quanto piuttosto, cercare nuovi ambiti, evitando di accontentarsi dell'“ultima parola”... Sembra importante sottolineare che la scelta dell'uso della metafora non è qui mero espediente retorico, bensì aggetta verso un approfondimento conoscitivo che consenta, tramite la ridefinizione della realtà *attraverso il linguaggio*, di spezzare ed ampliare i confini della realtà stessa. Come sottolineerà anche nel racconto *Tutto* (1961), l'aspirazione ad un nuovo mondo presuppone una rigenerazione radicale del linguaggio» ( pp. 55-56).

E detti contraddetti!

Lasciate adesso per un poco  
ammutolire ogni sentimento:  
che il muscolo cuore  
si eserciti altrimenti.

Lasciate, vi dico, lasciate.

Non sussurrate nulla,  
nulla, dico, all'orecchio supremo,  
che per la morte nulla  
ti venga in mente:  
lascia stare, seguimi,  
né mite né amara,  
non consolatrice  
né significativamente sconsolante  
ma nemmeno priva di significato —

E soprattutto niente immagini  
tessute nella polvere, vuoto rotolare  
di sillabe, parole di morte.

Nemmeno una,  
o parole!<sup>28</sup>

### **3. Gli occhi di oro rosso**

Wildermuth ha sfilacciato l'imperativo paterno alla verità:

---

<sup>28</sup> Ingeborg Bachmann, *A voi, parole*, in *Poesie* (a cura di Maria Teresa Mandalari), Milano, Guanda, 1987, nuova edizione, pp. 155-157.

con l'urlo, nell'aula del tribunale, si è messo fuori dai suoi solchi, facendo svaporare le parole del padre. Non sa più recitare la verità e questo lo ha reso infermo. Nella situazione di malattia, comincia ad avere atroci dubbi:

Ma voglio davvero spingermi oltre con la verità? Da quando ho urlato no, da quell'istante non lo voglio più, e già in passato spesso non l'ho voluto. Perché poi volerci spingere oltre con la verità? Dove? Fino al paese del Poi e del Mai, fin dentro alle cose, dietro al sipario, fino in cielo o soltanto dietro ai sette monti... Simili distanze non le vorrei percorrere perché da un pezzo mi manca la fede. Tanto lo so: vorrei che il mio spirito e la mia carne si accordassero, vorrei che questo accordo durasse all'infinito in una voluttà infinita, ma poiché questo accordo non esiste, e poiché non posso farlo esistere per forza, urlerò.  
Urlare!<sup>29</sup>.

Il dissolversi dell'imperativo alla verità è, per lui, l'equivalente del silenzio della morte:

Il mio rapporto con la verità è come quello del fabbro col fuoco, dell'esploratore polare coi ghiacci eterni, del malato con la notte.

E quando non riuscirò ad avere più alcun rapporto con lei, mi lascerò andare come dopo quell'urlo, non mi alzerò mai più e continuerò a vivere in questo silenzio fino alla morte<sup>30</sup>.

La capitolazione della verità emette, contro il giudice Wildermuth, una sentenza inappellabile, se non catastrofica: il

---

<sup>29</sup> *Un Wildermuth*, cit., p. 170.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 171.

crollo della vita. Egli non può accettare, nemmeno superficialmente, che la verità sia ricerca invece che imperativo. La verità è *presenza* dell'Altro a cui si parla e che ci parla, con cui camminiamo e dissentiamo. Come imperativo, invece, è *assenza* che *comanda* su di noi e sull'Altro. La verità che si pone come comando nega non solo l'Altro, ma soprattutto *l'oltre* dell'Altro: si impantana e ci impantana in un retrovie dove la verità è recita e il movimento scade a ritmo euforico dell'apparenza. La catastrofe, per Wildermuth, nasce proprio in una dimensione per lui assolutamente insolita e insostenibile: non appartiene più alla recitazione della verità ed è, al tempo stesso, indisponibile alla verità che si costruisce come sporgenza verso *l'oltre* dell'Altro. La verità che vive in presenza incontra l'iridescenza dell'oltre: è innamoramento che genera altre vite e altre verità, altri innamoramenti e altri amori. Le simmetrie degli imperativi uccidono; le asimmetrie della ricerca salvano, ponendoci di fronte alla *scelta etica* della responsabilità. La passione funesta per la simmetria era il problema effettivo di Wildermuth ed era in base ai suoi meccanismi perversi che lui della verità, quando gli compariva di fronte, *non sapeva che farsene*<sup>31</sup>. Aveva fatto della sua vita l'ansiosa ricerca di una verità deresponsabilizzata e deresponsabilizzante.

Possiamo, ancora meglio, apprezzare Ingeborg Bachmann, allorché dichiara:

---

<sup>31</sup> Così confessa a se stesso: *ibidem*, p. 176. A Wildermuth non manca la consapevolezza che con Wanda, la cameriera conosciuta prima delle nozze con Gerda, avrebbe potuto condurre una vita carnale e vera. Il coraggio di annullare il matrimonio con Gerda lo avrebbe trovato. Non aveva scelto Wanda, per un altro motivo: "... vivere con lei era impensabile ... non avrei saputo sopportare la verità che allora aveva sopraffatto e devastato la mia carne" (*ibidem*). Alla fine, egli amaramente concludere "... l'alta opinione della verità, che avevo e che ora ho perduto, da quando per me non c'è più verità" (*ibidem*, p. 184). Non gli rimane che l'urlo di una "verità di cui nessuno più sogna, che nessuno vuole" (*ibidem*).

Nel mio radiodramma *Der gute Gott von Manhattan* [*Il buon Dio di Manhattan*] tutte le questioni si riducono alla questione dell'amore tra uomo e donna e a che cosa sia, a come proceda e a quanto grande possa essere; e certamente si potrebbe obiettare che questo è un caso limite, che qui si va troppo oltre...

Ma in ogni caso, anche nel più quotidiano degli amori, si trova il caso limite che noi possiamo scorgere ad un'osservazione più prossima — e che forse dovremmo sforzarci di scorgere. Perché in tutto quel che facciamo, pensiamo e sentiamo vorremmo talvolta giungere fino al punto più estremo. In noi si sveglia il desiderio di oltrepassare i limiti che ci sono imposti. Non per contraddirmi, ma per essere il più chiara possibile, vorrei dire che anche per me è evidente che dobbiamo rimanere nell'ordine, che non esiste una via d'uscita dalla società e che dobbiamo confrontarci fra di noi. Ma, all'interno dei limiti, abbiamo lo sguardo rivolto a ciò che è perfetto, impossibile, irraggiungibile, che sia nell'amore, nella libertà o in qualche altro valore puro. Nel contrasto tra possibile e impossibile ampliamo le nostre possibilità. E secondo me ciò dipende dal fatto che noi stessi produciamo questo rapporto di tensione che ci fa crescere; che tendiamo ad una meta che veramente si allontana ogni volta che noi ci avviciniamo ad essa.

Come lo scrittore cerca con le sue opere di indirizzare gli altri verso la verità, così anche gli altri gli fanno capire, con le lodi e il biasimo, che da lui si aspettano la verità e che vogliono giungere in quello stadio in cui si aprono loro gli occhi. Si può infatti pretendere la verità<sup>32</sup>.

Di fronte al *limite*, ella si pone immediatamente il pro-

---

<sup>32</sup> Ingeborg Bachmann, *Si deve pretendere la verità*, cit.



blema del *superamento*, rimanendo incardinata alla condizione di limitatezza. Questo cardine ci salva; al tempo stesso, assume le sembianze di chiavistello che rinchiude la nostra esistenza, esiliandola in se stessa. Il *desiderio estremo* che ci fa sempre vivere e rinascere sta nel non indietreggiare di fronte al *limite estremo* che ci sbarra di continuo la strada, incollandoci alla destinalità indecente che abbiamo finito col subire, senza avere nemmeno il coraggio di guardarla in faccia. La salvezza sta proprio nello spingersi oltre il nostro limite, per posizionarlo oltre e muoversi verso quell'oltre di cui nulla ancora sappiamo, salvo che la sua esperienza può salvarci. Spingersi verso l'oltre dell'Altro, assieme all'Altro: ecco la mossa semplice e, insieme, inaudita. L'oltre dell'Altro apre le porte dei mondi nuovi che da sempre aspettano di essere inaugurati. Dobbiamo solo farci animare dal coraggio della responsabilità che lotta per la verità. L'esigenza del superamento del limite, ci ricorda Ingeborg Bachmann, sta anche nel più quotidiano degli amori. Non v'è amore, senza superamento del limite e il superamento principia, termina e ricomincia proprio nel quotidiano. La tensione alla verità si sviluppa tra quotidiano e limite: senza superamento del limite non v'è verità e la realtà quotidiana stessa si eclissa, diventando messinscena.

La responsabilità primaria che va assunta è quella di camminare dal limite, ma oltre il limite, varcandolo passo dopo passo. Nel cammino, verità e responsabilità si ricongiungono. Ed è al ricongiungersi di verità e responsabilità che nascono l'amore e la libertà. Verità, responsabilità e libertà costituiscono il triangolo magico della realtà che ci trasforma e che trasformiamo. Solo un mondo in tensione può assumere la responsabilità dell'amore per la verità e la libertà. Proprio *nei* limiti e *dai* limiti possiamo volgere lo sguardo alla verità, all'amore e alla libertà. L'esperienza del limite, oltrepassando il suo ciglio estremo, è esperienza della verità, della libertà e dell'amore. Soggiornare instancabilmente sul limite, per instancabilmente superarlo: ecco il destino umano della verità, della libertà e dell'amore. Il limi-

te supremo sta nel dimorare in amore e fraternità. Cercare sempre nuove dimore significa aprire sempre i limiti d'amore e della fraternità. Nell'amore e nella fraternità, la lotta per la verità e il dissenso di fronte alla verità diventano esperienze. Il dolore non può essere aggirato; va penetrato, per saggiarne le vie di uscita e di crescita. Nei territori del pensiero dolorante e delle verità dolorose, ci dice Ingeborg Bachmann, possiamo elevarci alla condizione umana di *pretendere la verità*, per poterci finalmente amare sconfinatamente. Qui finalmente abbiamo gli occhi aperti e parliamo lingue vere. Qui siamo parlanti-e-vedenti. Possiamo apprendere da Ingeborg Bachmann che la poesia è uno dei pianeti viventi dei parlanti-e-vedenti: è linea d'orizzonte del limite e, al tempo stesso, limite dell'orizzonte: non ci resta che trafiggerlo, per continuare a camminare. Ma dobbiamo anche avere ben chiaro che la poesia, per non smettere di parlare, vedere e lottare per la verità, deve istruirsi a lottare anche contro se stessa, nei punti in cui smarrisce i transiti o torna indietro impaurita dal limite che reca in sé e contro cui incappa fuori di sé. Se il suo essere un'infinita frontiera dell'attraversamento della verità e della libertà tace, la poesia consegna la sua testa alla mannaia del boia; oppure sfuma in un irrespirabile nulla.

Limite supremo della crudeltà — e, insieme, barriera continuamente da superare — è l'amore che si trasforma nell'invisibile, ma cruento territorio delle simmetrie. Abbiamo appena visto che Wildermuth inizia con l'essere prigioniero della simmetria che si sprigiona tra verità e potere, per accorgersi soltanto alla fine che nelle profondità della sua vita si nascondeva una simmetria ben più letale: quella tra amore e potere. Non può, tuttavia, dare alcun seguito alla scoperta, perché non è in grado di sopravviverele. Questa dialettica spossessante e spersonalizzante è un massacro che opera eternamente *fuori scena*: è uno dei fuochi dell'intera opera di Ingeborg Bachmann, dalla filosofia alla poesia, dal-

la prosa ai radiodrammi<sup>33</sup>. I peggiori omicidi, ella dice, si commettono nella sfera interiore e avvengono senza spargimento di sangue: sono assassini perpetrati dall'anima dell'Io che, intrisa di crudeltà, si lancia con furia contro l'Altro, sequestrandogli anima e corpo<sup>34</sup>. *Le cause di morte*,

---

<sup>33</sup> Di seguito, forniamo i tornanti principali della complessa opera di Ingeborg Bachmann. Per l'opera poetica, si rimanda a *Poesie* (a cura di M. T. Mandalari), cit.; *Invocazione all'Orsa Maggiore* (a cura di L. Reitani), Milano, Mondadori, 1994; *Non conosco mondo migliore* (trad. di Silvia Bortoli), Milano, Guanda, 2004. Per i romanzi a: *Malina*, Milano, Adelphi, 1978; *Il caso Franza - Requiem per Fannye Goldmann*, Milano, Adelphi, 1988; *Libro del deserto*, Napoli, Cronopio, 1999; Per i racconti, si rinvia a: *Trentesimo anno*, cit., *Tre sentieri per il lago*, Milano, Bompiani, 1989; *Il sorriso della sfinge*, Milano, Lucarini Editore, 1991. Per i radiodrammi a: *Il buon di Manhattan*, cit. Per i saggi radiofonici a *Il dicibile e l'indicibile*, cit. Per la filosofia a: *La ricezione critica della filosofia di Martin Heidegger*, cit.; *Letteratura come utopia*, cit.

<sup>34</sup> Prendiamo uno dei suoi passaggi più caratteristici: "... oggi è soltanto infinitamente più difficile commettere delitti, ed ecco perché questi delitti sono tanto sublimi che quasi non riusciamo ad accorgercene e a comprenderli, benché vengano commessi ogni giorno nel nostro ambiente, tra i nostri vicini di casa. Anzi io affermo – e tenterò soltanto di fornire una prima prova – che ancora oggi moltissime persone non muoiono ma vengono assassinate. Giacché non vi è nulla che sia, se non proprio più possente, questo no, comunque più mostruoso dell'uomo, se mi è concesso richiamare alla vostra memoria un ricordo scolastico. I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente, avvengono senza spargimenti di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società i cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado di intelligenza, e sono spaventosi"; ancora, poco dopo: "I veri luoghi dell'azione, quelli interiori, a malapena celati da quelli esterni, sono altrove. Ora nel pensiero che conduce al delitto, ora in quello che conduce a morire. Poiché è dentro di noi che avven-

per usare un lessico bachmanniano, hanno questo remoto luogo di origine: sono assassinii che partono dall'anima, per colpire un'altra anima. Sono cause di morte intime e private. Ma nei misfatti privati, come dice la Bachmann, sono contenuti tutti i *germi* dei grandi misfatti: la storia li associa e dissocia continuamente, per coprire gli uni con gli altri e nascondendoli gli uni agli altri. Le inconsapevolezze, i vuoti di memoria, le distrazioni convenienti, l'indifferenza, il cinismo e il sadismo sono soltanto alcuni dei meccanismi con cui questo gioco prende forma, si sviluppa e legittima le sue perversioni. Il risultato tangibile lo abbiamo tutti sotto gli occhi. I massacri pubblici eruttati dalla storia sono ritenuti una sorta di irresistibile fatalità: inappellabili quanto incontrastabili. I massacri privati sono silenziati nelle coscienze degli offesi e derisi in pubblico, se osano prendere parola; oppure sono subdolamente distillati ed esibiti per pure finalità di vendetta, a maggiore glorificazione di quella potenza che celebra il disonore della sconfitta. Ci troviamo di fronte al ricettacolo cromosomico della millenaria civiltà dei guerrieri che non si accontenta della sconfitta dell'Altro, ma deve anche inferiorizzarlo, per distruggerlo simbolicamente e moralmente<sup>35</sup>.

Scavando ancora più in profondità assieme a Ingeborg Bachmann, possiamo accedere a quelle che, forse, sono le simmetrie madri di tutte le altre: quella tra maschile e pote-

---

gono tutti i drammi, in virtù della dimensione che siamo in grado di dare, noi o certi personaggi immaginati, a questo soffrire e a questo patire. Non è vero che viviamo in un'epoca senza drammi, questa affermazione è tanto insostenibile quanto qualsiasi altra affermazione, compresa forse la mia, che i drammi invece esistono" (*Il caso Franza*, cit., rispettivamente p. 12 e pp. 12-13). Anche nel libro di interviste *In cerca di frasi vere*, cit., troviamo considerazioni che vanno in questa direzione; come vedremo.

<sup>35</sup> Il discorso che sorregge questa conclusione si trova articolato in A. Chiocchi, *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, in *L'Altro e il dono*, cit.; pp. 135-156.

re e quella tra femminile e assoggettamento. Una pallida parvenza l'abbiamo vista in azione nel giudice Wildermuth. In *Malina* e nel racconto *Ondina se ne va* ne abbiamo una prova esemplare. Per *Ondina*, tutti gli uomini sono dei mostri. Così è Hans, così è Ivan, in *Malina*. La Bachmann ci tiene a chiarire che *Ondina* non è una donna e che l'autore del massacro bisogna cercarlo dall'altra parte: dalla parte di quelli che si chiamano Hans<sup>36</sup>. *Ondina* è ancora più terribile e sferzante, con una sentenza che non lascia scampo: tutti gli uomini sono dei mostri<sup>37</sup>; sulla sua scia, la Bachmann puntualizza che gli uomini sono *inguaribilmente malati*<sup>38</sup>.

Essere parlanti e vedenti: questo è il divieto espresso e ramificato dalle simmetrie maschili che abbiamo passato in rassegna. L'assoggettamento del femminile al maschile è la pietra angolare della simmetria tra uomini e potere. Gli uomini, nell'interdire la parola e la libertà femminili, precludono anche a se stessi di essere parlanti-e-vedenti. E "devono" farlo, se vogliono istituire e istruire se stessi come esclusivi soggetti di potere e abilitarsi come unici possessori e narratori delle parole della verità. Il potere maschile rinuncia alla parola-che-vede, perché questa fa da ostacolo alla sua signoria assoluta. Il furto e l'imprigionamento dell'anima femminile è la base della segregazione dell'anima del mondo, architrave della sua messa in cattività. Il potere maschile non ha anima: fin dalla sua nascita, ha svenduto la sua nobiltà, per affermarsi come governo dispotico degli umani e del mondo, a cominciare dalle donne. Nel far questo, gli uomini hanno per sempre rinunciato alla loro natura: si sono condannati alla solitudine, immaginando che essa

---

<sup>36</sup> *In cerca di frasi vere*, cit., p. 80.

<sup>37</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 185.

<sup>38</sup> *In cerca di frasi vere*, cit. p. 122. Qui la Bachmann riprende forma e sostanza del racconto *Ondina se ne va* che fin dall'esordio dichiara: "Voi, uomini! Voi, mostri! Voi, mostri di nome Hans! Questo nome che non riesco a dimenticare" (p. 185).

fosse la radice di un potere non revocabile. Ondina li sbugiarda:

Mai siete stati d'accordo con voi stessi. Mai con le vostre case, con tutto ciò che è sancito. Per ogni tegola che si staccava, per ogni crollo che si annunciava provavate una gioia segreta. Vi piaceva giocare con l'idea di un insuccesso, di una fuga, di un'onta e della solitudine che vi avrebbe salvati da tutto l'esistente. Troppo vi piaceva giocare con questi pensieri. Quando giungevo io, quando un soffio di vento mi annunciava, balzavate su e sapevate che l'ora era vicina, vicina l'onta, il bando, la perdizione, l'incomprensibile. Il richiamo della fine. Della fine. Voi, mostri, per questo vi ho amati, perché sapevate che cosa significa quel richiamo, perché vi lasciavate chiamare, perché non eravate mai d'accordo con voi stessi. E io, quando mai sono stata d'accordo? Quando eravate soli, completamente soli, e quando i vostri pensieri non pensavano nulla di utile, nulla di utilizzabile, quando la lampada ardeva nella stanza, quando a un tratto appariva la radura, quando l'ambiente era umido e pieno di fumo, quando ve ne stavate lì, perduti, perduti per sempre, perduti per aver visto chiaro, allora era il mio momento. Potevo entrare con lo sguardo che sollecita: Pensa! Sii! Dillo!<sup>39</sup>.

Ondina non è una donna, ma lo spirito femminile in rivolta che, in quanto tale, non può avere parola di donna<sup>40</sup>. Le parole di Ondina non si lasciano tradurre immediatamente in parola di donna. Ondina esprime il limbo della rivolta delle donne che, per materializzarsi, ha bisogno dell'anima vi-

---

<sup>39</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 189.

<sup>40</sup> «Ondina non è una donna, nemmeno un essere vivente, ma per dirla con Büchner, "l'arte, ah, l'arte"» (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 80).

vente delle donne, del loro sangue, della loro carne, del loro cuore e delle loro ossa. Solo così la rivolta femminile può uscire dal limbo ed esprimersi nella storia, abbattendone i vincoli e i limiti<sup>41</sup>. Il progetto "cause di morte", a cui la Bachmann lavora fino alla sua morte, cerca di storicizzare in terra e in cielo lo spirito di Ondina<sup>42</sup>.

Ma, per esprimersi nella storia ed esprimere la loro storia, le donne devono esporsi alla sofferenza: devono avere a che fare materialmente con gli uomini e rimanerne scottate, ingannate, sconfitte, per riaprire le loro ferite al mondo e sanarle con le loro mani. Ciò che un uomo fa con indifferente distacco, la donna subisce con tormento e si arrovella, per trovare un punto di contatto più resistente e vitale: l'uomo nemmeno conosce l'amore; la donna non si arrende, pur vedendone il dissolvimento. Non è qui questione della perdita dell'amato. Il problema vero è un altro e molto più grande. È il modo maschile di eclissare l'amore qui il problema che Ingeborg Bachmann mette in tema: la noncuranza, il cinismo e la superficialità con cui gli uomini aprono, vivono e chiudono una storia d'amore sono altrettante pugnalate che non smetteranno mai di far versare sangue. Si tratta di una lotta asperissima contro la patologica e costitutiva incapacità degli uomini di amare: è, questo, il bersaglio della polemica di Bachmann che, nonostante tutto e contro ogni evidenza, non si arrende. Per lei, è sempre possibile inserire fenditure e abbassare ponti levatoi, per far filtrare l'occasione e la possibilità di altri tempi, altri giorni e altri

---

<sup>41</sup> Interessanti ed acute osservazioni svolge, sul punto, Maria Luisa Wandruszka, "Se qui con me confina una parola". Ingeborg Bachmann, in Liana Borghi e Uta Treder (a cura di), *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*, Perugia, Morlacchi Editori, 2007, pp. 155-172. Le nostre considerazioni hanno punti di concordanza con quelle della Wandruszka; ma, in gran parte, schizzano tracciati differenti.

<sup>42</sup> Come è noto, nel progetto rientrano *Malina*, *Il caso Franza - Requiem per Fanny Goldman*, *Libro del deserto*, tutti già citati nella nota n. 33.

uomini. Nel tempo dilazionato, resta sempre l'attesa del tempo della verità dell'amore.

Verrà un giorno in cui gli uomini avranno occhi di oro rosso e voci siderali, le loro mani saranno fatte per l'amore, e la poesia del loro sesso sarà ricreata ... e le loro mani saranno fatte per la bontà, prenderanno i beni più grandi con mani innocenti, perché non debbono, gli uomini non debbono, non potranno aspettare eternamente ...<sup>43</sup>.

Se tu potessi rinunciarvi, uscire dalla tua solita angoscia riguardo al problema del bene e del male e smettere di rimestare la pappa dei tuoi vecchi problemi, ...

Se tu rinunciassi all'uomo, a quello vecchio e ne accettassi uno nuovo, allora...

Allora, se il mondo tra uomo e donna non continuasse ad andare come va oggi, oscillando tra verità e menzogna, com'è oggi la verità e oggi la menzogna.

Se tutto questo andasse al diavolo<sup>44</sup>.

Il ponte della parola viva rende possibile l'esperienza dell'amore per la verità e della verità dell'amore: su di esso, il linguaggio della parola sposa il linguaggio della vita, senza che nessuno dei due esoneri o eroda l'altro. I personaggi maschili e femminili di Ingeborg Bachmann, non di rado, mancano questo ponte; altre volte arretrano o girano in largo, per non attraversarlo. Ma sempre sono emotivamente attratti da esso, anche se solo per negarne razionalmente la congruenza. Più frequentemente, nella vita reale sono gli uomini a fare sfoggio di queste tattiche; solitamente, le donne le subiscono. In questi universi simbolici e materiali, le strategie e le tattiche della signoria e della sottomissione raggiungono i loro massimi vertici di ambiguità ed opacità.

---

<sup>43</sup> *Malina*, cit., p. 123.

<sup>44</sup> *Il trentesimo anno*, nella raccolta *Il trentesimo anno*, cit., pp. 41-42.



Tra le più raffinate e pericolose, vi sono quelle che inducono le donne a omologarsi agli uomini, per affermare una forza e un potere equivalenti a quelli maschili, sia nella vita pubblica che in quella vita privata. Le donne che interiorizzano, esprimono e praticano codici di potere maschili non si trasformano in uomini: anche se volessero, non potrebbero farlo mai. Si limitano ad appoggiarsi a linguaggi maschili, parlano e sentono come maschi, ma restano donne: cioè, rimangono assoggettate alle logiche escludenti e inferiorizzanti del potere maschile.

Assistiamo ad una ibridazione che, anziché trasformare le donne in funzione della loro autovalorizzazione e della valorizzazione del mondo, le sussume sotto il controllo degli apparati linguistici, simbolici, etici e politici del potere maschile. Basta qui porre l'attenzione a due circostanze macroscopiche: le donne di potere (1) confermano la subordinazione dell'universo femminile nelle società oppressive costruite dagli uomini e (2) diventano figure delegate della sovranità maschile, in tutte le dimensioni del vivente umano e sociale. Al di là di desideri dichiarati, sogni coltivati e progetti politici deliberati, non sono assolutamente in grado di favorire l'orizzonte della libertà, della verità e della responsabilità; anzi, lo avversano. Ma una donna che ha introiettato e pratica codici maschili, per puri fini di potere, proietta le simmetrie maschili nell'universo femminile, spogliandosi progressivamente di sé. Per esercitare potere, le donne qui si alleano non genericamente agli uomini, ma specificamente agli uomini di potere. Sono, sì, accolte nella loro schiera, ma in una posizione che, nonostante tutto, rimane generalmente subordinata. Entrano in competizione con gli uomini di potere e in concorrenza con le altre donne che ambiscono al potere. Le altre donne e gli altri uomini restano fuori da questo gioco: costituiscono, anzi, quella parte di umanità che uomini e donne di potere devono opprimere, per conquistare e mantenere l'alto delle gerarchie di comando.

Il ponte è qui disfatto con un'arte minuziosa che va dal linguistico al simbolico, dal conscio all'inconscio, dalla parola

al silenzio, dal reale all'immaginario, dal mito alla politica. Disfatto e riprodotto in forme caricaturali che confermano, anziché far cadere, le simmetrie maschili del potere. Ondina sa bene tutto questo: perciò, grida in faccia agli uomini che sono dei mostri; perciò, se ne va. Col suo andare via, li invita ad una mutazione che li renda amanti della verità e dell'amore. Se ne va, per non essere prigioniera dei luoghi e non rimanere reclusa in nessun luogo<sup>45</sup>. Non essere luogo e non essere sosta: essere tutti i luoghi in uno; essere movimento in ogni passaggio del tempo. Essere luogo, tempo e movimento della verità e della libertà. Essere dentro la coltivazione e trasformazione dell'amore e della vita, da dentro i loro nuclei roventi e lancinanti. Potremo, così, raccogliere la lingua, la parola e la poesia di Ingeborg Bachmann dalla sua anima dolente e con lei ci disporci alla ricerca dei giorni in cui gli uomini avranno occhi di oro rosso.

#### **4. La strada**

Possiamo dire, con Ingeborg Bachmann, che la lingua e la parola non sono fondazione dell'*Io parlante*, ma ricerca dell'*Altro* che non ha parola e di cui non si conosce la lingua. Grazie a lei, così, ci collochiamo un passo in là delle colonne d'Ercole della metafisica occidentale e della logica cartesiana e post-cartesiana. "Parlo, dunque sono" costituisce, al massimo, la prova dell'esistenza dell'Io che ha diritto di parola; ma la parola che si intronizza, uccide la *parola altra*. Per lo più, anzi, i processi di intronizzazione costituiscono la conferma e, nello stesso tempo, l'occultamento dei processi di messa in cattività del mondo e dei viventi: sono e restano processi di celebrazione del potere della parola dominante che scivola via, si metamorfosizza e passa tra le mani delle varie figure della sovranità, in tutte le scale del vivente umano e sociale.

---

<sup>45</sup> *Ondina se ne va*, cit., p. 186.

Nelle società di potere, l'accesso alla parola è accesso alla *parola comune*: cioè, quella dominante nelle varie successioni storico-geopolitiche e nelle varie sfere istituzionalizzate dai saperi ufficiali. Ora, la parola comune è tale proprio perché procede alla esecrazione e messa al bando, se non all'asportazione, della *parola altra* che, così, fa fatica ad esprimersi e comunicarsi, fino a vedersi interdetti i processi di trasmissione e memorizzazione nel tempo e nello spazio. La parola altra vive in una storia che, pur avendola determinata e resa possibile, non la riconosce come figlia legittima e nella quale stenta ad avere eredi: dichiarare la sua illegittimità equivale a diseredarla, senza concederle, in nessuno dei due casi, alcuna prova di appello. È come rubarle l'anima e crocefiggerla in deserti nascosti allo sguardo umano. La parola comune non istituisce la differenza, ma la asporta. Non istituisce la memoria, ma la nebulizza. La parola altra celebra la nascita e la vita dell'anima. Non è quella che si barrica nelle riserve della politica o del linguaggio; ma quella che si tuffa nella poetica del mondo, ricercandone l'anima. La parola altra è sporgenza contro e oltre i riti e le istituzioni del potere. La parola altra *pretende la verità*, perché sa bene che solo nel territorio sconnesso della verità può vivere in comunione di intenti con il mondo e l'umanità. La parola altra non si intronizza; ma si incarna. Essere parlanti non basta; essere parlanti-e-vedenti incarnati è il passaggio da inverare e rinnovare. Con Ingeborg Bachmann, cominciamo a scoprirlo meglio, riprendendo il cammino di Eraclito e deviando verso i passi che ci appartengono ed aspettano.

Come parlanti-e-vedenti possiamo e dobbiamo navigare dall'oscuro alla luce e dalla luce all'oscuro. La ricerca della verità sta nella ricongiunzione con un mondo schizoide, apparentemente scisso in luce e oscurità. In realtà, il mondo scisso ci sta umilmente chiedendo di essere partecipi del "doppio" che in esso si incarna e di attraversarlo, affinché l'oscuro generi la luce e la luce non sia il divieto dell'oscuro. L'Io che parla e scrive è l'inconsapevole portatore di questo "doppio", dal quale è scosso: Dostoevskij, Kafka e Beckett

sono stati i massimi cantori dell'essere dimidiato della condizione umana. I parlanti-e-vedenti giacciono nel "doppio" e ne sono turbati, ma vi permangono, perché sanno che anche in esso debbono vivere e istruirsi. Il loro fine non è mettere in ordine il mondo del "doppio", ma apprendere le "regole di vita" che tramanda e quelle nuove che produce, per evitare che l'esplosione dell'Io faccia deflagrare il mondo, rendendolo storicamente un inferno e linguisticamente un innominabile rompicapo. I parlanti-e-vedenti sanno che occorre transitare anche per l'enigma delle ambivalenze. Non sciolgono l'enigma, come Edipo; e, dunque, non ne rimangono accecati. Sanno che l'enigma è una sorgente di vita: un motivo di mutazione del loro essere in comunione col mondo e una prova che trasforma la verità. L'esperienza acquisita è squarciata da quelle verità che aprono nuovi orizzonti, senza rinnegare quelli esperiti. La sapienza della saggezza non dimentica mai il motto socratico: "So di non sapere". "Sapere di non sapere" non manda in tilt la conoscenza e nemmeno genera l'angoscia autodistruttiva dell'impossibilità linguistica di rappresentare il mondo e la vita. Mondo e vita non sono rappresentabili: vanno vissuti interminabilmente dalle loro interiorità. Non la rappresentazione del mondo e l'autorappresentazione dell'Io, con la loro pretesa di rischiaramento assoluto, sono occasione di verità; anzi, nascondono il mondo all'Io e l'Io al mondo.

Il rischiaramento cede alla logica dell'illuminazione che è tipica del dominio; come i moderni sanno bene, perlomeno, dall'ascesa e deflagrazione del lato oscuro dell'illuminismo. Col trionfo della tecnica, la logica dell'illuminazione penetra e riempie di sé il mondo e l'Io, dando a credere ad entrambi di essere una forma inerte e neutrale. Noi contemporanei ci troviamo in una condizione ben peggiore di quella in cui versavano i moderni: siamo sottoposti al dominio della tecnica, l'artificio strumentale che si fa autopoietica che illumina il mondo, lasciando agli umani l'illusione di esserne i fari

e i dominatori<sup>46</sup>. Nel nostro tempo, la tecnica si fa potere e il potere si fa tecnica di dominio. L'intreccio indissolubile di tecnica e potere spiazza completamente e definitivamente le poetiche e le estetiche che eludono il "mondo vile", presumendo di trovare la verità, sganciandosi da esso. Le poetiche e le estetiche del sublime, della purificazione linguistico-verbale, dell'esteriorizzazione della nudità della vita e via discorrendo, pur presentando facce tra di loro diverse, sono tutte convinte di sfuggire alla presa tentacolare del binomio tecnica/potere. In realtà, loro malgrado, si trovano a mulinare a vuoto nel tunnel del vento apprestato dai linguaggi della tecnica e governato dalle macchine di potere che la tecnica ha confezionato, conformando e sussumendo sotto di sé la politica e l'etica dominanti. Il sogno sublime della tecnica è quello di essere il demiurgo assoluto del mondo e dell'universo. In ciò, la politica dominante vede l'opportunità insperata di signoreggiare irremissibilmente il tempo e lo spazio: si consegna, perciò, nelle mani della tecnica, producendo di concerto con lei distopie allucinatorie e sconfinati deserti di sofferenza, entro cui parlare, vedere e vivere diventa una scommessa problematica. Si può immaginare qualcosa di più allucinatorio e distopico di uccidere milioni di persone inermi, sotto l'egida dei codici di potere linguistici e macchinici dell'"esportazione della democrazia" e simili? È

---

<sup>46</sup> Per un approfondimento, si rinvia alle principali opere che, in questi ultimi decenni, U. Fadini ha dedicato al tema: *Fogli di via. Ai margini dell'antropologia filosofica*, Firenze, Edizioni Clinamen, 2018; *Divenire corpo. Soggetti, ecologie, micropolitiche*, Verona, ombre corte, 2015; *Il futuro incerto. Soggetti e istituzioni nella metamorfosi del contemporaneo*, Verona, ombre corte, 2013; *La vita eccentrica. Soggetti e saperi nel mondo della rete*, Bari, Dedalo, 2009; *Sviluppo tecnologico e identità personale. Linee di antropologia della tecnica*, Bari, Dedalo, 2000; *Principio metamorfosi*, Milano, Mimesis, 1999; *Verso un'antropologia dell'artificiale*, Milano, Mimesis, 1999; *Configurazioni antropologiche. Esperienze e metamorfosi della soggettività moderna*, Napoli, Liguori, 1991.

arduo; ma non è da escludere che, a stretto giro di tempo, potremmo essere precipitati in allucinazioni distopiche ancora più terribili.

Il sentire primario dell'uomo, come ancora vedeva e voleva la grande Maria Zambrano<sup>47</sup>, non è intercettabile: la condizione primaria di vivente, ora più che mai, è impregnata dalla tecnica dell'artificialità e dall'artificialità della tecnica. Ed ora è questa artificialità che resta da attraversare e mettere sottosopra, per re-imparare a parlare-e-vedere. La parola e la lingua altra della vita altra si agitano ancora nelle cavità dell'essere del mondo: dentro di loro dobbiamo trovare la luce che ci fa ritornare al mondo. Dimoriamo nell'oscuro e nella luce del mondo, navigando tra questi poli rigeneratori. Il nostro sentire primario è contaminato; dalle sue superfetazioni siamo obbligati a ripartire. Dobbiamo continuare a parlare-e-vedere, non per conquistare l'impossibile consapevolezza di noi stessi e del mondo; ma per ritornare *esseri umani viventi*, in un'epoca in cui l'umanità è sospesa tra l'artificialità estrema e l'estremo assoggettamento. Essere parlanti-e-vedenti, come diceva la grande Ingeborg Bachmann, è la forma di vita più impegnativa che ci rimane da conquistare e costa una lotta asperissima, per quella libertà che ci restituisce alla verità del nostro passare sulla terra. Le parole impronunciabili della libertà si tratta ora di preferire; le verità offuscate si tratta ora di portare alla luce; le pratiche della libertà e della verità non ancora osate si tratta ora di rendere realtà. L'Io che scrive e parla è calato in questa fitta trama che si va sempre più definendo come un caleidoscopico intersecarsi di contrari che poi confluiscono, per dare luogo ad una nuova catena di infinite biforcazioni<sup>48</sup>. E non è un Io innocente. In verità, non siamo mai stati innocenti; tantomeno, possiamo conquistarci l'innocenza nell'e-

---

<sup>47</sup> Maria Zambrano, *L'uomo e il divino*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 159.

<sup>48</sup> Il tema è stato più estesamente trattato in A. Chiocchi, *Tra confluenze e biforcazioni*, in "Società e conflitto", n. 27/28, 2003.

poca della tecnica. Forse, non siamo mai stati nemmeno colpevoli irredimibili. La verità è colpa inconsapevole, se non riesce a cambiare il mondo. La libertà è colpevolezza riflessa, se non sgancia la spada che porta appesa sulla sua testa. Non siamo mai stati innocenti, anche perché non siamo mai stati e mai possiamo essere completamente consapevoli di noi stessi.

Il rimpianto non nasce nell'Io che pensa e dall'Io che sa, parla e scrive: essi si percepiscono, anzi, come perfezione dell'umano e discriminazione di superiorità sul vivente non umano. Si deposita, piuttosto, nei meandri in cui siamo cacciati dal nostro vagare a vuoto, il cui senso sta proprio nel ricondurci agli interrogativi intorno al nostro essere e alla nostra vita. E, dunque, la logica duale colpa/innocenza non ci dice nulla sulle verità della vita e del nostro esistere. È la responsabilità della verità che ci sospinge in un territorio collocato oltre l'innocenza e la colpa, pur assemblandole entrambe. Siamo sempre responsabili; mai esclusivamente innocenti e/o colpevoli. Siamo sempre chiamati in causa, anche quando siamo innocenti e sempre restiamo in ascolto ai margini della colpa. Nel fondo, ognuno reca in sé le impronte della colpa e dell'innocenza e dire quale delle due si affermi sull'altra non è sempre dato. La giustizia umana è così fallibile, perché presume di illuminare in eterno la rappresentazione della vita, riducendola a scena del delitto. Perciò, è così glaciale e mai ripensa i suoi principi ordinatori: tratta la vita, come se fosse un congegno tecnico da smontare e rimontare, per descrizioni e narrazioni ultimative. Il giudice Wildermuth impazzisce, non appena posto di fronte agli spostamenti di senso e significato della verità e della vita. Non è il senso di colpa che lo afferra e atterra; ma la totale indisponibilità alla responsabilità, da cui si era sentito affrancato, in quanto magistrato. A lui spettava il giudizio e, dunque, non doveva rispondere di alcunché a nessuno. Quella giustizia che lo aveva innalzato su un piedistallo di cartapesta non esita a precipitarlo giù, non appena inizia a inoltrarle timide domande sui suoi modi di essere e funzio-

nare. Per non sentirsi in colpa, Wildermuth preferisce abbandonarsi alla follia e al silenzio tombale. Ma il senso di colpa non è un sentimento e/o un moto razionale di assunzione della consapevolezza di sé e del mondo. Ci scaglia, anzi, tra colpa e innocenza, alimentando la nostra mancanza di coraggio della verità. Non ci fa sentire innocenti e nemmeno colpevoli e, tuttavia, continuiamo imperterriti a replicare le scelte che ci hanno condotto a quel bivio, dal quale non riusciamo ad uscire. Il giudice Wildermuth è la vittima inconsapevole della perdita dell'impossibile potestà dell'uomo sul cosmo. Come l'uomo, Wildermuth si era creduto centro del cosmo, pur rimanendo avvinghiato alla miseria dei suoi mondi vitali. Ora, tale perdita non è dovuta all'avvento attuale delle epistemologie e delle filosofie del post-umano; comincia ad essere percepita già sul finire dell'Ottocento, allorché la posizione dell'uomo nel cosmo non è più avvertita come centrale<sup>49</sup>. Ciò provoca un positivo accidentale, con il recupero di una verità antica quanto il mondo: l'uomo non è mai stato il centro del cosmo. L'averlo pensato e professato ha provocato all'umanità sciagure e orrori inenarrabili. Ondina, invece, non è centro e nemmeno cosmo. Si decentra nel cosmo, però. E nel cosmo decentra il suo grido e la sua verità. Richiama gli uomini alla responsabilità della verità, chiedendo loro di fare i conti con la mostruosità delle loro pseudo-verità. Ella torna nel suo mondo libero, nel quale naviga in piena libertà e verità. Continua ad amare gli uomini; ma cessa di rimanere in loro fiduciosa attesa. Non può più aiutarli; anzi, non è mai riuscita ad aiutarli veramente: mai l'ha spuntata sulle loro mostruosità. È andandosene che può aiutarli. Allontanandosene, li incita a ricercare e dare nascita agli uomini dagli occhi rossi. Le donne sono le eredi di Ondina. Ma l'eredità da sola non basta. Ondina inoltra domande anche a loro, non solo agli uomini. Il coraggio e l'amore di Ondina le spinge verso verità che gli uomini non

---

<sup>49</sup> Si rinvia ancora alle opere di U. Fadini, citate alla nota n. 46.



possono e non vogliono condividere. Non rimane che la lotta, per generare nuove verità assieme agli uomini che si dichiarano e sono fratelli e le accolgono finalmente come sorelle: oltre l'essere maschio e l'essere femmina<sup>50</sup>. Ondina se ne torna nel suo mondo; le donne se ne vanno, ma per soggiornare nel mondo da altre angolazioni. È qui che sta la verità e la costruzione della loro libertà e della libertà del mondo. Perciò, sono da sempre più coraggiose degli uomini. Perciò, la loro verità non può dimorare nel possesso del potere, ma nel trafiggerne tutte le forme visibili e invisibili. Perciò, sono sempre ricacciate indietro dagli uomini che, tutt'al più, tentano di corromperle, distribuendo loro spiccioli di potere. La corruzione non può avere luogo e il potere maschile è senza scampo, se le donne si situano nella posizione di parlanti-e-vedenti e la mantengono e rafforzano, osando lottare e piangere per amore della verità.

L'Io femminile che scrive può rifugiarsi nel pianto, ma non può metterlo in azione diretta: lo può raccontare. Ondi-

---

<sup>50</sup> Judith Butler è stata tra le prime a sostenere con forza il superamento della logica del genere. Negli ultimi approdi del pensiero femminista e post-femminista, Donna Haraway e Rosi Braidotti, lavorando sulle categorie del postumano, hanno sospinto ancora più avanti la critica del genere. Per Judith Butler si rinvia a: *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996; *La disfatta del genere*, Milano, Booklet, 2006; *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013; *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014. Per Donna Haraway si rinvia a: *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995; *Testimone-modesta. Femminismo e tecnoscienza*, Milano, Feltrinelli, 2000. Per Rosi Braidotti, si rinvia a: *Madri mostri e macchine*, Roma, manifestolibri, 1996; *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995; *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003; *Trasposizioni sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella Editore, 2009; *Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

na, per parte sua, si rifugia nell'urlo dell'abbandono: proprio perché non è donna. Il pianto femminile vede il mondo così come è; ma, come in un gioco di specchi, visualizza anche il mondo possibile che gli si sovrappone e lo fronteggia. Non è il pianto della resa; ma quello del dolore e del coraggio che lotta e spera. Molto più di quello maschile e in maniera diversa, il pianto femminile è un orizzonte metacomunicativo che si situa prima e oltre la parola: addirittura la salta, per esprimere e far vivere sentimenti ed emozioni altrimenti inattingibili. Solo il pianto permette alle parole di guardare in faccia l'invisibilità della sofferenza e della gioia. Le parole che mancano si riversano nel pianto che, a seconda dei casi, è una forma dolorosa o stupefatta di silenzio. Ed è soprattutto alle donne che le parole sono fatte mancare, se non tolte. Per questo, il pianto femminile è così espressivo e scava in profondità. Nel pianto, il non visto si vede; il non udito si dice; il non detto si dice. Il pianto è l'istante dei sentimenti sorgivi che zampillano, dandosi in dono allo sguardo dell'anima e dei sensi. Non sempre le lacrime delle donne riescono a straripare dall'amarezza e dalla rabbia, rischiando, così, di smarrire la strada e di mancare il trasporto verso l'oltre della parola e del femminile, pur essendone interiorità costituente. Ed è proprio in questo oltre che possono nascere nuovi linguaggi e nuove parole, rompendo definitivamente tutte le mediazioni con i linguaggi e le parole maschili. Il tormento di Ingeborg Bachmann e dei suoi personaggi femminili nasce da qui e spesso, proprio qui, la tensione verso l'oltre dell'Altro non sempre riesce a trovare slancio. Ma sono le proiezioni dolorose di questo turbamento a testimoniare l'inesauribile riserva di vita di Ingeborg Bachmann e dei suoi personaggi femminili, persino nella più atroce delle sconfitte e senza rinunciare mai alla ricerca di un vitale equilibrio tra spiritualità e sensualità<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> I cinque racconti di donne raccolti in *Tre sentieri per il lago*, cit., sono esemplari a questo proposito.

Il pianto e l'urlo sono alcune delle dimensioni più espressive del silenzio. Non sono riducibili ad alcun alfabeto ed alcun codice linguistico-ermeneutico o psicanalitico può ridurli ai propri linguaggi. Né la strumentalità di cattura e destrutturazione della tecnica può qui molto: a ben vedere, può poco più di nulla. La tecnica può "strumentare" i corpi e vincolare le anime; ma non può pensare, parlare e scrivere in loro nome. Se lo fa e quando lo fa, è menzogna. Quanto più tenta di farlo — e deve farlo —, tanto più pensa, parla e scrive — e deve farlo —, per tramandare all'infinito l'epoca dell'arbitrio, dell'inganno e della finzione, strappando l'umanità a quello che può essere nel costruire la sua libertà. La tecnica crea qui la *mimetica* del controllo assoluto che si basa sulla progressiva degradazione dell'etica e dell'estetica del vivente (non solo umano), declassando corpi, anime e organismo sociale delle emozioni, degli affetti e delle emozioni. E la mimetica qui *mima l'etica*, per rimpiazzarla, anziché imitarla. Da Auschwitz in avanti lo fa ancora di più, inaugurando nuove forme di cattività, dentro cui la poesia e la letteratura sono avvolte e asservite; ma contro cui si ribellano, tacciono, urlano e si dibattono.

La tecnica non rinuncia alla lingua madre degli umani e del sociale: gliela contende. Si annette le sue proiezioni, espropriando gli umani, a cui impone le sovra-iscrizioni della macchinalità dei propri linguaggi. Suo scopo è spodestare la lingua madre, posizionando le sue logiche autopoietiche per produrre territori che saltano o azzerano la dialogica socio-umana. Si fa dialogo che nega il dialogo, proprio fingendo di dialogare: in realtà, tende a naturalizzare in toto se stessa, tecnicizzando in toto l'umano-sociale. Ciò avviene, perché la sindrome del potere non afferra solo gli uomini; ma anche la tecnica e le macchine intelligenti autoriflessive da essa generate, nutrite e vezzeggiate. Di tale scenario, *2001 Odissea nello spazio* è stata una delle più suggestive visioni, mentre *Matrix* ha costituito il terminale di questo tipo di narrazione

visuale<sup>52</sup>. E ciò è avvenuto poco dopo 2.000 anni che Ulisse, attraverso la sua *Odissea*, tenta di ricondurre il governo delle passioni e dei sentimenti sotto il controllo della ragione e dell'astuzia.

Non è la lingua dei grandi padri che è morta, trascinando con sé nel baratro la letteratura e la poesia<sup>53</sup>; è stata asservita la lingua madre della verità e della creatività etico-estetica ed è essa che il potere avvolgente della tecnica

---

<sup>52</sup> Il film *2001 Odissea nello spazio* è nato dal genio di Stanley Kubrick che si avvale della sceneggiatura di Arthur C. Clarke (uno dei più rinomati scrittori di fantascienza): sia il film che il romanzo uscirono nel 1968. *Matrix*, invece, rientra nella saga cinematografica dei fratelli Andy e Larry Wachowski che si è articolata in una trilogia: *Matrix* (1999), *Matrix reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003). Nella narrazione sviluppata tra i film in questione, uno scenario postumano pone, di fatto, in discussione le leggi antropocentriche del primato del logos umano. Inoltre, se non addirittura conseguenzialmente, fa cadere le tre leggi della robotica elaborate da Isaac Asimov che qui riassumiamo: 1) Prima legge: un robot non può mai arrecare danno a un essere umano; 2) Seconda legge: un robot deve sempre obbedire agli ordini degli esseri umani, a patto che non contravvengano alla Prima legge; 3) Terza legge: un robot deve sempre proteggere la propria esistenza, a patto che la sua autodifesa non contravvenga alla Prima e alla Seconda legge. Per rendere meglio l'idea che stiamo qui cercando di enunciare, riportiamo una frase che Morpheus dice a Nemo in *Matrix*: "*Matrix* è ovunque. È intorno a noi. Anche adesso nella stanza in cui siamo. È quello che vedi quando ti affacci alla finestra, o quando accendi il televisore. L'avverti quando vai a lavoro, quando vai in chiesa, quando paghi le tasse. È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità". Ricordiamo che, in *Matrix*, un mondo finto creato dalle macchine domina l'umanità, con una sovra-iscrizione assoluta della virtualità sulla realtà, spezzando del tutto i legami con l'immaginario, l'intelligenza, i sentimenti e le passioni degli umani.

<sup>53</sup> Ad una conclusione del genere perviene R. Luperini: "... è l'alfabeto dei padri che è morto, è morta la lingua della poesia" (*Diario in pubblico*, in "L'immaginazione", n. 283, settembre-ottobre 2014).

vuole estirpare dal mondo, per uniformarlo a sé. La lingua madre, non la lingua dei padri: sta qui il dilemma amletico da sciogliere. La poesia e la letteratura sono sempre vive; ma sempre in lotta, per ritornare alla lingua madre e riscriverla dal tempo coatto che sono costrette a subire. Celan scrive poesia, nella lingua degli assassini. E Beckett fa a pezzi il nulla della cosalità assoluta, irridendone le parole e scagliandole contro l'asciuttezza ed essenzialità di una lingua e di una parola nuove, tratte dal grembo della lingua madre. E Alda Merini sa fin troppo bene che porta custodita ben dentro di sé la (sua) poesia che, nel luogo del nulla, viene alla luce da una gravidanza felice<sup>54</sup>.

La strada percorsa da Ingeborg Bachmann, per ritornare al grembo della lingua madre della poesia e reinventarla, è più accidentata, ma non meno significativa ed energica; anzi. Ella riscopre ed esalta la *lingua madre*, situandosi nel *paese primogenito*<sup>55</sup>. Secondo il principio di non-contraddi-

---

<sup>54</sup> Alda Merini, *La poesia luogo del nulla. Poesie e parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini*, Lecce, Piero Manni, 1999. Ecco cosa la Merini risponde alla prima domanda della conversazione che apre il libro: "La poesia è il luogo del nulla, il luogo degli incontri, del fiume che è davanti a casa mia. La poesia è la vita che hai dentro. E non t'importa se la morte o il vicino di casa vengono a turbare te e quello che hai da dire. Molti hanno pensato che la poesia sia la mia follia. Pochi hanno capito, invece, che la mia poesia è nata a prescindere da tutto e da tutti. Avrei potuto fare la matta o la ragioniera e la mia poesia sarebbe comunque uscita. Essa è una forza che nasce in me, è come una gravidanza che deve andare a termine. [...] Il vero poeta è come una madre" (*La poesia luogo del nulla*, cit., rispettivamente p. 11 e p. 13). Per una trattazione specifica di questi luoghi meriniani, si rinvia ad A. Chiocchi, *Di alcuni passaggi in Alda Merini. Poesia e poetica*, in *Spazi e passaggi di poetiche in rivolta*, cit., pp. 20-33.

<sup>55</sup> Come è noto, con l'espressione "paese primogenito" si rinvia all'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann; ma essa è anche il titolo di una poesia che apre la III parte di *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit. Su questo passaggio della vita e della poesia di Ingeborg Bachmann cfr. L. Reitani, «//

zione, non può darsi una filiazione logica tra "lingua madre" e "paese primogenito". Dal punto di vista logicista, argomentare di "paese primogenito" sarebbe, di per sé, un evidente non-senso: per esso, il paese è sempre il "luogo" ove avviene la "generazione" e mai il "frutto" della "generazione". Qui Ingeborg Bachmann fa saltare definitivamente le successioni lineari dell'ontologia e il circolo chiuso del principio di non-contraddizione: da un lato, sferra ad Heidegger un colpo ben più consistente di quello inflittogli con la sua giovanile tesi di laurea<sup>56</sup>; dall'altro, squarcia l'orizzonte logicista dentro cui erano ancora rimasti impigliati i suoi venerati maestri viennesi, incluso il Wittgenstein del *Tractatus*. Riducendo le questioni all'osso, ella qui, senza nemmeno averne conoscenza adeguata: (1) frantuma l'ontologia hei-

---

*paese primogenito*». *L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann*, in "Studia austriaca", X, 2002, pp. 29-38. Una lettura ancora più intensa del rapporto di Ingeborg Bachmann con l'Italia è fornita da Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Macerata, Quodlibet, 2013.

<sup>56</sup> Come è ben noto, il percorso di svolta di M. Heidegger si muove principalmente lungo tre opere: 1) *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976; 2) *Sentieri interrotti*, cit.; 3) *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1988. Ecco, di passaggio, un significativo enunciato della svolta: "Il poetare si muove nell'elemento del dire, né diversamente il pensare. Riflettendo sulla poesia ci troviamo, con ciò stesso, già nell'elemento in cui si muove il pensiero. [...] Oscuro rimane come si determini il loro rapporto autentico e donde quello che noi non senza pigrizia mentale chiamiamo l'autentico tragga autenticamente origine. Ma — comunque noi prendiamo a riflettere sul poetare e sul pensare — sempre ci si è fatto presso uno stesso e unico elemento: il dire, sia che noi vi facciamo caso o no" (*In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 149). Facciamo presente, ancora, che Heidegger in *Perché i poeti?* (in *Sentieri interrotti*, cit.) ripensa la poesia di Hölderlin e Rilke, mentre nell'opera posteriore *In cammino verso il linguaggio* ripensa la poesia di Georg Trakl. Heidegger ha dedicato ad Hölderlin uno studio ancora più ampio e approfondito: *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988.

deggeriana del linguaggio, dicendoci che l'essere *non dimora* nel linguaggio (il "primo" Heidegger); (2) demistifica l'ontologia poetica heideggeriana, dicendoci che il linguaggio non si costruisce come *parola* nella *poesia* (il "secondo" Heidegger). Il transito dall'ontologia del linguaggio all'ontologia poetica, in Heidegger, è mediato dal passaggio secondo cui l'essere non *dimora* più nel linguaggio, ma è *in cammino* verso il linguaggio<sup>57</sup>. Da qui in avanti, possiamo fare a meno di riferire la poesia e la poetica di Ingeborg Bachmann a Heidegger: ormai, è definitivamente alle loro spalle.

Proviamo a mettere in dialogo Ingeborg Bachmann con Alda Merini, per andare avanti nel nostro percorso. La lingua madre ci partorisce, ma senza il nostro partorire si dissecca e ristagna, fino a morire di consunzione. E noi possiamo partorirla — cioè, rigenerarla attraverso continuità e rotture — soltanto se non la facciamo mai tacere, portandola sempre in viaggio con noi. Nel viaggio, i paesi ci penetrano con la loro lingua e noi li travolgiamo con la nostra. Nei paesi che percorriamo o in cui ci insediamo la nostra lingua madre si impasta e contamina con altre lingue: la *nostra* lingua rinasce, uscendo dal grembo della lingua natale, per impastarsi e contaminarsi con le lingue che incontriamo o in cui ci imbattiamo. Il paese primogenito ci fa rinascere: noi lo scegliamo e lui ci sceglie, vicendevolmente donandoci l'anima delle nostre lingue. La "primogenitura" si insedia a questa interconnessione. Che, ancora più precisamente, è congiungimento primordiale che salda tra di loro nel cosmo lingua madre e paese primogenito. L'anima partoriente della poesia di Alda Merini in Ingeborg Bachmann si fa lingua partoriente, per il suo tendere verso il cosmo, palpitandolo in ogni suo respiro<sup>58</sup>. L'*invocazione* all'*Orsa Maggiore* non a-

---

<sup>57</sup> Si rinvia alle opere di Heidegger richiamate alla nota precedente.

<sup>58</sup> La poesia e la poetica dell'infinito di Giacomo Leopardi (*Opere*, Torino, UTET, 2000), con il loro aprirsi al cosmo, fanno da suggestiva anticipazione agli squarci cosmici presenti nella poesia di Ingeborg Bachmann. Ancora

vrebbe potuto essere altrimenti concepita. In Alda Merini, la poesia non perde la *madre*; in Ingeborg Bachmann, la lingua non perde la *madre*. È comune alla poesia e alla lingua la condizione di partorienti. Il linguaggio di Ingeborg Bachmann è un linguaggio materno, nel senso che partorisce figli in forma di mondi, di paesi, traversate nel deserto del dolore, aneliti estremi e perfino disperati. È un *linguaggio madre*, perché da esso germinano sempre tutti i frutti della vita, siano gemme variopinte, siano sterpaglie disseccate. È la lingua della vita che si fa parola: non vezzeggia il mondo e non gli fa sconti; ma neanche si genuflette di fronte alla sua mania di onnipotenza. È la lingua che non si arrende mai, per quanto grandi possano essere le disfatte dei singoli esseri umani e dell'umanità tutta intera. È la lingua che non smette mai di cercare giorni migliori, parlando con loro anche dai punti neri della vita. Il paese natio e la lingua natale

---

più spiccatamente, possiamo rinvenire organici elementi di poesia cosmica in Lucrezio (*De rerum natura*: Torino, Einaudi, 2003) che, per la sue forti connotazioni epicuree, non piange affatto la “morte degli Dei” e, dunque, non è per niente sopraffatta da sentimenti di angoscia. Si pensi, per istituire soltanto una salda differenza comparativa, all'angoscia causata dalla “morte degli Dei” che da Hölderlin, passando per Rilke, arriva fino ad Heidegger. A differenza del pessimismo cosmico leopardiano, Lucrezio incita attivamente al cambiamento del mondo (romano) esistente, dissacrandone gli *idola* ed esecrandone il desiderio di onnipotenza. A sua volta, Lucrezio si inserisce in una tradizione di poesia cosmica più antica che possiamo ricondurre a Parmenide (*Sulla natura*: Milano, Rusconi, 1998) ed Eraclito (*Sul fuoco cosmico*, in *Dell'origine*, Milano, Feltrinelli, 2005). Le osservazioni rapidamente schizzate servono giusto a circoscrivere il campo di alcuni riferimenti essenziali, entro cui si incrociano e biforcano profonde assonanze e discordanze. Chiudiamo il cerchio, ricordando che in Lucrezio rinveniamo un dialogo profondo tra scienza e poesia che, seguendo e innovando il filo discorsivo di Epicuro, si colloca oltre le separazioni: 1) indotte dalla costellazione Socrate/Platone/Aristotele e 2) riprodotte e allargate dal pensiero logico e logicista della modernità e contemporaneità.



non sempre sono i luoghi e gli spazi della felicità e della giustizia. Non possiamo mai abbandonarli e mai ripudiarli: ma sempre dobbiamo ingravidarli, per dare conto della nostra responsabilità di viventi di fronte al mondo.

A questa scansione del discorso, diventa più agevole comprendere come il linguaggio non possa farsi parola della poesia, proprio perché il poetare non è un semplice *dire* del pensiero o una parola pura del *dire*. Nella poesia non alloggia l'illuminante faro del pensiero poetante, tantomeno della poesia pensante. La parola della poesia è situata oltre il linguaggio ed il pensiero, perché più del linguaggio e del pensiero è vita cosmica e della vita è forma ardente, nutriente e nutrita<sup>59</sup>. La poesia partorisce poesie e paesi. Nella generazione di paesi, la poesia non rinnega la lingua madre: la getta nel cosmo e, insieme, la porta in giro: cioè, la fa vivere nel cosmo, transitando da un paese all'altro. La lingua madre di Ingeborg Bachmann ha per paese primogenito non solo e non tanto l'Italia, ma la terra con il suo fuoco sotterraneo e l'Orsa Maggiore con la sua volta luminosa: nell'intervallo di questo spazio/tempo, i vivi e i morti si abbracciano tra di loro e con il cosmo. Nessun sogno può giungere dall'alto, fino a quando l'abbraccio non erompe dalla crosta terrestre verso le costellazioni del cielo. Nell'eruzione, la lingua madre ritorna a farsi parola poetica, oltre quel paese che le ha dato i natali. Ma quella stessa natalità comprendeva altri mondi, oltre il proprio mondo fisico ed emotivo.

Siamo sempre sul limite, dove la parola pare ammutolisirsi, non più sostenuta dalla nostra lingua madre e dai nostri parti; dove ci pare che siamo sempre in procinto di perdere i

---

<sup>59</sup> Riportiamo qui alcuni struggenti versi di Ingeborg Bachmann: "Dall'alto non giungeva alcun sogno. [...] // E quando bevvi me stessa / e terremoti cullarono / il mio paese primogenito, / mi destai a guardare. // Allora mi giunse la vita. // Lì la pietra non è morta, / guizza lo stoppino, / quando uno sguardo l'infiamma" (*Il paese primogenito*, in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 89-91).

nostri paesi e il linguaggio<sup>60</sup>. La lingua madre è tale, se partorisce e se la poesia partorisce con essa. La poesia partorisce paesi che fioriscono dalle cellule vitali dei nostri passi attraverso il mondo e noi fioriamo o appassiamo con loro. Il silenzio, il nulla, la babele dei linguaggi, il dolore sconfinato, la gioia e la miseria intima del vivere hanno da sempre, in forme varie e mutanti, accompagnato l'esistenza degli esseri umani. E sempre l'umanità si è dovuta "attrezzare", per affrontare la terribilità e l'indicibilità della sua condizione. Non sempre ne è uscita vincente. Spesso ha lavorato per la sua autodistruzione. Ma finora, in un modo o nell'altro, è riuscita faticosamente a ritrovare il bandolo e continuare il cammino. Ora la responsabilità di ritrovare il bandolo è nostra. Paul Celan e Ingeborg Bachmann hanno tentato di farlo e molto ci hanno insegnato e mostrato. La strada è davanti a noi. Chiuderla o riaprirla dipende da noi. Non è finita la storia, non è morto il linguaggio, non è morta la poesia, non è morta l'umanità. È, però, certo che, di questo passo, storia, linguaggio, poesia e umanità stanno andando incontro ad un funesto destino. Da qui occorre ripartire, per una svolta decisa.

## **5. Il mondo che non c'è, ma c'è**

Il pianto, l'urlo e il silenzio, a ben riflettere, non costituiscono una sorta di terra di nessuno a cui dobbiamo strappare il linguaggio e le parole. Tantomeno il linguaggio e le parole possono *strapparci* dai confini della realtà, per ampliarli, attraverso il nostro personale o collettivo arricchimento. Qui si situa la sfida del padre del racconto *Tutto* e qui egli è sepolto dalle macerie del muto movimento tellurico che ha causato, senza averne minimamente avuto coscienza, salvo

---

<sup>60</sup> Situazione ben nota a F. Hölderlin: "Noi siamo un segno non significante, / indolore, quasi abbiamo perduto / nell'esilio il linguaggio" (*Mnemosyne*, in *Le Liriche*, Milano, Adelphi, 1993, p. 695).

che nel tragico finale<sup>61</sup>. Il protagonista di *Tutto*, sommerso dal silenzio dello stupore per la nascita del figlio, straripa verso la pretesa di un linguaggio assoluto e totalmente altro. Dal *tacere* di Wittgenstein trascorriamo al *dire sfrenato*, di cui il padre del racconto chiede l'avvento. Tra il non dire e il dire si stipulano qui due concordanze logiche ed etiche che si scambiano reciprocamente il ruolo: nel mondo e per il disegno del mondo. Dal dover tacere al dover parlare: ecco il passaggio che lascia perfettamente inalterato lo stato delle cose. Il dire assoluto e l'assoluto non-dire non si aggrappano alla realtà viva, ma la subiscono e sublimano. Ognuno dei due è, a suo modo, impotente di fronte al mondo; eppure, entrambi ritengono illusoriamente di esserne l'estremo, oltre il quale ogni accesso è precluso.

Lo stupore del padre nasce dal momento in cui è folgorato dall'immaginazione della prossima nascita del figlio, in un mondo *insignificante*, situato in mezzo ad una infinità di sistemi solari, ruotante su se stesso e intorno al sole<sup>62</sup>. Il figlio è il *tutto* che lo riporta e riconnette al mondo, per una rigenerazione totale e subitanea che ridà inizio al gioco, cambiandolo totalmente. E il gioco ora egli vuole determinarlo, senza più subirlo passivamente. Tutto era in funzione e funzione del bambino, perché, per il padre, col bambino (Fipps) nasceva il mondo nuovo, attraverso linguaggi nuovi. Bastava insegnargli il linguaggio dell'acqua, delle foglie, delle pietre, delle radici ecc.<sup>63</sup>. Era come tornare indietro nel tempo e ripartire da Babele: non per eliminare Babele, ma per insegnare/apprendere tutti i linguaggi di Babele. Per il padre, Fipps era il ritorno al grembo materno di Babele: rendizione dei mondi e dei linguaggi di Babele, mettendoli in comunicazione e facendoli transitare gli uni negli altri. Ma Fipps, ben presto, si rivela come tutti gli altri bambini. Fino

---

<sup>61</sup> *Tutto*, in *Il trentesimo anno*, cit. pp. 67-87.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 74.

al punto che il padre prende in odio la sua normalità che, ormai, ritiene infettata dalle mostruosità del mondo<sup>64</sup>. Il padre, che aveva coltivato grandi progetti per Fipps, prende ora a tremare: aspettandosi da lui malvagità di ogni genere, inizia ad esercitare una costante vigilanza, soprattutto dopo che in terza elementare aveva aggredito e ferito a pugnalate un compagno di scuola. E, invece, Fipps muore battendo la testa in un incidente durante una gita scolastica, ormai già fanciullo avviato verso l'adolescenza. Solo dopo la morte, il padre inizia a parlare con Fipps la lingua degli affetti che non aveva mai dichiarato, negandola a sé e al figlio. Tornando a casa dopo il funerale, pensa e dice fra sé e sé e fra sé e il mondo:

Non ho potuto essere gentile con lui perché con lui ero andato troppo lontano.

Non andare troppo lontano. Prima impara ad andare avanti. Imparalo tu.

Ma prima bisognerebbe riuscire a spezzare l'arco luttuoso che è teso tra l'uomo e la donna. Questa distanza misurabi-

---

<sup>64</sup> "Bastava che lui ricominciasse da principio, che mi dimostrasse con un solo gesto che non era costretto a ripetere i nostri gesti. Non l'ho mai visto compiere quel gesto. ... Facevo il processo a me e a questo bambino — a lui perché distruggeva la più nobile delle mie speranze, a me perché ero stato incapace di preparargli il terreno. Avevo sperato che questo bambino, per il fatto che era un bambino, sì, avevo sperato che redimesse il mondo. Parrebbe una mostruosità. Ed è anche vero che io con questo bambino mi sono comportato in modo mostruoso, ma le mie speranze non erano mostruose ..." (*Ibidem*, rispettivamente p. 78 e p. 79). E ancora: "... il male, come noi lo chiamiamo, era già radicato in quel bambino come un focolaio di materia infetta"; il bambino passa in fretta a minacce pesanti: "Brucerò la vostra casa. Romperò tutto. Vi romperò tutti" (p. 80). Poi, prende a spingere ripetutamente per le scale una bambina e a picchiare sua madre Hanna (*Ibidem*).

le in silenzi, come potrà mai diminuire? Poiché per l'eternità dove per me c'è un campo di mine, per Hanna ci sarà un giardino. [...]

Non per riaverla andrei da lei, ma per tenerla nel mondo e perché lei tenga nel mondo me. Attraverso l'unione dolce e oscura. Se dopo questo abbraccio verranno dei figli, ebbene, che vengano, che ci siano, che ci siano, che crescano, che diventino come tutti gli altri. [...] Li educerò come i tempi esigono, a metà secondo un ideale morale — e non darò loro nulla da portarsi in viaggio. Come un uomo del mio tempo: né proprietà né buoni consigli.

Ma non so se Hanna è ancora sveglia.

Ho smesso di pensare. La carne è forte e oscura, la carne che nella grande risata della notte sotterra un sentimento vero.

Non so se Hanna è ancora sveglia<sup>65</sup>.

Questa, in breve, la storia di Fipps, suo padre e sua madre. Sua madre Hanna, che lo aveva sempre amato di "normale" amore materno, tramutando i campi minati maschili in giardini in fiore, dentro cui coltivare la perizia e la leggerezza della danza che affronta e coltiva il mondo, dal suo ventre. Spostiamoci, adesso, verso una dimensione della fanciullezza del linguaggio e della parola distante da quella che abbiamo appena solcato, ma non completamente disgiunta.

Se assumiamo i bambini come soggetti autentici della parola e non più come terminali di processi di educazione o apprendimento, facciamo, con Ingeborg Bachmann, delle scoperte ancora più interessanti. La prima: i bambini si *spogliano* delle *vecchie* parole e ne indossano *nuove*<sup>66</sup>. Lo spogliarsi è qui il denudarsi, per far pulizia nell'*habitus* mentale

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>66</sup> *Gioinezza in una città austriaca*, in *Il trentesimo anno*, cit., p. 13.

ed esistenziale preconfezionato dagli adulti, cacciandone via quanto di creativamente illogico, illusorio e frenante vi era stato infiltrato. I bambini si riservano questo diritto; meglio: nascono con questo diritto, dal quale sono stati concepiti e senza il quale non potrebbero esistere. Nessuno, oltre loro, può capire i linguaggi che inventano. Per gli adulti, si tratta di linguaggi astrusi e di parole disarticolate che non costruiscono alcun senso e ordine razionali. Gli adulti sono inseriti nel sarcofago della razionalità e dell'utilità: più che dimenticare di essere stati bambini, vi hanno rinunciato. Solo tenui ricordi, qua e là riaffiorano; ma sempre sono ricacciati tra le ragnatele del magazzino sempre più polveroso della memoria. E vi hanno rinunciato, perché hanno espulso i bambini dal mondo: tutt'al più, vi giocano per il loro sollazzo e per fare sfoggio narcisistico della loro forza di creatori e dominatori.

Perché i bambini oppressi dagli adulti, diventati adulti, a loro volta, opprimono i bambini? Ecco come Ingeborg Bachmann ci mette sulla strada della seconda scoperta: i bambini sanno di *non avere futuro* e, per questo, hanno *paura del mondo intero*<sup>67</sup>. E sono gli adulti ad uccidere il loro futuro e i loro mondi. I bambini rimangono senza futuro e gli adulti senza passato: ecco la doppia condanna di questo gioco perverso. Rimane il presente, nel quale proliferano le macchine dell'autoritarismo linguistico esercitate dagli adulti<sup>68</sup>.

Terza scoperta: i bambini hanno *paura* del mondo e non se ne fanno un'*immagine*; ne vedono i contorni e ne tracciano i *confini* con il gesso: con un piede, saltellano nel *Pa-*

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>68</sup> In un *abbozzo* ad un'intervista del 1961, la Bachmann torna su questo punto cruciale, affrontato nel racconto da cui stiamo citando: "I bambini sono entrati in un gioco, che qualcun altro conduce. L'lo esce dal gioco, scopre che il gioco è tale, ha perso l'innocenza di questi movimenti. E lo sa bene" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 45).

*radiso* e con l'altro entrano nell'*Inferno*<sup>69</sup>. L'angoscia atroce dell'*Inferno* non può paralizzarli; con l'altro piede, saltellano immediatamente nel Paradiso. Pianto e sorriso sono sempre avvinti e i loro linguaggi e le loro parole zampillano tanto dal pianto quanto dalla felicità incredula. Non c'è lutto catastrofico, come non c'è felicità azzerrante. A voler meglio considerare le questioni, i bambini sono più adulti degli adulti. Oppure, per dire ancora meglio, non sono quegli esseri dimidiati che gli adulti si affrettano a diventare.

Ed eccoci alla quarta e più significativa scoperta:

I bambini sono innamorati e non sanno di chi. Parlano una lingua incomprensibile e si consumano in fantasie sino al più estenuante pallore, e quando non sanno più come continuare, inventano una lingua che li rende pazzi. Il mio pesce. Il mio amo. La mia volpe. La mia trappola. Il mio fuoco. Tu, mia acqua. Tu, mia onda. La mia riva. Tu, mio Se. Tu, mio Ma. O l'uno o l'altro. Mio Tutto... mio Tutto... Si danno spintoni, fanno a pugni, si accapigliano per trovare la parola contraria che non c'è<sup>70</sup>.

Ma non possiamo ancora continuare a condannare i bambini a trovare da soli la *parola contraria che non c'è*. La parola contraria è l'altra parola, la parola nuova, la parola che manca e che ci è stata tolta. I bambini ce lo ricordano. Ma noi siamo tetragoni: all'inizio, facciamo finta di non comprendere; ma, subito dopo, ci affrettiamo a negarla e seppellirla, avventandoci contro. I bambini non sanno di chi sono innamorati, perché sono innamorati della creazione del loro essere: la loro paura nasce proprio dal terrore di doverla perdere e non trovarla mai più. La paura di crescere non nasce dalla volontà narcisistica di vivere eternamente senza responsabilità; ma dalla consapevolezza, introiettata nelle

---

<sup>69</sup> *Giovinetta in una città austriaca*, cit., p. 14.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 16.

più profonde fibre dell'essere, di perdere l'immaginario virtuoso del creare ed amare.

Se ci spostiamo un attimo verso il mondo delle favole, possiamo chiarire meglio le questioni sul tappeto. Quella di Peter Pan è non solo (o non tanto) una sindrome<sup>71</sup>, ma la difesa della libertà di vivere in comunione diretta con le cose, la loro immaginazione e la loro realtà. Capitan Uncino rappresenta il mondo oscuro che toglie la luce alle lingue e alle parole sorprendenti che i bambini offrono al mondo. Peter Pan, però, finisce sempre con l'aver ragione di Capitan Uncino, perché ritrova sempre e sempre abita *l'isola che non c'è*. Non è così, purtroppo, nella realtà brutale che ci stringe la gola con cerchi invisibili. Gli adulti fanno scomparire l'isola che non c'è dalle cartografie del pianeta. La disfatta dei bambini è qui la nostra disfatta: i bambini danzano continuamente sui e tra i limiti della realtà e della fantasia; noi adulti, invece, vi installiamo campi minati, sui quali siamo i primi a saltare in aria. Come meravigliarci dei muri che ci hanno diviso ieri, che ci dividono oggi e seguiranno a dividerci domani?

Non è il tacere e nemmeno il dire sfrenato che ci possono far aggirare o superare i limiti del linguaggio e i limiti del mondo; ma la parola contraria che non c'è, se ci mettiamo a cercarla assieme ai bambini, anziché affossarla oppure estirparla. Il viaggio verso il limite del linguaggio e della parola che compiamo con Ingeborg Bachmann ci conduce verso queste elementari, ma preziose verità. La realtà e la fantasia sono prossimità confinanti: dobbiamo aprire un varco e renderlo progressivamente più ampio. Non è il linguaggio e nemmeno la parola che ridefiniscono il mondo; ma dove mondo, linguaggio e parola si incontrano, là si rigenerano,

---

<sup>71</sup> Come è noto, Peter Pan è un personaggio inventato nel 1902 dallo scrittore scozzese James M. Barrie e, successivamente, immortalato in romanzi dello stesso Barrie e in una copiosa serie di film normali e di animazione che arrivano fino ai nostri giorni.



reinventandosi l'uno con gli altri. La realtà e la fantasia non vanno ispezionate, spezzate o spazzate; ma aperte, l'una con le chiavi dell'altra.

Transitiamo, un attimo, per Paul Celan, immettendolo in queste sfere:

Accessibile, prossimo, non perduto, rimase in mezzo a tutte le perdite, soltanto questo, la lingua. Essa, la lingua, rimase, sì, non perduta: nonostante tutto. Ma dovette passare attraverso uno spaventoso mutore, passare attraverso le mille tenebre di una voce apportatrice di morte. Passò e non ebbe parole per ciò che accadeva: ma passò attraverso quegli eventi. Passò e potette di nuovo uscire alla luce “arricchita” da tutto questo. In questa lingua io tentai – in quegli anni e negli anni che seguirono – di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per rendermi conto di dove mi trovavo e di dove sarei andato a finire, per darmi un abbozzo di realtà (...). (Le poesie) puntano verso qualcosa. Ma che cosa? Verso un che di aperto, di occupabile, magari verso un *tu* ovvero una realtà verso cui si possa svolgere la parola. Sono queste, penso, le realtà che per la poesia contano. Ed io credo pure che pensieri come questi accompagnino non solo i miei tentativi, ma anche quelli di altri lirici dell'ultima generazione. Sono i tentativi di chi sorvolato da astri che sono prodotti dagli uomini, privo di copertura (...) con il suo essere si fa incontro alla lingua, ferito dalla realtà e realtà cercando<sup>72</sup>.

Quello che Paul Celan ci ricorda è che la lingua rimane sempre accessibile, non è mai perduta, perché mai rinuncia

---

<sup>72</sup> P. Celan, “Ansprache”, in *Die Neue Rundschau*, 1958, p. 117; cit. da G. Bevilacqua, *Paul Celan: dall'antiparola al mutore coatto*, “Il Contesto”, n. 1, 1977, p. 137.

al suo *aperto*, il solo luogo nel seno del quale può *svolgersi*. L'aperto a cui si richiama Celan è il *tu*. Forse, potremmo denominarlo ancora meglio: *l'oltre dell'Altro*. Persino la morte, la distruzione e l'autodistruzione arricchiscono la lingua e la parola, a patto che esse trovino il coraggio di rialzarsi e ritrovare nel dolore estremo le parole estreme: vale a dire, le parole che in quell'ora e in quel luogo sono da pronunciare, cantare e scrivere. Nello spazio/tempo del dolore che si ribella, le parole estreme assumono le sembianze delle parole contrarie: le parole *inedite* che ritrovano il filo del loro svolgersi, nello svolgimento del mondo. Paul Celan e Ingeborg Bachmann ci riconsegnano a quelle verità, secondo cui la lingua, quando rimane senza parole, deve trovarne altre; secondo cui la parola, quando rimane senza lingua, deve trovarne altre. Le lingue e le parole contrarie si apparentano ed alleano contro le *forme di morte*, poiché sono *forme di vita* che risorgono, squarciando il male e il dolore: un indelebile slancio interiore non cessa di attraversarle, anche quando sono esiliate nei sottosuoli della storia o torturate in tutte le superfici abitate. Con Ingeborg Bachmann, possiamo dire che le lingue e le parole contrarie si alleano non solo contro le *forme*, ma anche contro le *cause* di morte. La lingua e le parole della poesia sono, insieme, *forme* e *causa* di vita. Questo andirivieni illumina meglio il flusso e deflusso continui, attraverso cui le parole vanno sempre incontro alla lingua e la lingua alle parole. Nell'atto sorgivo e duraturo dei sentimenti, degli affetti e delle passioni, le divisioni che, dall'antichità alla contemporaneità, la filosofia del linguaggio ha introdotto tra lingua e parola saltano del tutto; anzi, non si originano affatto.

La parola e la scrittura poetiche sono luoghi delle verità che, dalla loro *patria interiore*<sup>73</sup>, si slanciano verso le verità

---

<sup>73</sup> La Bachmann usa l'espressione "patria interiore", in un'intervista del 1957, in cui riassume il senso di universalità ospitale delle colonnate di San Pietro di Bernini che "accolgono l'umanità con un abbraccio" e che fanno

del mondo, della sofferenza e della gioia: non solo devono verificarsi in esse, ma vivervi dentro e uscirne libere e liberate. Possono farlo, solo correggendosi e rinnovandosi ininterrottamente, trovando sempre un nuovo *punto di origine*. Ogni loro nuovo svolgersi è un riavvolgersi, per un ricominciamento che non fa più conto di quello che hanno appena finito di apprendere e conoscere. Esse non possono ripetersi: se lo facessero, distruggerebbero il mondo e noi, non solo se stesse<sup>74</sup>. L'etica del linguaggio non prevede la ripetizione o l'esercizio mimetico intorno al già detto. Nella Bachmann, etica del linguaggio, vita, morte e verità procedono sempre avvinte. Etica e poesia sono unite dalla verità, così come poesia e verità sono tenute insieme dal linguaggio. Tutti quanti questi passaggi costituiscono le mosse attraverso cui la Bachmann costruisce il suo *territorio linguistico*<sup>75</sup>

---

di Roma l'ultima metropoli in cui "si possa ancora avere un sentimento di patria interiore" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 38).

<sup>74</sup> "So ancora poco di poesia, ma di quel poco che so fa parte il sospetto. Sospetta di te quanto basta, sospetta le parole, il linguaggio, questo me lo sono detta spesso, approfondisci questo sospetto — affinché un giorno, forse, possa nascere qualcosa di nuovo — altrimenti è meglio che non nasca più nulla" (*Ibidem*, p. 43). E, subito dopo, la Bachmann precisa che il linguaggio deve ispirarsi ad un'etica: "Karl Kraus ha detto una volta che i pregi di ogni linguaggio si radicano nella sua morale, e per quanto mi riguarda ho cercato di capirlo ... vorrei anche poter sfidare le parole, poterle spingere ad arrivare alla loro verità" (*Ibidem*, pp. 43-44). Ancora: "... le parole sono quello che sono, vanno già bene così, ma il modo in cui noi le mettiamo e le usiamo, raramente va bene. E quando va male, esse ci uccideranno" (*Ibidem*, p. 44).

<sup>75</sup> L'espressione è dalla Bachmann usata in un'intervista del 1962, a proposito della sua poesia *Prender paese*, contenuta in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., p. 43. Ma riportiamo le parole dell'intervista: «i prati e i boschi che si evocano lì, non alludono in realtà a un paesaggio, ma costituiscono un "territorio linguistico"» (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 58). Sovente,

che è anche territorio delle verità che poesia, etica e vita riversano l'una nel forziere delle altre. Un territorio linguistico è il territorio delle verità concatenanti, ramificate per tanti rivoli che ne costituiscono la cartografia in perenne rifacimento e allargamento. Come una città, appunto. Come il mondo, appunto. Senza questo movimento instancabile di trasformazione dentro e intorno a sé, una città, il mondo e la vita si spegnerebbero poco alla volta, ricoperte da distese di macerie; altrettanto sarebbe per il linguaggio<sup>76</sup>. Il peregrinare della Bachmann di città in città risponde a questo impulso sotterraneo che prende forza, luce e forma. Ed è assai prossimo, se non intimo, al pellegrinaggio di Celan nella lingua: *ferito* dalla realtà, egli realtà *va cercando*, ricomponendo gli strappi subiti dalla lingua e cercando di rimetterla a nuovo, per restituirla al mondo.

Nel proprio territorio linguistico, ognuno deve fare duramente i conti con la guerra: non come la intendiamo in maniera rituale, non come un puro atto distruttivo generato da armi ben visibili ed operanti. Nel territorio delle verità concatenanti, occorre forzare e mettere a nudo le ipocrisie e le verità sin troppo accomodanti che la chiacchiera sulla guerra genera. In *Malina* e negli incompiuti romanzi sulle *cause di morte*, la Bachmann smaschera le coordinate letali della guerra, a cui la verità delle ipocrisie del mondo hanno messo il bavaglio o che hanno celato sotto una massicce distese di nebbia. La scrittura e la parola poetica diventano, in lei, le tracce etiche che conducono alle verità nascoste della guerra e della pace. Per lei, è troppo semplice scrivere qualcosa sulla guerra; più difficile, arduo ed eticamente impegnativo è scrivere sulla guerra che la pace partorisce dal suo

---

ella fa ricorso a metafore di questo genere, paragonando il linguaggio a città che sono in perenne costruzione e trasformazione.

<sup>76</sup> "Dove non c'è più niente da migliorare, niente di nuovo da vedere né da pensare, nulla più da correggere, nulla più da scoprire e da progettare, il mondo è morto" (*Ibidem*, pp. 108-109).

grembo.

Ognuno può scrivere qualcosa sulla guerra, e la guerra è sempre spaventosa. Ma scrivere qualcosa sulla pace, su ciò che noi chiamiamo pace, perché questa è la guerra... La guerra, la guerra vera, è solo l'esplosione di questa guerra che è la pace<sup>77</sup>.

La pace, tagliente come una lama e dura come il granito, è l'avversario vero. È la gestante subdola di quella violenza nascosta che falcia a catena gli esseri umani, con sequenze domestiche, quotidiane, abitudinarie e silenziose massificanti. Scatta qui la normalità diffusa dell'odio e delle egemonie incarnate nella supremazia maschile e nelle gerarchie vincolanti patite per il semplice fatto di non essere adulti. Ciò avviene come primo moto della sfera privata; da qui si proietta nella sfera pubblica, da cui fa ritorno sui suoi passi, per esibire la sua potenza accresciuta, con una esplosione colonizzatrice del foro interiore. La guerra è qualche cosa di ampio e profondo che ha radici ben piantate nella pace: in quella che è diventata una natura umana di secondo grado che, però, si maschera come natura *primigenia*. In verità, essa è la natura riprodotta attraverso artifici strumentali che

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 121. Come si è già ricordato, è in *Malina* e nel ciclo incompiuto sulle "cause di morte" che la Bachmann affronta questo tema lancinante. Facendo un uso non del tutto proprio dell'alfabeto sentimentale bachmanniano, potremmo definire questo fenomeno come la più *atroce offesa* che la vita possa arrecare a se stessa. Ma dobbiamo fare i conti non tanto e non solo con la morte che si accanisce contro la vita; ma anche e soprattutto con la vita che si posiziona contro la vita. E, dunque, deviando dall'itinerario bachmanniano delineato nel racconto *Il trentesimo anno*, possiamo pensare e immaginare non la morte come unica salvezza contro l'*atroce offesa* che è la vita; ma riprogettare e declinare esistenzialmente la vita come salvezza contro le offese che essa stessa, senza risparmiarsi, genera contro di sé.

gli uomini hanno partorito, nel loro sottomettere donne, uomini e mondo. Questa natura è la sorgente primaria ed inesauribile del potere maschile sulle donne<sup>78</sup>. Non solo: il potere maschile sulle donne si prolunga istantaneamente come dominio su tutti gli uomini inferiorizzati. Col che il cerchio si chiude implacabilmente. Nella inferiorizzazione dell'Altro maschile viene applicata la logica della supremazia maschile sulle donne. Solo che nella relazione tra i sessi il potere maschile si pone come un *Alter-ego* distruttivo e dominante. Intorno a questo cuore lacerante si dipana il romanzo *Malina*, nel quale, fin dall'inizio, è già scritto che l'Io femminile deve soccombere sotto i colpi inferti dall'Alter-ego maschile. È già scritto, fin dall'inizio, che l'Io femminile *muoia* in/e con Malina, dopo aver inutilmente cercato di vivere in/e con Ivan.

Le forme dualistiche Io/Alter-ego comportano la sconfitta assai probabile, se non scontata, dell'Io femminile. La dualità dei generi è qui il nemico, esattamente come il dualismo della pace che produce la guerra e della guerra che impone la pace armata<sup>79</sup>. L'io femminile oppresso non può esistere

---

<sup>78</sup> La Bachmann lo ribadisce nell'intervista del 1971, di cui abbiamo dato conto nella nota precedente (*In cerca di frasi vere*, cit., pp. 121-122).

<sup>79</sup> La Bachmann puntualizza ulteriormente l'interconnessione bipolare pace/guerra in una successiva intervista del 1971: "È un errore molto grande quello di credere che si venga uccisi solo in guerra o solo in un campo di concentramento — si viene ammazzati anche nel bel mezzo del tempo di pace" (*ibidem*, p. 148). Non senza prima aver affermato, sollecitata dall'intervistatore a proposito della triangolarità differenziale dei personaggi di *Malina*: "C'è quasi la spiegazione della distruzione dell'io, del suo essere quasi distrutto da una storia precedente, causata da quella figura paterna strapotente, da cui poi si capisce che è il personaggio dell'assassino, ossia dell'*assassino che noi tutti abbiamo*" (*ibidem*; corsivo nostro). La scrittura e la parola poetica erompono da queste profondità: "... tutto ciò che oggi hanno da dirci la sociologia, la psichiatria e le altre discipline potrà essere molto interessante ... Ma per uno scrittore resta ancora qualcos'altro di

senza l'Alter-ego maschile che l'opprime; e viceversa. Spezzare questa catena asservente non è possibile, fino a quando si rimane irretiti nelle bipolarità della sua ragnatela: tanto per la donna, quanto per l'uomo. L'Io femminile di *Malina*, essendo un io distrutto, è destinato a soccombere: non è Malina che l'uccide, ma si è autodistrutto<sup>80</sup>. Per sopravvivere (o, meglio, per rinascere alla vita), deve saltare fuori dal recinto del Doppio.

Nel romanzo, l'Io femminile non vi riesce; nonostante Malina l'abbia messo implacabilmente di fronte a tutte le sue morti. Non riuscendo a scomparire, l'Io femminile si frantuma e muore, celebrando apparentemente il trionfo di Malina. Analizzando meglio le cose, Malina, che pure sembra il suo demiurgo e il suo Alter-ego, scompare con l'Io femminile, catturandolo. Dissolvendosi, il Doppio celebra la sua apoteosi spettrale. Per rendere la vita pura spettralità, il Doppio si prosciuga di ogni goccia di vita. Come spettro, però, diventa ancora più potente. Si protegge dentro un cerchio blindato che è anche un incantesimo maledetto. Le perversioni ed allucinazioni del Doppio sono lo specchio deformante di un universo malato, di cui tocca qui prendersi

---

totalmente diverso da fare. ... i linguaggi della scienza non possono raggiungere certi fenomeni e neanche esprimerli. E se, per esempio, in *Malina* non dico una parola sulla guerra del Vietnam, neanche una parola su tante condizioni catastrofiche della nostra società, so di dire qualcosa in tutt'un'altra maniera, oppure spero di saperlo dire" (*ibidem*, pp. 149- 150). Ancora: "... qui non si muore, qui si viene assassinati" (*Malina*, cit., p. 207). E ancora: "Non si muore realmente di malattia. Si muore di ciò che ci viene fatto" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 182). Si potrebbe continuare a lungo con espressioni di questo tipo.

<sup>80</sup> "Non direi che Malina la spinga alla morte, anche se alla fine potrebbe sembrare così. Lui le fa soltanto capire quel che le è già capitato. Lei è stata uccisa già tante volte, oppure è arrivata a questi limiti estremi. Solo che non ha ancora compiuto l'ultimo passo, cioè quello di far scomparire questo io che non serve più perché è troppo distrutto" (*ibidem*, 155-156).

carico e cura. Lo spettro del Doppio sancisce la conferma delle contrarietà bellicose e, nel contempo, segna lo scioglimento di ogni figura nella figura contraria, senza che il gioco muti le sue regole e i suoi fini. Le logiche e le dialettiche della simmetria affermano qui il loro primato e il loro potere smisurato. I personaggi femminili di Ingeborg Bachmann sono sovente sbalzati tra questi muri posti gli uni contro gli altri ed eretti ognuno come estremo necessario e spettro insuperabile dell'altro. Nel perimetro fisico-spettrale circoscritto dai muri, la vita viene stritolata in una parentesi agonizzante, fino a morire<sup>81</sup>. La libertà e la salvezza stanno nella sconfitta dei poteri e delle figure che si sdoppiano; nella vittoria dei soggetti che si moltiplicano, senza dimidiarsi e polarizzarsi e che, perciò, non cessano di cercarsi e incontrarsi; nella lingua e nella parola che non si sottomettono ad alcun interesse; nell'etica che fa di ogni territorio linguistico il paese di verità mai definitive che, tuttavia, non si perdono nella vaghezza dell'indefinito.

Ecco perché la lingua e la parola poetica sfidano tutti i muri e i loro spettri, da dentro e fuori le loro cinta. Soprattutto, cercano di abbattere i muri interiori che dalla mente rimbalzano fino ai cuori. Il muro è l'inganno del ripetuto che si fa dogma e Dio nello stesso attimo e in ogni luogo. Il muro rafforza le convenzioni, i punti di vista, le menzogne e le ingiustizie: la lingua e la parola poetica debbono sbriciolarlo.

Non ho punti di vista, perché è nel punto di vista, è nell'opinione che regna la frase fatta, e questo sia che essa provenga dal giornale, sia che venga pronunciata al tavolo dell'osteria. Uno scrittore da non ha «parole da usare»: questo vuol dire che non deve usare frasi fatte. Nell'opera, affinché si possa *rappresentare*, ogni parola va evitata ... Le può mettere in bocca a qualcuno, ma non può scriverle co-

---

<sup>81</sup> Da queste angolazioni, il tema è stato trattato in A. Chiocchi, *I muri che ci attraversano*, in *L'Altro e il dono*, cit., pp. 86-94.



sì. Per me è vietato: sarebbe la cosa più semplice, e bisogna proibirsi le cose semplici. Gli scrittori dovranno veramente abdicare quando avranno in bocca solo frasi che hanno anche gli altri<sup>82</sup>.

La lingua e la scrittura poetica stanno dentro il flusso dell'attesa e della preparazione dei giorni migliori: quelli in cui gli esseri umani saranno completamente liberi; finalmente liberi *anche dalla libertà che volevano*. Per Ingeborg Bachmann, la libertà è sempre più grande di quella che volevamo, perché *oltre ogni limite* e per una *vita intera*<sup>83</sup>. Oltre l'*ogni* del limite, perché, già sul suo ciglio il limite apre il suo *oltre* che, in realtà, è il suo *Altro* illimitato. Ecco: cosa più della libertà è l'oltre illimitato dell'Altro? Il limite supera felicemente la sua limitatezza, la sua impossibilità di superarsi, proprio se sconfinava nell'oltre dell'Altro: cioè, solo se confessa la sua provvisoria illibertà. L'etica della libertà pone dei limiti, proprio per renderli superabili con un cammino di verità e di giustizia, attraverso i cui passi/passaggi Io e Altro, uomini e donne si riconoscano e costituiscano sempre più come fratelli e sorelle; e fratelli e sorelle del mondo e dell'universo. Questa è la speranza estrema, ma estremamente ragionevole, che nutre la poesia e la vita di Ingeborg Bachmann, indomabile anche sotto le sferzate che l'amore, l'amicizia e il mondo infliggono: indomabile per la cura di sé e la cura del mondo, affinché si possa generare e vivere

---

<sup>82</sup> *In cerca di frasi vere*, cit., pp.150-151.

<sup>83</sup> Ingeborg Bachmann, proprio nell'intervista del 1971 su cui stiamo riflettendo, riprende, precisa e allarga i temi più scottanti di *Malina*. Riportiamo il passo, forse, più intenso: "Verrà un giorno in cui gli uomini avranno gli occhi di oro nero, vedranno la bellezza, saranno liberati dalla sporcizia e da ogni peso, si solleveranno nell'aria, andranno sott'acqua, dimenticheranno i calli e le miserie. Verrà un giorno, saranno liberi, tutti saranno liberi, anche dalla libertà che volevano. Sarà una libertà più grande, sarà oltre ogni limite, sarà per una vita intera" (*Ibidem*, p. 152).

*l'umanità mondo*, rompendo definitivamente il cordone ombelicale con il mondo *dell'umanità*.

## **6. Il territorio più aperto**

Siamo in grado, a questo punto, di sostenere più agevolmente che Ingeborg Bachmann esca sia dal codice del linguaggio, sia dal codice della parola. La sua poetica e la sua poesia infrangono i codici dell'ontologia linguistica e dell'ontologia poetica di Heidegger. Al tempo stesso, fanno cadere i codici euristici del *Tractatus* di Wittgenstein, senza che ella, molto probabilmente, ne fosse compiutamente consapevole. La simmetria linguaggio/mondo, sia che fosse teorizzata oppure semplicemente allusa, viene smontata e destituita di qualunque fondamento, non solo poetico e poetico, ma anche epistemologico. L'etica del linguaggio e della parola di Ingeborg Bachmann, come a più riprese abbiamo visto, è etica della ricerca della verità; ma una verità mai data per presupposta o conclusa in sé. Qualunque codice merita di essere trasgredito, soprattutto allorché pretende di essere principio di regolazione universale. Il codice va continuamente forzato, perché funge da muro visibile/invisibile frapposto alla conoscenza del mondo e alla esperienza della verità e della libertà.

Ma è un'esperienza tutta particolare che dobbiamo ora considerare. Grazie a Benjamin, siamo ben consapevoli che, con la formazione della metropoli moderna nell'Ottocento e la comparsa dei media nei primi decenni del Novecento, l'esperienza si è avviata verso un inesorabile tramonto metamorfosizzante, in quanto riprodotta tecnicamente e artificialmente<sup>84</sup>. Nel presente lobomatizzato dalla "rivoluzione

---

<sup>84</sup> Si rinvia alle opere di Benjamin citate alla nota n. 9. Sull'intrico di queste tematiche si rinvia, da ultimo, all'approfondito lavoro di U. Fadini, *Divenire corpo*, cit.; in particolare, la *Premessa* (pp. 7-11) e la *Prima parte* (pp. 15-74). Nel testo, al periodo successivo, si farà ancora riferimento a Fadini e,

digitale” e dal “tecnopensiero” l’esperienza non può che partire dalla mancanza di auto-generazione soggettiva che si riflette in quelle che U. Fadini sintetizza plasticamente come *tracce bio-digitali*: proprio qui e da qui, restano da inventare nuove forme di vita non codificate e codificabili, definitivamente fuori dall’ossessione dell’identità. Risiede qui una delle ragioni primarie, affinché i codici siano costruiti, per evadere dal loro campo reclusorio. Ora, il paradigma/codice è scardinabile soprattutto dall’interno, con un’effrazione che ne salta i limiti, dichiarandone la fallibilità, l’incongruenza e la provvisorietà. Per riferirsi solo alle tre principali narrazioni epistemologiche della seconda metà del Novecento, l’etica della ricerca della verità poggia su una epistemologia della libertà che si colloca oltre: (1) il fallibilismo/verificazionismo riconducibile in senso lato a Karl Popper; (2) la rivoluzione scientifica preconizzata da T. S. Kuhn, attraverso il salto di paradigma; (3) l’anarchismo metodologico teorizzato da P. K. Feyerabend<sup>85</sup>.

Possiamo collocare Ingeborg Bachmann fuori da questi tre campi epistemologici: la sua poesia, la sua poetica e le verità poetiche di cui è alla ricerca tracciano i contorni di un nuovo territorio epistemologico<sup>86</sup>. Il suo territorio linguistico nasce, difatti, da un territorio epistemologico in cui le *somiglianze di codice* saltano, a partire da quelle genericamente umane tra uomo e donna. In questo ambito, le costanti, le

---

precisamente alla categoria di “tracce bio-digitali”, per la quale si rinvia all’opera appena citata; in part., pp. 62-74.

<sup>85</sup> Di Karl Popper si segnalano *La logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970; *Congetture e refutazioni*, Bologna, Il Mulino, 1972. Di T. S. Kuhn si segnala *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978. Di P. K. Feyerabend si segnala *Contro il metodo*, Milano, Feltrinelli, 1979.

<sup>86</sup> Le osservazioni epistemologiche che vengono qui abbozzate si basano sull’analisi condotta in A. Chiocchi, *Il concetto di intercampo. Non solo questioni epistemologiche*, in “Società e conflitto”, n. 27-28, 2003.

regolarità, le differenze e le discontinuità verbalizzate, pronunciate, scritte, comunicate e metacomunicare restano — a volte, loro malgrado; altre, per loro scelta — sempre nel campo del codice che le nomina e rappresenta in via ultimativa. La Bachmann, per così dire, fa venir meno la genetica del codice, a favore della poetica e poietica delle forme e cause di vita. Il codice rimane, ma viene riletto e riformulato: soprattutto, gli viene data una vita che non è puramente quella biologica e nemmeno quella puramente artificiale o tecnico-normativa. La Bachmann ci indica che l'artificio tecnico e la regola codificata sono ben più poveri dell'energia poetica e poietica, quanto più tentano di imbrigliarla. Il cosmo, la natura, l'umano e il sociale non costituiscono un linguaggio cifrato che si tratterebbe semplicemente di decifrare. Ma qui chi decifrerebbe il codice cifrato? La risposta che viene ricorrentemente fornita è intrisa di metafisica e sconcertante povertà. Ci viene brutalmente detto che a *decodificare* non possa che procedere chi ha *codificato*. La decifrazione qui duplica e ripete la codificazione: niente altro e niente di più; esattamente come la norma duplica il codice e il castigo riproduce all'infinito il delitto, su tutti i piani dell'esistere umano e sociale.

Possiamo dire: l'etica e la poetica trascinano l'epistemologia informale di Ingeborg Bachmann oltre la lingua e la poesia. Col risultato di gettare la lingua nel mare in tempesta della poesia e la poesia nell'incavo dove la lingua sta cercando disperatamente di uscire dai suoi ammutolimenti. Da sola, la poesia non può andare oltre la "sua" lingua. La lingua della poesia è una *variabile* complessa di *variabili* complesse che sono tra loro concatenate da perenni mutamenti e ridefinizioni. Un poeta non può essere mai certo di far valicare a queste variabili la soglia dello zero espressivo. Può dire, scrivere, parlare quanto vuole; ma, ci ricorda Ingeborg Bachmann, per conferire valore ed espressione alla sua lingua e alla sua poetica, deve uscire dal rifugio della *frase fatta*: evadere da linguaggi logorati e da parole trite e ritrite in pantomime divenute territori desertificati e deserti-

ficanti. Deve, cioè, salvarsi dal codice. Posto pure che la poesia possa avere una "sua" lingua, essa sarebbe sempre la prima lingua da cui debordare e a cui ribellarsi. In verità, la poesia non ha mai avuto una *sua* lingua; ma sempre ha dovuto ricostruirla, rimodularla e reinventarla tra variabili sempre più complesse, inedite e sin troppo capricciose, nell'oceánica marea storica che sempre si è abbattuta sull'umanità. Quando non vi è riuscita, ha ripiegato o verso la vuota celebrazione di se stessa, oppure verso angosce risonanti, replicando il ripetuto. Incamminandosi verso questo destino, non è che essa si consegna nelle mani del passato che ne farebbe il suo ostaggio prediletto; come, a tutta prima, si potrebbe pensare. Piuttosto, è posseduta dall'ossessione di tirarsi fuori dagli incastri e dai movimenti del tempo storico. Il passato non è fuori dal tempo: è tempo che non cessa di vivere, quand'anche noi avessimo il desiderio contrario di assassinarlo. Altrimenti, non potrebbero generarsi giorni nuovi, in cui essere liberi dalla sporcizia e dalla stessa libertà che avevamo immaginato e che scopriamo, invece, essere una camicia di forza; come non smette di dirci Ingeborg Bachmann. La poesia e il tempo, dunque; e lo spazio. Ci avviciniamo, sempre di più, ad alcuni dei centri vitali della poetica e dell'etica di Ingeborg Bachmann.

"È sempre oggi", risponde Ingeborg Bachmann ad Otto Basil, in una intervista del 14 aprile del 1971<sup>87</sup>. Tentiamo di penetrare il territorio dell'intervista e del romanzo (*Malina*) su cui verte il dialogo. Cerchiamo di estrapolare dalle osservazioni della Bachmann una poetica del tempo e dello spazio, la quale inizialmente passa attraverso le scansioni dell'

---

<sup>87</sup> Cfr. *In cerca di frasi vere*, cit., p. 171. La discussione verte sul romanzo *Malina* e sui tre personaggi del libro: Io, Ivan e Malina. In realtà, i personaggi sono due; come non si stanca di ripetere la stessa Bachmann, Io contiene in sé il suo Alter-ego maschile: Malina.

Oggi<sup>88</sup>. È vero, come dice la Bachmann, che in *Malina* il tempo si coniuga, per lo più, nella forma dell'oggi. Ma è altrettanto vero che, sempre nel romanzo, fa irruzione il sogno che, più che cancellarli, scansiona tempo e spazio nei loro spostamenti di senso e di espressione: è come se afferresse tempo e spazio, per liberarsi delle loro barriere. Il sogno è senza tempo e spazio, sembra dirci Ingeborg Bachmann; ma se lo è, è per liberarsene. Come dire: in-nessun-luogo, per essere in-tutti-i-luoghi; in-nessun-tempo, per essere in-tutti-i-tempi. Il limite e il codice vengono meno. Qui il tempo non riesce a significare, esprimere e rappresentare lo spazio; un'eguale incapacità la rileviamo da parte del tempo verso lo spazio.

Nella stessa narrazione, però, interviene uno scatto: nel secondo capitolo di *Malina*, anche lo spazio e il tempo cambiano di senso, segno e posizione. Il luogo non è più Vienna, ma *Dovunque* e *In-nessun-luogo*. Il tempo, a sua volta, non è più *Oggi*; potrebbe essere stato un *Ieri*, oppure *Tanto tempo fa*, oppure può *Essere ancora e sempre*, mentre *Altro* potrà *non essere mai stato*<sup>89</sup>. Anche qui il codice viene meno; per meglio dire, continua ad essere sbriciolato. Vediamo meglio:

Per le unità di questo tempo, in cui intervengono altri tempi, non c'è misura, non c'è misura fuori dal tempo, dove en-

---

<sup>88</sup> "Il libro cerca ancora qualcos'altro. La tecnica narrativa è questa: vi è un'unità di tempo e di luogo, qualcosa di relativamente insolito. È sempre oggi. ... Non solo la narrazione si svolge al presente, ma, mentre si narra, in ogni attimo è oggi. In questo libro non c'è in generale il passato ... Si dice: Tempo, Oggi; Luogo, Vienna" (*ibidem*). Ancora: "... il libro tende a questo a questo oggi. Anche il personaggio lo dice che per lei c'è solo oggi, oggi, e quando questo Oggi per lei cessa arriva la fine" (*ibidem*, p. 172.)

<sup>89</sup> I passaggi che abbiamo appena finito di esemplificare sono contenuti in apertura del secondo capitolo di *Malina*, avente per titolo: "Il terzo uomo" (*Malina*, cit., p. 155).

tra in gioco quello che nel tempo non ci fu mai<sup>90</sup>.

Il tempo *non c'è più*; eppure, nel tempo che non c'è irrompono altri tempi. In realtà, come osserva la Bachmann, qui è saltata la *misura* del tempo. In questa situazione limite, il tempo riafferma la *misura* del suo carattere paradossale. Nel tempo paradossale, il tempo scomparso ritrova tutto quello che non lo ha mai abitato e che pure gli apparteneva: non in termini di pura percezione, ma di esistenza che si riaffaccia non dal sogno, ma dagli spigoli e dalle aperture della vita. Il tempo paradossale è il tempo che ritorna e ci riprende con lui, anche se non ne abbiamo avuto cura: ci custodisce, anche se non l'abbiamo custodito. Ma nel tempo che ritorna dall'esilio, a cui l'abbiamo costretto, si ritorna al contatto angoscioso con i propri assassini e il loro padre generativo che, nel caso dell'Io di *Malina*, è il padre effettivo, di cui Malina è uno dei "figli primogeniti". L'assassino che è dentro di noi è l'erede di questo padre e, fino a quando non lo scacciamo e sconfiggiamo, continuerà ad ucciderci e noi ad uccidere in suo nome.

Le regole generative del codice riproducono qui una catena di assassini, in forme di replicanti assetati del proprio e dell'altrui sangue. Fuori dal codice, resta in attesa la vita, affacciata sul nostro mondo, al quale mantiene le porte aperte. Le strutture simboliche e le narrazioni del codice vanno abbattute: costituiscono i muri visibili e invisibili che valgono come una perenne dichiarazione di interdizione alla vita. Il sabotaggio dei muri apre non solo tutti i tempi, ma anche tutti gli spazi. Il tempo paradossale convive con il paradosso dello spazio: anche lui c'è sempre, anche quando sembra il contrario. Come quello del tempo, il paradosso dello spazio sta nel fatto che il suo scomparire è una forma di tutela contro gli assassini e gli assassinii. Gli incastri di questo gioco paradossale ci ricordano una verità base: la li-

---

<sup>90</sup> *Ibidem.*

bertà stessa è un gioco paradossale. Essa c'è sempre; e c'è, soprattutto quando non c'è. Come la verità, essa è ricerca di quello che non c'è che, però, non smette di chiedere di esercizi. Ingeborg Bachmann e Paul Celan ci parlano dai confini estremi dell'anima e del mondo: da qui, pur nel tormento estremo, per amore del mondo non rinunciano al mondo che non c'è, esiliato e oppresso dentro e fuori di noi. Riescono nel miracolo di salvare la poesia, offrendone i cristalli di purezza e le passioni intrepide, perché i confini dove entrambi si sono insediati sono anche centri dell'anima del mondo. Cercando di stringere ancora meglio il discorso, diventa qui definitivamente chiaro che la poesia non può avere una sua *lingua*, perché non può avere una *vita* sua. Detto altrimenti: la poesia può vivere solo se abita fuori da se stessa: cioè, nel mondo. È *abitante vera* solo se dimora in uno spazio e in un tempo non interamente suoi, da cui è accolta e alle cui verità, libertà e trasformazioni concorre. La poesia non rende il mondo *abitabile*; più precisamente, *abita* nel mondo<sup>91</sup>. Con tutto quello che ne consegue in termini di lotta, sofferenza, estasi, smarrimenti, esaltazioni, sconfitte, vertigini, rinascite e revocabili passi in avanti.

Diversamente da quanto accade ne *La ricerca del tempo perduto*<sup>92</sup>, la Bachmann coniuga un tempo che lascia dischiusa la porta all'intervento possibile di una molteplicità di tempi vivi. Rimane, così, aperto l'accesso ai tempi che premono alla soglia dell'espressione, per ristrutturarne spazi, valori e orizzonti. Qui il tempo non è mai fuori dal tempo: cioè, non è mai un tempo che ha parcheggiato definitivamente se stesso in uno spazio bloccato, collocato invariabilmente alle sue spalle. Nell'arresto del tempo, il passato

---

<sup>91</sup> Per una discussione più approfondita dei temi che qui si stanno semplicemente evocando, si rinvia ad A. Chiocchi, *Poetica dello spazio*, in *Spazi e passaggi di poetiche in rivolta*, cit.; in part., pp. 36 ss.

<sup>92</sup> Il rinvio sin troppo evidente è a M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 8 voll., Torino, Einaudi, 1978.



perduto tende a divenire un'inerme e dolorosa nostalgia che prosciuga il tempo, fino a trasformarlo in un fantasma che si trascina per lande inebetite. Il *tempo fantasma* sfugge al futuro, non solo per paura della morte. E, al contrario di Peter Pan, non fa della giovinezza l'eterna anima del tempo. Il *tempo della giovinezza* non è anagraficamente misurabile, perché vive al di là del desiderio dei singoli e della stessa umanità. È uno spazio umano che più di tutti gli altri è martoriato da un'umanità che si autoassolve, per le distruzioni e autodistruzioni compiute e, ancora di più, per tutte quelle che inesorabilmente ne marchieranno il futuro. Il tempo giovinezza è il tempo in cui rimane viva la premonizione del futuro ed è questa, forse, la causa principale che ne impedisce la riproduzione e riproducibilità tecnica: è una condizione dell'essere che va al di là della gioventù determinata dall'anagrafe biologica. La giovinezza sopravvive alla morte: non cede ad essa, ma trascorre oltre il corpo e resta nel mondo, a prescindere da quello che di essa gli umani ne hanno fatto e ne faranno. Altrimenti i morti non potrebbero più parlarci e noi non potremmo più parlare con loro. Altrimenti le ingiustizie, le menzogne e le oppressioni non potrebbero mai essere lavate e sanate e nessuna parola potrebbe più nascere dalle parole e nessuna lingua essere paritorita dalle lingue. Altrimenti gli umani sarebbero stati soltanto insulto dell'umanità e scarabocchi del mondo e la poesia, i poeti, Celan e Ingeborg Bachmann sarebbero passati invano, dissolti dalle loro stesse mani.

Come per Benjamin e diversamente da Proust, per Celan e la Bachmann il tempo sospeso non è il passato, ma il futuro<sup>93</sup>. A differenza di Benjamin, però, per Celan e la Ba-

---

<sup>93</sup> Per un'acuta analisi della diversità della concezione del tempo in Proust e Benjamin, cfr. P. Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in "aut aut", n. 189-190, 1982, pp. 10-24; il testo di Szondi, morto suicida a Berlino nel 1971, è apparso in "Neue Zürcher Zeitung", 8 ottobre 1961.

chmann il futuro è continuamente inseguito e suscitato dal presente, pronto a fiorire in un tempo completamente diverso, soltanto che l'umanità sia pronta ad accollarsi la responsabilità di questa lotta, nello spazio della propria esistenza. Per Benjamin, nell'epoca del declino, non è possibile rilevare tracce di futuro nel presente e, dunque, non rimaneva altro che ricercarle nel passato<sup>94</sup>. Col che non solo si eclissava la *visione* del futuro, ma scompariva il tempo come molteplicità di tempi vivi. Restava la visione di un tempo compatto, privo di vitalità futurante. In Celan e nella Bachmann, per quanto angosciata e assediata, la vita non cessa di ribellarsi all'atrofizzazione del tempo e dello spazio. Essa emette sempre dei sussulti e non smette di contrastare il dissestamento tellurico del mondo, causato dal dominio della tecnica che, da Auschwitz in avanti, asseconda e organizza gli estremi assoluti della crudeltà umana, spostandone l'asticella sempre più in alto. Emerge qui l'incapacità di parola degli umani di fronte all'abominio che Celan non si stanca di denunciare per tutta la vita. E ancora: emerge qui la cecità umana smascherata da Ingeborg Bachmann, di fronte agli assassinii perpetrati tutti i giorni da una pace che versa sangue da ogni suo poro, come è più di una guerra guerreggiata, di cui non è altro che premessa e continuazione. La speranza non è riposta nel tempo che rintraccia nel passato il suo futuro, tentando vanamente di catapultarlo nella storia. La speranza riposa ora negli umani in lotta contro l'abominio e gli assassinii seriali che prosperano nella pace e nella guerra; umani assetati di verità e libertà, mossi dallo slancio di rendere abitabile la storia, sconfiggendone il pugno di ferro. La lotta contro l'abominio e gli assassinii seriali è uno dei contrassegni essenziali della vita e della poesia di Celan e della Bachmann che, per questo, sono irradiate dal-

---

Come, a più riprese, insiste Szondi, l'opera di Benjamin che è qui essenziale è *Infanzia berlinese*, cit.

<sup>94</sup> Coglie nel segno P. Szondi, *op. cit.*, p. 20.

la luce dell'etica della verità e della libertà.

Nella quinta e ultima lezione tenuta all'Università di Francoforte il 24 febbraio 1960, rientrando nel ciclo *Problemi di poetica contemporanea*, Ingeborg Bachmann ha modo di osservare che la letteratura:

è la speranza, è il desiderio cui noi diamo forma attingendo al nostro patrimonio secondo le nostre esigenze — sicché essa è un regno aperto al futuro di cui noi non conosciamo i confini. Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l'entusiasmo per la pagina bianca non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste. In ogni grande opera, sia essa il *Don Chisciotte* o la *Divina Commedia*, scopriamo qualcosa di sfiorito, di sfatto, una lacuna che noi stessi colmiamo dandole una possibilità, leggendola oggi e intendendo leggerla ancora domani — una inadeguatezza così grande da spingerci a trattare la letteratura come se fosse un'utopia<sup>95</sup>.

L'incompletezza intrinseca alla letteratura offre ai suoi lettori e ai suoi critici la possibilità di colmarne le lacune, ogni volta che ne entrano in contatto. Sono i suoi stessi linguaggi e i loro limiti che qui ne contrassegnano il carattere utopico, precipitandola costantemente dal passato e dal presente nel futuro. La letteratura è caratterizzata da un'eccedenza vivente, in termini sia spaziali che temporali e, dunque, necessita sempre di nuove aperture, per nuove significazioni ed espressioni che ne infrangono e riprecisano continuamente i limiti. L'eccedenza utopica della letteratura delimita il tempo dei luoghi viventi che mancano, ma esistono proprio per riaprire il mondo. Come dice Ingeborg Ba-

---

<sup>95</sup> Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 109.

chmann, la letteratura non è mai un *fatto compiuto*, ma il *territorio più aperto*, altrimenti sarebbe un *cimitero*<sup>96</sup>. L'utopia da ella tratteggiata con vigore, rigore e slancio possiamo senz'altro definirla *utopia poetica*, per il suo essere in continua creazione e costruzione, rifacimento e reinvenzione. Il carattere *poietico* dell'utopia qui è insopprimibilmente collegato alla sua impronta *poetica*: come è in creazione e costruzione, così è continuamente gettata nel mondo, di cui è il territorio più aperto. Come territorio più aperto del mondo, l'utopia non è autosufficiente e nemmeno autoreferenziale: ha bisogno che il mondo la riconosca, la scelga e ne assuma la responsabilità; allo stesso tempo, deve riconoscere e superare i limiti del mondo e del linguaggio in cui è gettata. Per rimanere territorio aperto, deve essere continuamente riattraversata e rifondata come unità vivente. Ma

---

<sup>96</sup> “Ma la letteratura non è un fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto, più aperto ancora di quelle scienze in cui ogni nuova scoperta soppianta le vecchie — essa non è compiuta perché tutto il suo passato si riversa nel presente. ... Questi presupposti insiti nelle opere stesse vorrei provare a definirli presupposti «utopici». Se le opere stesse non contenessero tali presupposti, la letteratura, con tutta la nostra simpatia, sarebbe un cimitero. E noi non potremmo far altro che deporre qua e là corone mortuarie. E ogni opera sarebbe sostituita e migliorata dall'opera successiva, ogni opera sepolta da quella che viene dopo” (*ibidem*, p. 110). Ci sembra che emerga qui con nettezza come l'epistemologia informale di Ingeborg Bachmann demolisca con ventate di inaudita vitalità gli orientamenti epistemologici dominanti nella seconda metà del Novecento e in questo stesso primo scorcio del XXI secolo. Infine, una precisazione: nella sua Lezione, Ingeborg Bachmann si rifà alle dense considerazioni di Robert Musil sul rapporto tra letteratura e utopia (cfr. pp. 121-123). Musil sviluppa le sue considerazioni in *Diari 1899-1941*, vol. II, Torino, Einaudi, 1980; in part., pp. 957-958, 1376, 1381, 1410, 1471. La Bachmann riconosce espressamente il suo debito: “Musil non ha sviluppato sino in fondo il suo pensiero, ha solo dato lo spunto che io oggi ho cercato di raccogliere” (*Letteratura come utopia*, cit., p. 122).

il mondo fa fatica a scorgerla e con fatica vi dialoga, confinandola in un indefinito spazio/tempo sognante, sepolto nei cimiteri della storia; oppure viene liquidata dalla logica e dai suoi codici come ritaglio nebuloso della storia: pensato e fantasticato, ma non vissuto e non vivibile. Con Ingeborg Bachmann, invece, sappiamo definitivamente che è proprio l'autopoietica del codice ad essere il prototipo perfetto della storia e della vita non vissute, ma esclusivamente pensate in funzione del loro assoggettamento e della loro amministrazione. Il codice mummifica presunte certezze, trasformandole in regole di dominio del mondo; l'utopia poietica non esita a immergersi nelle incertezze della vita e della storia, interrogandole e scontrandosi con le logiche di dominio che le governano.

L'utopia poietica e vivente di Ingeborg Bachmann non fa soltanto crollare dalle fondamenta la critica magniloquente e strumentale dei codici della logica, ma, ancora di più, si fa apprezzare per lo smontaggio destrutturante che fa dell'*Utopia dubbia*:

Ma se coloro che scrivono avessero il coraggio di dichiararsi in favore di un'esistenza utopica, essi stessi non avrebbero più bisogno di rifugiarsi in quella terra di dubbia Utopia — qualcosa che si è soliti definire cultura, nazione, e così via, e nella quale sino a hanno dovuto lottare per conquistarsi un posto<sup>97</sup>.

Ma la destrutturazione dell'Utopia dubbia scava ancora più in profondità: attacca la sua presunta condizione naturale oggettivata, riscontrabile già in grandi scrittori come Hofmannsthal e Thomas Mann:

Ma è mai stata naturale? O non è piuttosto vero che, per fortuna, in questo paese di Utopia della cultura esiste una

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 122.

componente di utopia molto più pura, una specie di tendenza da seguire quando la nostra cultura non potrà più salvare la faccia nemmeno nelle più solenni festività, quando la poesia non sarà più vista come “luogo spirituale della nazione” — il che già oggi è in fondo una cosa impossibile — ed essa agirà piuttosto sul luogo non spirituale dei nostri sventurati paesi giungendo sino a noi dal suo esilio nelle regioni dell’*hic et nunc*. Perché una cosa rimane: dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha ancora mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo. Esiste la cattiva imitazione nel senso comune del termine ...; imitazione, reminescenza come destino, ma io non mi riferisco nemmeno a questa. Mi riferisco invece a una imitazione, appunto, della lingua, che intuiamo e che mai riusciamo a possedere appieno. La possediamo, come frammento, nella letteratura, materializzata in una riga o in una scena, e in essa sentiamo — con un respiro di sollievo — di essere finalmente arrivati alla lingua.

L’importante è continuare a scrivere<sup>98</sup>.

Ma chi continua a scrivere? E come? E perché? E con quali strumenti critici?

Chiunque scriva, quale che sia il modo con cui scrive e i motivi per i quali scrive, qualunque siano gli strumenti critici di cui si dota, la letteratura continuerà a *sfuggirci*:

Ma di questo dobbiamo rallegrarci, perché se ci sfugge è per amor nostro, per rimanere in vita e legare la nostra vita alla sua in quelle ore in cui noi scambiamo il nostro respiro con il suo. Letteratura come utopia — lo scrittore come esistenza utopica — i presupposti utopici delle opere...

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 123.

Se un giorno fosse possibile formulare correttamente le domande che vorrebbero far seguito ai puntini di sospensione, forse potremmo riscrivere la storia della letteratura e, con essa, la nostra storia. Lo scrittore però, lui che dimora sempre in questa storia non scritta, solo raramente possiede le parole per scriverla e vive nella speranza di un patto inviolabile e segreto<sup>99</sup>.

La precarietà dell'esistenza dei poeti è legata proprio a questo patto segreto inviolabile che rende incerta e insicura l'esistenza della poesia, molto più delle condizioni dolorose del tempo a cui è consegnata<sup>100</sup>. Ciò rende supremamente importante coltivare quella responsabilità etica che salva-guarda — non solo per i poeti — l'assunto: "L'importante è continuare a scrivere". Non per sostituire verità "vecchie" con verità "nuove", ma per destituire la rivalità agonistica, se non belligerante, tra di loro istituita. Gli idoli della verità e della sostituzione delle verità sono piattaforme aggressive mascherate che scagliano ordigni contro l'umanità, rendendo boccheggianti, se non mortiferi, tutti i mondi costruiti e decostruiti in loro ossequio. In un modo o nell'altro, gli *idola* della verità costruiscono narrazioni che promettono la conquista della consapevolezza di sé che, in realtà, altro non è che la messa in scena dei modelli narrativi preconfezionati

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 124. Ecco come la Bachmann continua il passaggio appena citato, chiudendo la sua Lezione: «Permettetemi dunque di concludere con la parola di un poeta che mi sembra cogliere perfettamente quello che qui ho tentato di dire. La parola del poeta francese René Char: "Ad ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire"» (*ibidem*). Ella stessa ci informa in nota che il passaggio di Char riportato fa parte di *Partage formel*, compreso nel volume *Fureur et mystère*, in *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1983, p. 167.

<sup>100</sup> Come è noto, questo è uno dei temi della prima Lezione tenuta dalla Bachmann all'Università di Francoforte: *Domande e pseudodomande*, in *Letteratura come utopia*, cit., pp. 20 ss.

dall'agonismo autopoietico delle verità concorrenti. In realtà, le verità ossessive si fronteggiano per l'affermazione di identità altrettanto ossessive. L'agonismo a base epistemologico-simbolica dà luogo al *gioco conflittuale* tra verità che si escludono, per cancellarsi reciprocamente. Non è questa la sede, per soffermarci sulle conseguenze politiche e sociali letali che questo gioco ha sempre avuto nella storia dell'umanità, immettendo in essa batteri distruttori e disseminatori di livelli di oppressione planetari<sup>101</sup>. Qui conta rilevare, con Ingeborg Bachmann, come il gioco di specchi delle verità che si auto-accecano, prima ancora che accecarsi vicendevolmente, maciullano il sentimento e l'esperienza del tempo, in tutte le sue scansioni di passato, presente e futuro.

La narrativa non è lo specchio riflesso della realtà e della conoscenza. La poesia, dunque, non può e non deve lasciarsi imprigionare in esso. Ancora: né la realtà e né la conoscenza possono valere come sistemi autoriflessivi che risolvono in se stessi la loro vita e la loro morte, non lasciando alla poesia (e ad altro) alcuna via di uscita dai loro orizzonti veritativi<sup>102</sup>. Ricordiamo ancora le parole di Ingeborg Ba-

---

<sup>101</sup> Sul punto, sia consentito rinviare ad A. Chiocchi, *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, cit.

<sup>102</sup> Una concezione di questo tipo, piuttosto, vive nei paradigmi dell'*autopoiesi*, elaborati negli anni Ottanta dai due neurofisiologi cileni: cfr. F. Maturana e F. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, Venezia, Marsilio, 1985; F. Maturana, *Autocoscienza e realtà*, Milano, Cortina, 1993. Una puntuale e tempestiva critica di questo "modello epistemologico" è stata fornita da D. Zolo, *Autopoiesis: critica di un paradigma conservatore*, in "MicroMega", n. 1, 1986, pp. 129-173. Si veda pure A. Chiocchi e C. Toffolo, *Passaggi. Scene dalla società italiana degli anni '70 e '80*, in part. il cap. II: "Il lavoro come forma e come oggetto", Quaderni di Società e conflitto, n. 7, 1995, pp. 46-73. Un'applicazione del modello autopoietico in sociologia è stata elaborata da N. Luhmann, *Sistemi sociali. Lineamenti di una teoria generale*, Bologna, Il Mulino, 1990.



chmann: la letteratura è il *territorio più aperto*. Questo ci fa dire che le narrazioni letterarie e la narrativa poetica non sono assimilabili a delle pure e semplici *performances*: la poetica di Ingeborg Bachmann è *poietica*, non già *performante*. Scopriamo qui un ulteriore e cruciale deficit del surrealismo e di tutta l'arte di avanguardia che dai primi decenni del Novecento che, attraverso una serie diversificata di modelli, ha cercato di ricondurre la poesia e l'arte a meccanismi performativi di autorispecchiamento della verità. Nello specchio, qualunque sia la sua natura, non v'è dialogo e nemmeno comunicazione. Lo sguardo insiste su se stesso e sul paesaggio limitato che riesce a catturare e oltre il quale non può lanciarsi. La fantasia e l'immaginazione restano rinchiusi in esso, a meno che non lo si infranga: in esso, l'esperienza del mondo si riduce ad esperienza del proprio Sé. La tanto decantata consapevolezza di sé, che dovrebbe qui generarsi, rimane un imbroglio che ci avvinghia ai limiti del mondo e ai limiti del linguaggio. Il soggetto, l'identità e la conoscenza che si presumono in toto consapevoli, piuttosto, delimitano un territorio sigillato che subordina le sue "aperture" all'accrescimento del suo potere di assoggettamento ed evacuazione<sup>103</sup>. Il tormento dei personaggi e delle narrazioni della soggettività in crisi, in gran parte, prende

---

<sup>103</sup> Stanno scritte qui anche le ragioni dello scacco a cui sono andate incontro le terapie psicoanalitiche e psichiatriche che con l'imperare delle neuroscienze si è ingigantito. Sul tema, particolarmente rilevante è la ricerca critica di Eugenio Borgna, di cui si forniscono i passaggi principali: *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1998; *L'arcipelago delle emozioni*, Milano, Feltrinelli, 2002; *Le intermittenze del cuore*, Milano, Feltrinelli, 2008; *Nei luoghi perduti della follia*, Milano, Feltrinelli, 2008; *Le emozioni ferite*, Milano, Feltrinelli, 2009; *La solitudine dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2011; *Di armonia risuona e di follia*, Milano, Feltrinelli, 2012; *Noi siamo un colloquio*, Milano, Feltrinelli, 2016. Si veda, in proposito, anche l'assai importante contributo di M. Foucault, *Il potere psichiatrico*, Milano, Feltrinelli, 2004.

luogo nel territorio sigillato dello specchio, dentro cui la presenza dell'Altro non è prevista e non ha nemmeno diritto di cittadinanza, altrimenti l'identità sigillata si frantumerebbe. La grandezza di Ingeborg Bachmann nasce proprio qui: l'occhio di Medusa dello specchio non riesce a pietrificare la passione della verità, perché questa ne è *l'oltre* e *l'Altro*. È forma e causa di vita che squarcia le pietrificazioni del linguaggio e della vita generate dagli inganni di saperi e conoscenze che condannano l'umanità a vagare a vuoto nel dolore, oppure a dissiparsi in una routine infinita. La poetica di Ingeborg Bachmann abita lo spirito della verità, da cui si lascia attraversare, per riaffacciarsi continuamente nel mondo, perché è in esso che è stata generata come frammento vivo dei sentieri e dei linguaggi della libertà e della conoscenza.

Sentiamo direttamente ancora Ingeborg Bachmann:

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, e non quando si tenta di rinnovare la lingua in sé, come se essa fosse in grado di far emergere conoscenze e annunciare esperienze che il soggetto non ha mai posseduto. Se ci si limita a manipolare la lingua per darle una patina di modernità, ben presto essa si vendica e mette a nudo le intenzioni dei suoi manipolatori. Una nuova lingua deve avere un modo nuovo di incidere, il che può accadere soltanto se un nuovo spirito la abita<sup>104</sup>.

Non è possibile allestire una protezione sicura dalla quale partire all'assalto, per conquistare l'integrità perduta, come amano farci credere saperi performativi e/o terapeutici. Ma, soprattutto, non ci sono basi sicure per il soggetto che cerca di disegnare intorno a se stesso l'unità del mondo, nell'istante in cui, invece, il mondo è già franato addosso a tutti.

---

<sup>104</sup> *Domande e pseudodomande*, cit., pp. 23-24.

Occorre interrogarsi sulle ragioni della frana: fintanto che il disegno di padronanza del mondo rimane in atto, il mondo continuerà a franare. La frana è la linea di continuità che si pone come asse gravitazionale del mondo: l'abbiamo interiorizzata al punto tale che neanche ce ne accorgiamo più. In questo accumulo di linearità rovinose non c'è posto per l'assunzione di responsabilità del mondo e degli altri. È, questo, il sisma silenzioso che abbiamo alle nostre spalle e che si staglia minaccioso nei giorni presenti e in quelli futuri, se non interviene un sussulto coraggioso. Come ci indica Ingeborg Bachmann, senza uno *scatto* morale e conoscitivo, affondiamo nella palude del dolore e della estraneità al mondo, dentro cui viviamo come esseri alieni. Se fossimo parlanti-e-vedenti, ci accorgeremmo subito che le presunte basi sicure non sono altro che le dimore dell'attaccamento imprigionante: costruite dal soggetto che si fa scudo della sua forza e della sua verità assoluta, per coprire la sua gracilità e la sua incapacità di vivere, riconvertite in un'insaziabile brama di dominio. Per non parlare delle basi congegnate dalla presunzione del puro pensiero speculativo o interpretante: ancora di più di tutte le altre, sono predestinate alla catastrofe, come capita al padre del racconto *Tutto*.

Il Sé malato costruisce roccaforti simboliche e speculative per se stesso e per il mondo, da cui muovere all'attacco degli Altri e del mondo stesso. Ma nell'isolamento delle roccaforti non è assolutamente possibile abitare ed essere abitati da un nuovo spirito, una nuova lingua e un nuovo incedere. Qui reperiamo il grado supremo della presunzione che si sperimenta in disparte dal mondo, per dominarlo. Presunzione che è tanto esercizio teoretico quanto attività pratica, i cui fallimenti a catena costituiscono la base materiale e spirituale che produce disastri a catena.

Un pensiero e un sapere conoscitivo disastriati non fanno che disastriare il mondo, con una concatenazione di azioni seriali, sempre più ampie nello spazio e ravvicinate nel tempo. Dietro le cause di morte e gli assassinii seriali che falciavano il mondo stanno mentitori seriali. Ingeborg Bachmann

ci conduce per mano in questo universo devastato, del quale cattura, però, la luce sepolta e i bagliori spenti. Proprio qui e da qui, l'importante è continuare a scrivere e parlare le parole e i linguaggi della verità e della libertà. Non si tratta tanto di seguire il passo di Ingeborg Bachmann, quanto e soprattutto fare passi nuovi. Tentando di essere più precisi, si tratta di farsi plasmare da pratiche di verità che si intrecciano e ibridano ininterrottamente con pratiche di libertà. È, questa, la scossa che fa continuamente emergere e riemergere *l'oltre dell'Altro* dalle strettoie in cui si tenta di strozzarlo. Ecco perché parliamo di pratiche di verità e di libertà più che di pratiche di liberazione.

Non è questione qui di vagheggiare il ritorno alla situazione anteriore; invece, stiamo qui dando conto di un'esplosione continua di tempi e spazi nuovi, dal grembo di tempi e spazi che, per loro conto, erano già stati nuovi e che, tuttavia (o proprio per questo), chiedono di essere ricostruiti nuovamente e daccapo. Il tempo e lo spazio solo nel mutamento possono tornare a vivere ed essere elargitori di verità e libertà. Il tempo e lo spazio non si *costituiscono*; piuttosto, si *smentiscono* senza posa, per arricchirsi e rinnovarsi integralmente ad ogni svolta e in ogni passaggio/paesaggio. È, forse, questa la ragione principale che ci fa ribadire che alcuna pratica di libertà è possibile, senza sviluppare pratiche di verità: è proprio l'incastro di pratiche di verità e pratiche di libertà la base inamovibile della possibilità stessa del vivere, del sentire, del pensare e dell'agire della responsabilità, senza cui i *giorni migliori* sono destinati ad abortire, prima ancora di nascere. A questo crocevia ci conduce Ingeborg Bachmann; da esso dobbiamo procedere da soli, portandola nel cuore e nella mente. Con lei, ma senza di lei, dobbiamo continuamente trascorrere — e mai nello stesso modo — dal tempo e dallo spazio *svuotati* di vita al tempo e allo spazio *costruttori* di vita.

Dalla vita alla morte e dalla morte alla vita: continuamente; ma sempre per amore. Come Alcesti, la sposa che muore per amore e che l'amore — che è fibra, giustizia e

speranza del mondo — riconduce verso la rinascita. Non l'amore di Admeto e nemmeno la pietà di Eracle fanno risorgere Alcesti; ma è l'amore stesso di Alcesti per il marito che è ripagato con altrettanto amore dal mondo e dagli Dei<sup>105</sup>. Alcesti torna in vita, perché non era mai morta: questa è la verità profonda della tragedia di Euripide. I meccanismi e gli avvenimenti che la riconducono alla vita sono qui il *dettaglio* tecnico della tragedia; l'*essenza* sta nella verità profonda della vita di Alcesti: l'amore per l'amore, per il suo sposo e i suoi figli.

Come ci mostra Alcesti, non è questione di imparare a vivere e/o imparare a morire; ma di vivere e morire nella verità e nella libertà che ha animato la vita e che rianima la morte. È, così, che la morte stessa vive e la vita mai muore. In tutti i passaggi e le scosse del cuore, raccogliamo sempre i fili dei tempi, delle vite e dei morti che sono passati, rianodandoli in trame che inaugurano il futuro. Forse, Ingeborg Bachmann — così come Alcesti e al di là di quanto concepito da Euripide — vuole farci superare *il tabù* della morte, nell'istante stesso in cui affrontiamo e superiamo *i tabù* della vita.

---

<sup>105</sup> Euripide, *Alcesti*, in *Tragedie*, vol. I, Torino, UTET, 2000. La trama della tragedia è ben nota e qui ne riassumiamo solo lo schema. Apollo, per ricambiarne la generosa ospitalità, offre ad Admeto la possibilità di scampare alla morte, a patto che qualcuno si offrisse di morire al suo posto. Approssimatosi l'ora fatale, nessuno si propone di morire al posto di Admeto. Solo Alcesti, la sua diletta moglie, si concede alla Morte, pur di salvare Admeto. Eracle, trovandosi di passaggio a casa di Admeto, viene a conoscenza della triste sorte di Alcesti. Impietosito e stupito dall'amore e dal coraggio mostrati da Alcesti, scende agli Inferi e sottrae Alcesti alla Morte, riportandola viva da Admeto. La figura di Alcesti è stata messa in tema, intrecciata con quelle di Antigone e Francesco d'Assisi, in un precedente lavoro: *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, cit., pp. 156 ss.

## 7. Una primigenia visione: tra Paul Celan e Ingeborg Bachmann

Ritroviamo anche in Celan una critica dissacrante della retorica della persuasione che si articola, però, lungo tracciati che divergono a lungo da quelli bachmanniani, salvo poi convergere con essi nell'irrompere del flusso della critica delle poetiche che sviliscono linguaggi e parole della poesia, avviandone il processo di mummificazione<sup>106</sup>. La retorica della persuasione filosofica e/o poetica nasce, in sé, da una sorta di desiderio sovrumano di immortalità che ha il dichiarato fine di assicurare al poeta/filosofo la vita eterna. E, quindi, non può far altro che cercare di installare nel presente il suo punto di applicazione, per replicarlo all'infinito nel tempo. Guardando meglio, non intercettiamo qui il tentativo del poeta/filosofo di sopravvivere a se stesso, ma ci imbattiamo in una sorta di estasi redentrice: vivere nella propria opera più che nel tempo. Fin da subito, allora, l'o-

---

<sup>106</sup> Al di là di quanto assunto e assumibile in prima istanza, Celan è stato un acuto lettore e critico delle poetiche al suo tempo dominanti, proponendo una poetologia della verità e della libertà della parola poetica. Rimandiamo a: (a) *Microliti* (a cura di D. Borso), Rovereto, Zandonai, 2010; (b) *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993. Sulla questione, in prima approssimazione, si rinvia a: G. Bevilacqua, *Introduzione a P. Celan, La verità della poesia*, cit., pp. VII-XXXV; Id., *Eros - Nostos - Thanatos. La parabola di Paul Celan*, Saggio introduttivo a P. Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, pp. XI-CXXXIX; Camilla Miglio, *La funzione-Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarrì (a cura di), *Paul Celan in Italia*, cit., pp. 85-108. Un sentiero critico ancora diverso intraprende C. Michelstaedter che argomenta di *illusione* della persuasione: *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1999. Eppure, i sentieri di Michelstaedter finiscono col confluire, in un'affratellante e dolorante ricerca della verità, con quelli di Celan e della Bachmann, nella comune critica del convenzionalismo che impregna il linguaggio filosofico e poetico.

pera si acconcia per fluire maestosa nel tempo, per maestosamente conservarsi in esso. In questa apparente follia, si nasconde un'astuzia delirante che pianifica con sapienza e coscienza un'eternità che, malgrado i sogni di grandezza, è impastata di materiale friabile che, con l'implacabile incedere del tempo, cede rovinosamente sotto il suo peso. Tutto ruota intorno al baricentro di una menzogna originaria: l'occupazione del presente, finalizzata all'occupazione del tempo. La posta in palio è la conquista della dominanza: in questa impostazione, un'opera per avere vita eterna, deve essere eternamente dominante. La dominanza, nel connettersi alla più sfrenata delle vanità, coltiva il sogno di assicurarsi l'eternità; ma è una eternità fittizia che si dissolve come polvere al vento, nella vita come nella morte. Ed è questa profonda consapevolezza che fa dire a Kafka, in una lettera al suo amico M. Brod:

Lo scrittore in me naturalmente morirà subito, poiché una tale figura non ha terreno, non ha consistenza, non è nemmeno di polvere; è soltanto vagamente possibile nella più folle vita terrena, è solo una costruzione della brama di piaceri. Questo è lo scrittore. Io stesso però non posso continuare a vivere, poiché non ho vissuto, sono rimasto argilla, la scintilla non l'ho trasformata in fuoco, ma utilizzata solo per l'illuminazione del mio cadavere<sup>107</sup>.

L'accaparramento della dominanza è un Giano bifronte coerentemente assemblato: nel corso della vita, è bramosia di potere e delirio narcisistico; con il subentrare della morte, è illuminazione del proprio cadavere. In vita come in morte, la dominanza si scioglie come neve al sole; e, sciogliendosi, mette meglio in luce i suoi meccanismi interni e le sue dialettiche di controllo e riorganizzazione. I progetti per con-

---

<sup>107</sup> Lettera di F. Kafka a M. Brod, 05/07/1922: in F. Kafka e M. Brod, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 371.

quistare la dominanza amano differenziarsi ed entrare in competizione e, qualche volta, persino in collisione. Ma siamo qui spettatori di una rappresentazione scenica dalla quale nascono le retoriche della persuasione. Di solito, la conquista della dominanza si articola tra due strategie principali, apparentemente dissonanti, ma profondamente affini: la difesa del codice dello *status quo*, oppure l'esplosione intenzionale che dovrebbe disseminare il codice della sovversione. Il sovvertimento, però, è puramente nominale, in quanto sostituisce al codice dominante primario un codice dominante derivato che resta strettamente avvinghiato agli archetipi del codice originario. La nota dolente essenziale sta nell'ideologia e nella cultura della dominanza che anima e plasma sia il codice primario che quello derivato, anche sul piano strettamente simbolico. Le rivoluzioni — anche quelle poetologiche — possono tradirsi e divorare i loro figli, ogni volta che recano impressa nella loro anima la vocazione al dominio: vogliono mettere in regola e in ordine il mondo, anche quando si prefiggono di sconquassarlo. Tutt'al più, assistiamo qui alla retorica dello scontro tra un "ordine vecchio" e un "nuovo ordine". Non è insolito che conformismo e anticonformismo si somiglino, sino a concordare sugli elementi genetici essenziali, per poi rovesciarli puramente di segno. Prendiamo, invece, come esempio la vita e la poesia di Paul Celan che sempre hanno preso le distanze dal conformismo e dal cd. anticonformismo, sin dentro l'abisso del nazismo e nella catastrofe dello stalinismo. Tant'è che Celan ha osato pensare, scrivere e poetare contro la dominanza proprio dal pianeta buio di Auschwitz; tant'è che è riuscito a sentire il respiro della poesia persino dalle concentrazionarie distese di ghiaccio del Gulag. Non è altrimenti spiegabile il suo amore sconfinato per Osip Mandel'stam<sup>108</sup>. Per Celan —

---

<sup>108</sup> Di Mandel'stam, come si sa, Celan è stato non solo grande estimatore, ma anche non convenzionale traduttore. Il posto che il poeta russo occupa nella sua poesia e nella sua poetica è centrale: cfr. gli scritti a lui dedicati in



come per la Bachmann e tutti i poeti e pensatori che hanno a cuore la libertà — nessuna poetica e nessuna filosofia può e deve essere dominante: non il dominio, ma la libertà è qui la vera posta in gioco. Ed è la libertà che qui cerca il tempo della giovinezza: volgendo lo sguardo verso il passato e proiettandosi verso il futuro. Qui passato, presente e futuro diventano spazi della libertà: topografie, come amava dire Celan; pretese di verità, come amava ripetere Ingeborg Bachmann.

Le retoriche della persuasione procedono alla sospensione e manipolazione della verità, passando attraverso l'uccisione dell'immaginazione creativa: replicano se stesse all'infinito, per costituire gli inamovibili regni delle finzioni e degli stereotipi, aventi come loro obiettivo programmatico permanente la capitolazione delle verità e la svendita delle coscienze. Ora, come già sapeva Baudelaire, ben prima di Celan e Ingeborg Bachmann, l'immaginazione è *regina del vero* e, in quanto tale, concretamente *congiunta* con l'*infinito*<sup>109</sup>. Modernità e immaginazione sono temi assai intrecciati: l'abisso e le catastrofi della modernità hanno significato

---

*La verità della poesia*, cit. Non, certo, casualmente egli dedica alla memoria del poeta russo *La rosa di nessuno* (in *Poesie*, cit., pp. 347-505), da molti ritenuto il suo capolavoro.

<sup>109</sup> C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte* (a cura di G. Guglielmi ed E. Raimondi), Torino, Einaudi, 1992, p. 223. Di Baudelaire rileva anche *Ultimi scritti* (a cura di F. Rella), Milano, Feltrinelli, 1995. Modernità e immaginazione sono temi assai intrecciati: l'abisso e le catastrofi della modernità hanno suicidato l'immaginazione creativa. Con Baudelaire e Benjamin ne possiamo saggiare il percorso, dai prodromi agli esiti finali: cfr. U. Fadini, *Divenire corpo*, cit., pp. 15-61; A. Valentini, *Nel segno del possibile: arte e immaginazione in Baudelaire*, in "Studi di estetica", n. 1, 2015. Baudelaire, anche da questo punto di vista, è stato un autore assai caro a W. Benjamin: si vedano *Parigi capitale del XIX secolo*, cit.; *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 89-130; *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit.

la catastrofe dell'immaginazione creativa e, con essa, della verità. Con Baudelaire e Benjamin ne possiamo saggiare il percorso completo: dai prodromi al tramonto. Con Celan e la Bachmann, finiamo precipitati nei loro epicentri esplosivi, in una disperante, coerente e concreta indagine ricostruttiva e rigenerante, per riconquistare un nuovo senso e nuovi significati al tempo e allo spazio della vita umana e del vivere sociale. Nel presente futurante, tuttavia, la questione si pone in una maniera ben diversa, poiché con l'implosione/esplosione della modernità e della post-modernità l'esperienza e l'identità non sono riproducibili dalla tecnica in sé, ma più esattamente da flussi bio-digitalizzati e bio-digitalizzanti. Baudelaire, Benjamin, Celan e Ingeborg Bachmann ci indicano le strade percorse, dal cui bivio possiamo/dobbiamo aprire quelle che restano da intraprendere. In questione è la ricerca di percorsi nuovi che non smarriscano, però, le più preziose conquiste che altri ci hanno tramandato in dono. Dobbiamo avere ben chiaro, con Celan e Ingeborg Bachmann, che senza immaginazione creativa non si può dare mano né a topografie e né a cartografie: dello spazio come del tempo; dell'anima come della mente; dello spirito in viaggio come del corpo in movimento. Spazio, tempo, anima, mente, spirito e corpo sono tutti dissezionabili in un'opera continua che ne smonta, rimonta e riassume le parti costituenti; queste, ibridandosi e combinandosi, danno vita a nuove forme, nuove figure e inediti sentimenti che gravitano nel vortice dell'esistente, nel suo continuo associarsi, dissociarsi e riassociarsi in configurazioni in transito dentro e verso mutazioni perenni.

Celan critica la teoria della corrispondenza tra inizio e fine, secondo cui il muro da abbattere sarebbe quello che divide l'oggi dall'ieri; ma — replica Celan — in questo modo si farebbe del domani un continuo ritorno all'ieri, replicandone il ciclo di vita: un infinito senza tempo, *l'atemporale*<sup>110</sup>. Ma

---

<sup>110</sup> "Secondo tale visione inizio e fine coinciderebbero; e percepii qualcosa

l'infinito è pieno di tempo e di spazio e muta il tempo e lo spazio che lo trasformano. Il vero muro da abbattere è quello che divide il presente dal futuro, per imprigionare gli umani nelle gabbie del passato, di cui il presente diventa una fedele riproduzione immaginifica. La tecnica serve a questo: è mutamento delle forme del dominio e mai di quelle della libertà che, anzi, incatena sempre più. La tecnica qui rende il mondo un universo concentrazionario, nell'istante stesso in cui tenta di occultarne forma e sostanza letali<sup>111</sup>. Come evadere da questa reclusione temporale e spaziale?

In che modo allora il nuovo dovrebbe scaturire in tutta la sua purezza? Ben vengano, dai più remoti distretti dello spirito, parole e immagini e gesti, velati come nel sogno e come in sogno svelati; e quando essi nella folle corsa s'incontrano, quando scatta la scintilla del meraviglioso,

---

come la tristezza del peccato originale. Il muro che divide l'oggi dal domani sarebbe da abbattere e domani sarebbe nuovamente ieri. Che si dovrebbe fare, dunque, in questo nostro tempo, per attingere l'atemporalità, l'eterno, il domani-ieri? Dovrebbe prevalere la ragione; alle parole, e perciò alle cose, alle creature e ai fatti dovrebbe essere restituito il principio primordiale che gli è proprio, tutto purgando nelle acque sovrane della ragione. Un albero dovrebbe divenire nuovamente un albero, il suo ramo — al quale in tante guerre furono impiccati i ribelli — un ramo fiorito, quando fosse primavera" (*Edgar Jené e il sogno del sogno*, in *La verità della poesia*, cit., pp. 24-25).

<sup>111</sup> "Mi era diventato lampante che l'uomo non solo languiva nelle catene della vita esteriore, ma anche era imbavagliato e impossibilitato a parlare — e se dico «parlare» intendo con ciò l'intera sfera degli umani mezzi d'espressione — per il fatto che le sue parole (getti o movimenti) gemevano sotto il peso millenario di un'apparente e deformata sincerità — cosa era meno sincero della tesi secondo cui tali parole in fin dei conti sarebbero in qualche modo ancora le stesse! Dovetti dunque anche dedurre che su quanto lotta da tempo memorabile per trovare espressione si è pure posata la cenere di significati perenti, e altra ancora" (*ibidem*, p. 26).

perché stranezza viene sposata a estrema stranezza, allora il mio sguardo si figge nello sguardo della nuova Chiarità. Essa mi guarda in modo strano, perché pur avendola evocata io stesso, essa nondimeno vive al di là di quanto si raffigura il pensiero di me desto; la sua luce non è la luce del giorno, ed essa è abituata da effigi che io non riconosco, bensì vengo a conoscere in una primigenia visione. Il suo peso obbedisce ad altra gravità, il suo colore parla a un paio di occhi nuovo, il mio udito si è trasferito nel mio tatto dove esso impara a vedere; il mio cuore, dacché abita la mia mente, apprende le leggi di un nuovo, incessante e libero moto. Seguendo i miei sensi errabondi nel nuovo mondo dello spirito e vi conosco la libertà. Qui, dove sono libero, comprendo anche quanto laggiù io sia stato ingannato malignamente<sup>112</sup>.

Il riconoscimento della libertà è l'altra faccia dell'esperienza della prigione in cui siamo stati immersi: in questa siamo oppressi; in quella non ci sono muri che interdicono e limitano il nostro orizzonte e il nostro respiro. Il muro è qui la menzogna primordiale che, costruendo l'inganno, imprigiona gli ingannati. Una *primigenia visione* ci fa uscire dalle prigioni mentali e materiali che segregano la nostra vita e la nostra immaginazione. In essa, come ci insegna Celan, i nostri occhi si fanno nuovi e i nostri sensi trasferiscono l'uno all'altro i loro talenti, divenendo l'un l'altro solidali e partecipi. Sensi, occhi, cuore e anima sanno bene che la realtà non è un puro esistente; essa, piuttosto, va cercata, come la verità<sup>113</sup>. Ma la preconditione affinché tutto questo accada sta nell'*interrogazione dell'ora presente*, in ascolto del *battito* del cuore e del tempo: si installa e staglia qui l'amore di Ce-

---

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> P. Celan: "La realtà non è, la realtà va cercata e conquistata" (*Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in *La verità della poesia*, cit., p. 38).

lan per Osip Mandel'stam<sup>114</sup>. Ma vediamo più da vicino come si fonda e sviscera questo amore e come Celan, onorando la figura di Mandel'stam, componga una traiettoria per un viaggio nella resurrezione della poesia che non ha bisogno di un commento, piuttosto di ripensamento e ritraduzione in parola poetica nel tempo che abitiamo:

Le venti poesie del volume *La pietra* sconcertano.

Non sono «musica verbale», non sono impressionistica «poesia di atmosfera» intessuta di «coloriture sonore», non sono «seconda» realtà che sovrasta per via di simboli il reale. Le sue immagini ripugnano al concetto della metafora e dell'emblema; esse hanno carattere *fenomenale*. Questi versi, in contrasto con il futurismo che contemporaneamente si va affermando, sono esenti da creazioni lessicali, da agglomerazioni o disintegrazioni verbali; essi non sono nuova «arte espressiva».

Qui la poesia è la poesia di colui che sa di parlare sotto l'angolo di incidenza della sua propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia non è né «corrispettivo verbale» né verbo assoluto, bensì linguaggio *attualizzato*, sonoro e

---

<sup>114</sup> P. Celan: "Come forse per nessun altro dei suoi contemporanei e compagni di sventura poetanti in Russia — per i quali vale e andrebbe approfondito quanto disse Roman Jakobson essere stati essi «ingoiati» dalla loro stessa generazione, si chiamano Nikolai Gumilëv, Velemir Chlëbnikov, Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin, Marina Cvetaeva — per Osip Mandel'stam classe 1891, la poesia è il luogo ove ciò che può essere percepito e raggiunto mediante la lingua si raccoglie attorno a quel centro da cui esso ricava forma (*Gestalt*) e verità: intorno a quella individuale esistenza (*Dasein*) che pone interrogativi all'ora presente, sia la propria che quella del mondo, al battito del cuore e al secolo. Che è come dire in quale misura la poesia di Mandel'stam, la poesia di uno scomparso o riemerso dal suo abisso, riguardi oggi tutti noi" (*Nota introduttiva ad una scelta di poesie di Mandel'stam in traduzione tedesca*, in *La verità della poesia*, cit., p. 40).

sordo a un tempo, liberato nel segno di un'individuazione indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, anche consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude<sup>115</sup>. [...]

Il luogo del poema è un luogo umano, un «luogo del Tutto», ma qui, quaggiù, nel tempo. Il poema rimane, con tutti i suoi orizzonti, un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale. È lingua di un singolo individuo divenuta figura, ed essa possiede oggettività, oggettualità, presenza, presenzialità. Essa si protende nel tempo.

Nella poesia di Osip Mandel'stam vuol dispiegarsi quanto è percepibile e raggiungibile con l'aiuto della lingua, è questo che vuole farsi attuale nella sua verità. In tal senso anche l'«acmeismo» di questo poeta possiamo senz'altro intenderlo come lingua pienamente maturata<sup>116</sup>. [...]

Queste poesie sono le poesie di uno che percepisce e osserva, uno che volge la sua attenzione a quanto appare, lo interroga e gli parla: esse sono *dialogo*. Entro lo spazio di questo dialogo si costituisce il soggetto cui è rivolto il discorso, esso si rende presente, si raggruma attorno all'*io* che gli rivolge la parola e lo nomina. Ma, in questa presenza, ciò che attraverso la nominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un *tu* introduce la propria alterità ed estraneità. Ancora nell'*hic et nunc* del poema, ancora in questa immediatezza e contiguità, esso fa sentire la sua distanza, mantiene quanto è più suo: il tempo che gli è proprio.

Questo interrogativo non si realizza soltanto nella «tematica» delle poesie; esso acquista profilo anche nel linguaggio — e proprio in tal modo diventa «tema: la parola» — il

---

<sup>115</sup> P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in *La verità della poesia*, cit., p. 48.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 49.

nome!— rivela un'inclinazione verso il sostantivale. L'attributo scomparire, «gli infiniti», le *forme nominali* del verbo sono dominanti: il poema rimane temporalmente aperto, il tempo può accedervi, *partecipare*<sup>117</sup>.

È sin troppo chiaro che Celan non sta qui parlando solo della poesia di Mandel'stam e della sua poesia, ma *della* poesia e *della* poetica che, proprio perché in cattività, non possono tradire l'anelito che le sospinge a cercare di scolpire le parole nella luce della verità, in un'inobliabile ricerca della libertà<sup>118</sup>. Che poesia e poetica — la vera poesia e le vere poetiche — siano state in ogni tempo sottoposte a servitù di tutti i tipi e che, con il loro semplice essere, abbiano sempre dovuto sostenere asperissimi conflitti non pare essere questione controversa. Ciò è vero particolarmente oggi, in cui le menzogne e le retoriche della persuasione sono diventate ordigni esplosivi e gli ordigni esplosivi narrazioni retoriche. Il linguaggio è un virus (*Language is a virus*), cantava Laurie Anderson, in un suo famoso pezzo del 1986. Oggi il linguag-

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>118</sup> Cogliamo qui l'occasione per segnalare le opere principali di Mandel'stam. Partiamo dalle prose: *Il rumore del tempo e altri scritti* (a cura di Daniela Rizzi), Milano, Adelphi, 2012; *Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980; *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967; *Conversazione su Dante* (a cura di R. R. Faccani), Genova, Il nuovo Melangolo, 1994.

Altre edizioni di alcune opere o già citate o rientranti in esse: 1) *Il rumore del tempo*, Fedosia, *Il francobollo egizio*, Torino, Einaudi, 1970; 2) *Quarta prosa*, con nota di A. M. Ripellino (*Nota sulla prosa di Mandel'stam*), Roma, Editori Riuniti, 1982; 3) *Viaggio in Armenia* (a cura di Serena Vitale), Milano, Adelphi, 1988; 4) *Sulla poesia*, Milano, Bompiani, 2003, con due scritti di A. M. Ripellino e una nota di F. Malcovati.

Per quanto riguarda le poesie, si rinvia a: *Poesie* (a cura di Serena Vitale), Milano, 1972; *Poesie 1921-1925* (a cura di Serena Vitale), Milano, Guanda, 1976; *Ottanta poesie* (a cura di R. Faccani), Torino, Einaudi, 2009; *La pietra* (a cura di G. Lauretano), Milano, Il Saggiatore, 2014.

gio è un ordigno che fa esplodere ogni giorno e ogni ora cuore e anima del mondo. E miete tante più vittime, quanto più mette la sordina alla sue deflagrazioni. Il linguaggio è l'assassino non retorico che lavora dentro di noi e che ci rende tutti assassini, se non iniziamo a liberarci delle sue pulsioni omicide. Scopriamo qui, ancora di più, tutta la grandezza di Paul Celan e Ingeborg Bachmann, nel loro condurci alla riscoperta di una visione primigenia e di una parola vedente, sorgive e risorgenti.



### CAP. III

## AVVENTURE DELL'IO, DELL'AMORE E DEL MONDO I RADIODRAMMI

### 1. I miracoli dell'io: per un'introduzione ai radiodrammi

Ingeborg Bachmann ha condotto ad un incrocio di estrema e costruttiva tensione il rapporto di non-coincidenza tra l'io della realtà anagrafico-topografica del mondo e l'io posto (o che si autopone) all'origine della narrazione creativa<sup>1</sup>. In una densa e affascinante incursione nella grande letteratura che spazia dal Settecento al Novecento, si sofferma sul rovesciamento di posizione tra Io e Storia che ha il suo culmine nell'attenzione che dedica a Italo Svevo e Samuel Beckett<sup>2</sup>. I problemi che ella pone sul tappeto sono molteplici e

---

<sup>1</sup> Lo rileva con acume C.-C. Härle, «*Io senza me*», Postfazione a Ingeborg Bachmann, *Libro del deserto*, Napoli, Cronopio, 1999. Le prospettive di ricerca di Härle non convergono con quelle che ci accingiamo ad aprire e attraversare: l'evidenza verifica ulteriormente il principio di *non-coincidenza* da lui rinvenuto nella Bachmann. Più esattamente ancora, per Härle, il principio di non-coincidenza sta nello scarto tra l'io anagrafico e l'io come origine della narrazione (*op. cit.*, pp. 92-93). Per noi, invece, come vedremo da qui in avanti, la questione implica non solo la relazione tra le soggettività narranti/narrate, ma anche, se non soprattutto, la relazione tra la storia del/nel mondo e la storia del/nell'io, con i loro precipitati di verità/menzogne. Abbiamo tentato di battere queste piste di indagine in *Dove scorrono i fiumi dell'anima*, cit.; in part., il cap. I, pp. 19-58.

<sup>2</sup> “[...] tra l'antico io, dunque, e l'io di un libro come *La coscienza di Zeno*, si spalanca un abisso, come altri abissi dividono questo io dall'io di Samuel Beckett [...]. La prima modificazione vissuta dall'io è quella per cui l'io non è più *nella*, ma è la storia, oggi, a essere *nell'io*. Ciò vuole dire: solo fin tanto che all'io non venivano poste domande, fin tanto che lo si riteneva in grado di raccontare la propria storia e, insieme, se stesso come persona.

anche spinosi. Vediamo di seguirne i passaggi essenziali.

La Bachmann disegna un'intersezione tra il grande romanzo del Settecento e quello del Novecento. Per essere più precisi, tra Goethe e Beckett, passando per Proust, Musil e Svevo, volendo delinearne qui le tappe principali del percorso critico che apre nella sua "terza lezione francofortese", non casualmente incentrata su: "L'Io che scrive"<sup>3</sup>. Nello spazio dell'intersezione, ella colloca la dissoluzione dell'Io, a fronte dell'irrompere di una serie di fratture abissali. La prima di esse rimarca il ribaltamento della "scena letteraria" che si consuma tra *I dolori del giovane Werther* e *La coscienza di Zeno*. Per lei, l'Io non si colloca più *nella* storia, ma è la storia ad essere *nell'Io*. Il punto vero, però, è dato dal fatto che la storia è stata sempre nell'Io; come l'Io è stato sempre nella storia. Perché questa relazione di coappartenenza critica e in perenne mutazione non è mai stata adeguatamente messa a fuoco dai filoni dominanti delle culture che

---

Ma a partire dal momento in cui l'Io si è dissolto, l'Io e la storia, l'Io e il racconto non sono più garantiti. [...] E tuttavia l'Io si è fatto più ricco proprio grazie alla perdita di certezze. Il nuovo modo di trattare il tempo, che già l'Io di Svevo aveva reso possibile, e con esso il nuovo modo di trattare la «materia», è solo un primo avvio. Il romanzo di Marcel Proust *Alla ricerca del tempo perduto* coronerà l'opera. Quando Proust mette in azione il suo Io e lo spinge alla ricerca, quell'Io così poco romanzesco, e gli carica sulle spalle un romanzo ciclopico, egli non gli affida il ruolo di protagonista in quanto persona e ancora meno in quanto portatore dell'azione, bensì in ragione del talento che l'Io possiede per la memoria — per questa qualità e nessun'altra" (Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Milano, Adelphi, 1993, pp. 71-72). Anche C.-C. Härle si sofferma su questo passaggio bachmanniano, in part. sul rovesciamento del rapporto tra l'Io e la Storia, anche se con esclusivo riferimento al passo in cui la Bachmann si sofferma sulla relazione tra Io e Storia in Svevo («*Io senza me*», cit., p. 103).

<sup>3</sup> Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., pp. 55-79. La "terza lezione" è da lei letta il 13 maggio 1960.

abbiamo ereditato? La stessa Bachmann sembra indicarci delle possibili risposte. L'Io si faceva e si è fatto garante della storia e, fin tanto che non gli venivano poste domande, si riteneva che fosse anche capace di raccontare la sua storia. L'Io, cioè, qui raccontava se stesso e la sua storia, perché era l'unico "ente" ritenuto capace di formulare domande e fornire risposte: era il depositario intimo e ultimo della Storia. Ecco perché i libri di "memoria" — dai *Dolori del giovane Werther* alla *Ricerca del tempo perduto* e alla *Coscienza di Zeno* — sono stati considerati il racconto intimo della storia, assimilata come pura successione ed estensione spazio/temporale dell'Io. L'Io era qui garante di se stesso come persona e della storia come assemblaggio di moltitudini di persone. L'evidenza, però, si presta a deduzioni diverse da quelle proposte da Ingeborg Bachmann. Nell'ordine di discorso da ella approssimato, è possibile cogliere i meccanismi storico-sociali — oltre che ontologici — attraverso cui l'Io si integrava *agli* Io in una melassa costringitiva, all'interno della quale le soggettività si differenziavano apparentemente, ma in realtà ordivano un pulviscolo di *neutri* che giocavano alla *differenza*, per esorcizzarla definitivamente. La collocazione da ella fatta dell'Io *nella* storia dà incontrovertibilmente conto di un processo di formazione di nuove soggettività/identità che la sua "poetica" percorre e padroneggia meglio della sua "estetica". I meccanismi della moda<sup>4</sup> e dei rituali di massa che, dal finire dell'Ottocento, l'hanno ridefinita e spettacolarizzata sempre di più, hanno ben chiarito come il *soggetto massa*<sup>5</sup> costituisca una nuova e imprevi-

---

<sup>4</sup> Sul punto, rimane fondamentale G. Simmel, *La moda*, Milano, SE, 1996. Ovviamente, il contributo di Simmel va rivisto e "aggiornato" alla luce delle trasformazioni intervenute con l'apertura del XXI secolo. La questione è stata inizialmente affrontata in A. Chiocchi, *L'Altro e il dono*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2014; in part., cap. I, § 1, pp. 23 ss.

<sup>5</sup> Rimane ineludibile il riferimento a E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1982.

sta forma di identità: la stratificazione di soggetti puntiformi amorfi, occupati a simulare le funzioni e i valori della differenza, mentre sono l'esatto ricalco e complemento ognuno delle mille facce dell'altro.

Nei filoni della storia della cultura e della filosofia occidentali da cui siamo stati istruiti, l'Io che scrive e racconta è stato il primo a dissolvere le differenze, costruendo e imponendo soggetti forti e compatti, investiti della suprema autorità e legittimità. Ed è vero, come con acume colto dalla Bachmann, che lo ha potuto fare, perché non consente domande e non è tenuto a dare risposte. Ciò ci fa capire meglio come sia stato possibile che si siano tramandate e imposte tradizioni di pensiero che hanno surrettiziamente denunciato l'inattendibilità filosofico-scientifica dell'Io che pensa e scrive la *differenza*, con un particolare accanimento contro l'*Io poetico*. La legittimità e l'autorità (se non la sovranità) del pensiero e della scrittura sono state consegnate completamente nelle mani dell'*Io filosofico-politico* e dell'*Io scientifico-economico* che scrivono e governano come soggetti totali e totalizzanti, per auto-investitura irrefutabile. Ciò nonostante la vera poesia e la vera letteratura — di cui Ingeborg Bachmann è una delle più nobili voci del Novecento — hanno continuato a ordire la loro tela di libertà, seppur confinate in regioni sempre più minoritarie, se non neglette. E hanno seguito ad avere — anche per questo, forse — il loro peso nella realtà, tanto da porsi come sopravvissute di un naufragio collettivo, contro cui non hanno smesso di lottare. Di fronte a loro si erge ora proprio la necessità di superare la condizione di sopravvissute, per conquistare la pienezza dell'esistenza vitale. Possono farlo, modificando i loro statuti e le loro pratiche di verità, schizzando definitivamente fuori dal reticolo dei racconti rassegnati e/o furenti entro cui sono state confinate e a cui, in un certo senso, si sono esse stesse in parte consegnate. La verità e l'autorità della poesia e della letteratura sono state ricorrentemente ridotte allo statuto dell'indeterminatezza storica: presenti nel mondo, ma non piene cittadine del mondo, insomma.

Poesia e letteratura, sentendosi detronizzate, hanno finito e/o finto col credere a questo racconto. In realtà, seppure involontariamente, il racconto celebrava la loro forza energetica e la loro capacità inventiva: temute e, per questo, codificate come vacuo orpello celebrativo, da esibire o usare come fumo negli occhi.

In verità, non è stato l'Io a dissolversi; ma la storia lo ha dissolto, dopo averlo costantemente differenziato. La dissoluzione dell'Io è stato proprio l'eccesso di differenziazione a cui storia ed Io dovevano necessariamente approdare. Non v'è una frattura abissale tra dissoluzione e differenziazione, ma l'una è, insieme, la causa e il risultato dell'altra. L'Io che scrive è l'Io della totalità totalizzante e non ha saputo affatto contrastare questo processo, perché non ha saputo vederlo. Ha solo tentato di farne uso, per omaggiare la sovranità che lo governava, al cui servizio si era offerto, prima ancora di esservi chiamato. Se vogliamo ricondurci ad una categoria scardinante della prima modernità, è stato l'Io della *servitù volontaria*<sup>6</sup>. La circostanza ben dimostra come siano stati operosi, benché minoritari, filoni di pensiero critico, proprio a fronte dell'affermarsi dei paradigmi dominanti della modernità; così come già era stato a fronte dei paradigmi dominanti dell'antichità e come sarà dopo per quelli della contemporaneità. Più che un *conflitto delle interpretazioni*<sup>7</sup>, si è sempre riprodotta una cesura tra saperi/paradigmi del controllo assoluto e saperi/paradigmi della ricerca della libertà e verità, con i primi che hanno costantemente eclissato e oscurato i secondi. Da questa processualità occorre ripartire, per interromperne la ciclicità parabolica che riproduce la fissità degli avvii e degli approdi, pur disseminando tra di loro fenomenologie e patologie storiche, esi-

---

<sup>6</sup> Come è chiaro, il riferimento è a E. de La Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, Milano, Chiarelettere, 2011.

<sup>7</sup> Il riferimento è al giustamente celebre P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1986.

stenziali e culturali sempre nuove. Da qui parte una serie di interrogazioni intorno alle ragioni profonde delle costanti dello scacco e dell'insufficienza con cui la ribellione ha cercato di alimentare la libertà. È, certamente, vero che il confronto/scontro tra oppressione e libertà procede per linee alterne e intervalli temporali che non possono mai sedimentare ultimativamente le ragioni e gli spazi della libertà. Altrettanto vero è che occorre costantemente fare i conti con i rapporti di forza storicamente determinati. Tuttavia, i rapporti di forza si possono invertire e le ciclicità negative cambiare di segno, se sono le pratiche di verità, anziché i progetti di potere, ad alimentare le costanti, le variabili e i fallimenti della libertà.

Su un altro punto Ingeborg Bachmann coglie nel segno: nel momento in cui l'Io e la storia, l'Io e il racconto non sono più garantiti, l'Io si fa *più ricco*. E si fa più ricco, principalmente perché può finalmente *vedere* e *confutare* l'autoinvestitura di pensiero e scrittura, investendo senza esitazioni sulla molteplicità della sua ricchezza. Ricchezza che non è che l'altra faccia della *perdita delle certezze* che, a sua volta, è l'uscita dall'innocenza coatta degli idoli asserventi. Dice ancora la Bachmann: è un Io *in divenire*<sup>8</sup>. Ma l'Io in divenire che si vede *dalla* realtà è un Io che contemporaneamente vede *la* realtà, perché fa propria l'esperienza mistica che, in una mossa unica, è contemplazione e trascendimento<sup>9</sup>. A questa mossa occorre imparare ad affidarsi, trasformando il divenire in trasformazione e accomiatandosi dall'imperialismo del pensiero e della scrittura: dentro di esso si è ciechi; fuori, si comincia a vedere. Nell'imperialismo del pensiero e della scrittura all'Io sono nominalmente riservate tutte le domande; ma, come Mahood ne *L'Innominabile*

---

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 72.

<sup>9</sup> Per l'analisi di come questi processi si presentano nella mistica, sia consentito rinviare a *Infiniti quotidiani. Disfare la trama*, Biella, Zigzagando, 2018; in part., il capitolo primo, §§ 2-3.

di Beckett<sup>10</sup>, non sa più cosa domandare. Per Ingeborg Bachmann, l'interdizione delle domande a causa del venir meno del domandare, realizza in Beckett un processo di *liquidazione dei contenuti*<sup>11</sup>. E difatti, per Mahood, la parola è nel silenzio, dentro cui è necessario continuare il cammino<sup>12</sup>. Ed è *questo* silenzio che, per Beckett, configura la *ribellione assoluta*. Allora, la liquidazione dei contenuti che Beckett afferma è quella che dentro il falso ha sepolto le verità che, poiché non sono più dicibili, se ne deve sentire la mancanza struggente. Lo struggimento per le verità rimane qui l'unico modo per continuare a dirle, confidando che esse possano erompere proprio dall'accumulo della loro mancanza. Se parlare, può solo significare dire la verità, tacere può anche significare richiamare le verità e ritornare nel loro grembo. Dal *silenzio* delle verità sgorgano le *parole* delle verità. E nel silenzio, come coglie la Bachmann, Mahood caparbiamente avanza, nella speranza apparentemente folle di *aprirlo*. Di nuovo e sempre qui, avviene il *miracolo dell'Io*: dove l'Io *parla*, là l'Io *vive* e *non può morire*<sup>13</sup>. Il miracolo, ancora più propriamente, consta nelle parole che facciamo defluire dal silenzio: non strappandogliele, ma donandocene. Ed è qui che avviene il distacco da chi *parla*, per *tacere*; o che è *fatto parlare*, per *far tacere*. Possiamo qui dire, attraverso Ingeborg Bachmann, che Beckett sia a colloquio con Wittgenstein ad una confluenza etico-discorsiva così riconfigurabile: di ciò che non si può dire si deve tacere, ma per farlo parlare<sup>14</sup>. Per Wittgenstein e Beckett, è il *taciuto*

---

<sup>10</sup> La Bachmann si sofferma con acume su quest'opera di Beckett, *op. cit.*, pp. 76-79.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>12</sup> S. Beckett. *L'Innominabile*, Milano, Sugar, 1960, p. 165.

<sup>13</sup> Bachmann, *op. cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> "Di ciò, che non si può dire, si deve tacere": è la proposizione n. 7 con cui L. Wittgenstein conclude il *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi,

l'elemento più importante del *vivere*; ed è qui che il *vivere* e il *poetare* trovano un fertile punto di convergenza biforcante.

Wittgenstein si spinge ancora più in là di Beckett: per lui, il *taciuto* è *l'etico* e, per questo motivo, ciò che non può e non deve essere detto, può e deve essere *mostrato*. E ancora: "Ciò che *può* essere mostrato, *non* può essere detto" (*Tractatus*, prop. 4.1212)<sup>15</sup>. Ed è per questa via maestra che la poesia irrompe di continuo nella scena e fa deflagrare tutte le distinzioni di genere tra forme artistiche, da una parte, e letteratura e filosofia, dall'altra.

## 2. Infiniti quotidiani: da eternità a eternità

Le immagini possono essere *descritte* anche senza linguaggio. O, meglio, possono essere *trasmesse* come segnale, senza essere un segno fisico materiale. Il segnale, in questo caso, è il *suono*. In breve, è possibile ascoltarle come *immagini sonore*. Agli inizi del Novecento, per poterlo fare, era stato inventato un medium particolare: la radio. Dopo il secondo conflitto mondiale, il genere del radiodramma si era affermato in Germania, anche se non aveva conosciuto la diffusione affermatasi in Gran Bretagna già negli anni Trenta. Molti scrittori si spinsero a scrivere/produrre per la radio: tra questi, sono da segnalare Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss<sup>16</sup>. A prescindere dal fatto che già negli anni Venti e Trenta la radio era uno dei principali mezzi di comunicazione, il radiodramma aveva in sé un

---

1980. Nel corso degli anni, la proposizione è stata privata della sua carica corrosiva, diventando un "luogo comune" filosofico.

<sup>15</sup> Si è cercato di approfondire la tematica in A. Chiocchi, *Cifra della vita, linguaggio ed etica. Wittgenstein tra di noi*, in "Società e conflitto", n. 35/36, gennaio-dicembre 2007.

<sup>16</sup> Cinzia Romani, *Ogni sogno ha il suo prezzo*, in Ingeborg Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan*, Milano, Adelphi, 1991, p. 185.



portato immaginifico-metaforico che faceva attrito con le retoriche del conformismo di massa. Tanto più l'attrito era avvertito dal Terzo Reich. Non certo per un fatto accidentale, Joseph Goebbels (ministro della "Cultura e Propaganda"), nel 1936, decise la soppressione del radiodramma, accusato di "favorire in modo pericoloso esperienze misticheggianti, dannose per la sana fantasia del popolo tedesco"<sup>17</sup>.

Del radiodramma ci pare particolarmente importante l'*emergenza* a raggiera in esso insita: l'organizzazione e la trasmissione di eventi e messaggi drammatici intorno all'espressività della voce e ai rumori che vi fanno da corona. Questa raggiera consente l'ascolto dell'invisibile sull'onda sinuosa della voce che *s'immerge* nelle pieghe della nostra sensibilità e nei misteri della nostra anima. È chiaro che, nella raggiera, il radiodramma ibrida tra di loro due generi: la radio e il dramma. L'ibridazione è un fatto non soltanto tecnico, ma soprattutto artistico ed estetico. In sé, essa strutturalmente è anche un'avventura epistemologica, in quanto fonda lo "statuto scientifico" di un genere artistico nuovo. Infine, osserviamo che nello specifico radiofonico, la *forma* estetica è contemporaneamente *evento* estetico<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Citato da Cinzia Romani, *op. cit.*, pp. 185-186. Come non manca di osservare la Romani, è forte "... nella scrittura radiofonica, l'istanza di massimo realismo, basandosi la narrazione invisibile sullo squillo di un telefono, che deciderà un destino, come nel *Buon Dio di Manhattan*, o sul ticchettio di una macchina da scrivere, mescolato ai rintocchi di una campana, come in *Un negozio di sogni*" (p. 186). Ed è proprio il realismo straneante del radiodramma che è sommamente "indigesto" per il Terzo Reich; altro che contenuti "misticheggianti". In realtà, la "mistica" del radiodramma aveva un forte impatto critico sulle narrazioni e affabulazioni totalitarie del nazional-socialismo.

<sup>18</sup> Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004, p. 46, nota n. 1. Sul punto, la De Benedictis diverge da M. Costa, *Estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1999. Di M. Costa rilevano anche:

Ciò premesso, possiamo ora concentrare la nostra attenzione sull'impiego del radiodramma fatto da Ingeborg Bachmann che ci pare particolarmente vicino alle nostre linee di ricerca.

Osserva Cinzia Romani che:

... con la sua offerta moderna di una cronaca esatta di eventi, resi materia da suoni emessi in una sorta di «altro stato», il *medium* radiofonico attira Ingeborg Bachmann, che pure in tale scelta espressiva si rivela erede del Musil soste-

---

*Sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1998; *Dimenticare i media. Nuovi orientamenti nella teoria e nella sperimentazione artistica*, Milano, Franco Angeli, 2005; *Ontologia dei media*, Milano, postmediabooks, 2012. Per un primo colpo d'occhio su radio, radiodramma e media, oltre ai testi appena citati, si rinvia a: Lucia Esposito, *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005; Id., *Un'introduzione al radiodramma inglese. Teoria e critica*, Roma, Aracne, 2005; Monica Zambon, *Dal corpo alla voce: tipologie del radiodramma italiano*, Università Cà Foscari Venezia, Prova finale di Laurea, Anno accademico 2013-2014, reperibile sul web all'URL: <http://dspace.unive.it/handle/10579/4825>; Michela Vergine, *Heinrich Böll e breve storia del radiodramma tedesco*, Università di Pisa, Tesi di Laurea Magistrale, Anno accademico 2012-2013, disponibile all'URL: <https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-04032014-093843/>. È d'uopo ricordare, infine, che la CBS il 30 ottobre 1938 mise in onda il radiodramma di Orson Welles *La guerra dei mondi*, pietra miliare nella storia della radio e dei mezzi di comunicazione di massa, con una simulazione ultrarealistica dell'invasione della terra da parte dei "marziani". Dei sei milioni di ascoltatori che seguirono il radiodramma, un milione credette effettivamente che gli USA fossero stati invasi da esseri alieni. Per la collocazione del radiodramma di Welles nel contesto generale della storia dei mezzi di comunicazione di massa, cfr. Sara Bentivegna, *Teorie delle comunicazioni di massa*; in part., il § 2.2.: "Il trionfo della radio: il caso della «Guerra dei Mondi»", Roma-Bari, Laterza, 2003.

nitore d'un possibile connubio tra «anima ed esattezza»<sup>19</sup>.

È vero: il *medium* radiofonico sembra, al tempo stesso, indicare/delineare un altro *stato*. Ma entrambi – “medium” e “altro stato” – proprio consentendo la musiliana connessione tra *anima* ed *esattezza*<sup>20</sup>, stabiliscono un legame tanto ferreo quanto sottile tra *mondo reale* e *mondo altro*. Ancora più esattamente, la connessione tra anima ed esattezza delimita e definisce il transito che segna il passaggio dal mondo reale al mondo altro. Si tratta di una specie di ponte, insieme virtuale e materiale, lungo il quale i sogni sono più reali degli eventi e questi più sfumati dei sogni, confondendosi continuamente gli uni con gli altri e negli altri. L'esattezza dei sogni, in un certo qual modo, restituisce l'esattezza dei richiami dell'anima e ci *informa* che non c'è niente di più reale dell'anima. Questo ci sembra l'itinerario di senso che il radiodramma traccia con Ingeborg Bachmann<sup>21</sup>. In

---

<sup>19</sup> Cinzia Romani, *op. cit.*, p. 186.

<sup>20</sup> Sulla presenza di questa connessione nella letteratura austriaca, si rinvia a R. Morello (a cura di), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato, Marietti, 1983. Il legame è corposamente messo in tema da R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1996; come opportunamente ricordato nel volume collettaneo curato da R. Morello. L'uso che facciamo del legame non è rigorosamente musiliano. Lo abbiamo curvato verso il “dettato” della poetica di Ingeborg Bachmann, da cui andremo, però, progressivamente divergendo. Interessanti osservazioni, sul tema, svolge anche R. Olmi, *Per un'organizzazione dello spirito, Introduzione* a R. Musil, *Sulla stupidità e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 8-9.

<sup>21</sup> Ricordiamo che la Bachmann, dall'autunno del 1951 alla primavera del 1953, lavorò come soggettista prima e come redattrice poi presso l'emittente radiofonica viennese Rot-Weiss-Rot; successivamente, dal 1957 al 1958, ella lavorò come “Drammaturgin” alla radio di Monaco di Baviera. Intanto, si erano già registrate le prime “radiodiffusioni” di *Le cicale* e del *Buon Dio di Manhattan*, con il quale nel 1953 vince il “Premio dei Ciechi di

esso, *esattezza* e *anima* acquistano un significato tutto particolare: un *indefinito* in cerca di definizioni e un *definito* che cerca con passione e tormento di sfuggire alle definizioni. Il viaggio di Ingeborg Bachmann nel radiodramma è la metafora dell'avventura nell'indefinito nella sua asciutta e straziante esattezza. Dalla straziante esattezza dell'anima e della vita reale non è possibile fuggire. Anzi, proprio la fuga — come accade esemplarmente in Joseph Roth — rappresenta l'aggancio più solido e inestirpabile all'esattezza della vita reale e dell'anima. Un'esattezza tutta particolare che scrive e riscrive in continuazione l'infinito e l'infinità dei mondi, nostro malgrado e contro la nostre ossessive pretese di comando. La fuga, a tutta prima, sembra parlarci della nostra dissoluzione nella realtà e della dissolvenza dei nostri moti d'anima più profondi. In realtà, essa non smette di parlarci della nostra fedeltà alla vita, dalla quale non riusciamo a scappare. Al tempo stesso, rappresenta l'amaro prezzo che paghiamo per il nostro non soccombere e il suo mancato tradursi in un altro cammino. Realtà e sogno si incontrano di nuovo e sempre; ma non sempre si trasfondono l'una nell'altro. Nascono così e da qui i drammi della vita e quelli letterari e radiofonici. Ingeborg Bachmann ce li restituisce, per così dire, allo stato puro: non *un altro stato*; ma il loro *stato puro* e, quindi, soggetto — potenzialmente ed effettivamente — a continue metamorfosi.

Passiamo, ora, ad occuparci dei radiodrammi della Bachmann, iniziando da *Un negozio di sogni*<sup>22</sup>. Mandl — uno dei

---

guerra", alla cui consegna pronuncia l'importante discorso: *Si deve pretendere la verità*. Per queste informazioni, cfr. Cinzia Romani, *op. cit.*, pp. 187-188. Per la contestualizzazione del discorso: *Si deve pretendere la verità*, invece, si rinvia a *Dove scorrono i fiumi dell'anima*, cit., pp. 25-26.

<sup>22</sup> Ingeborg Bachmann, *Un negozio di sogni*, in *Il buon Dio di Manhattan*, cit., pp. 9-53. Come è noto, in un certo senso, il radiodramma nasce dall'omonimo racconto breve, reperibile in Ingeborg Bachmann, *Il sorriso della sfinge*, Roma, Lucarini Editore, 1991, pp. 59-65.

personaggi principali assieme ai colleghi di ufficio Anna e Laurenz – è alla ricerca di un regalo per il compleanno della moglie. Incontra Laurenz e si mette a passeggiare con lui; ma, poi, lo lascia, per entrare in un negozio di moda. Laurenz rimane ad aspettarlo, passeggiando su e giù, quando all'improvviso un suonatore d'organetto, accompagnandosi con il suo strumento, canta con voce roca:

Tra l'oggi e il domani  
c'è la notte e il sogno,  
perciò non vi preoccupate,  
perciò non vi preoccupate.  
Tra l'oggi e il domani  
c'è la notte e il sogno<sup>23</sup>.

Continuando a passeggiare, Laurenz non avverte più né il canto della voce e né il suono dell'organetto, anche perché ricoperti dai sovrastanti richiami di un pescivendolo, intento ad attirare al suo banchetto il maggior numero possibile di acquirenti. All'improvviso, la voce e la musica tornano ad avvicinarsi. Il suonatore d'organetto si stava muovendo nella stessa direzione, tanto che Laurenz ne poté avvertire con chiarezza il canto:

Di bianche nubi io ti ricopro tutta,  
per te accendo le stelle più lontane.  
Di pace ognuno ha bisogno, infine,  
non importa se bimbo, donna o uomo.  
(*Parlando*) Una piccola offerta, signore. A casa ho cinque figli e una moglie malata<sup>24</sup>.

Laurenz regala al suonatore d'organetto un panino farcito con una salsiccia; il suonatore accetta e ingrazia, proseguendo la sua strada. Il suono dell'organetto e il canto la-

---

<sup>23</sup> *Un negozio di sogni*, cit., p. 24.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 25.

sciano il posto ai rumori della strada, finché una musica sommessa e irritante serpeggia nell'aria. La musica diventa un vero e proprio Leitmotiv. Laurenz continua a rimanere in attesa di Mandl e, passeggiando, si trova davanti al negozio di sogni, cogliendo il venditore nell'atto di aprirlo.

I passaggi di cui abbiamo appena fornito la sequenza rappresentano una sorta di preludio. Se tra l'oggi e il domani ci sono soltanto e sempre la notte e il sogno, tra la notte e il sogno ci sono soltanto e sempre le stelle più lontane e il bisogno di pace. Siamo, quindi, destinati ad imbatteci sempre in un negozio di sogni che sta per aprire. In un certo senso, siamo noi ad aprirlo e non già il venditore: il negozio si apre veramente soltanto quando entra l'acquirente dei sogni, senza il quale esso sarebbe vuoto. E vuoto non soltanto di acquirenti, ma anche di sogni da offrire. Sogno e sognatore sono coesenziali: l'uno non prescinde dall'altro. Chiaramente, ogni negozio è fatto per vendere. Se non vende, abdica al suo ruolo e viene meno alla sua missione: si rivela un fallimento. Questo vale soprattutto per il negozio di sogni che offre un prodotto tutto particolare: la *merce* e il *contrario* della merce, a seconda della posizione e della relazione che si va instaurando e modificando tra sogno e sognatore. Nel negozio di sogni si trovano l'ieri, il domani, chimere, angosce e bisogno di pace. Tali "prodotti", tutti insieme o uno alla volta, possono trasformarsi ed essere trasformati in oggetti volatili o, peggio, presenze torturanti. Nella trasformazione, diventano fantasmi che si spacciano come vita. Un processo di tal fatta, ben presto, finisce con l'esulare il limitato mondo delle merci, ma investe il coapartenersi di immanenza e trascendenza che è la culla che genera continuamente *infiniti quotidiani*, segnati con il "marchio" indelebile del vero e del falso. Infiniti che mai sono tra di loro simili; eppure sempre strettamente concatenati. I sogni si svelano qui nella loro essenza più profonda e ampia: orizzonte che eccede gli orizzonti, l'ieri, l'oggi e il domani. Perciò, essi sono un parto che non si arresta mai e la cui gestazione rompe la ciclicità del tempo e la linearità

dello spazio. Volendo ritornare al ritornello del suonatore d'organetto, possiamo cantare con lui che non dobbiamo preoccuparci: l'ieri, le notti, i sogni e il domani continueranno sempre a sorprenderci e non riusciremo mai ad arrestarli. Possono essere da noi pietrificati e fatti agonizzare, questo sì; ma la loro marcia continuerà senza di noi che, ormai, giriamo a vuoto, inebetiti e senza parole, biascicando in eterno il già detto con varianti insignificanti. Negando la nostra appartenenza agli infiniti quotidiani, ci siamo ridotti a un niente, puniti dalla nostra stessa defezione, prontamente e subdolamente convertita in sovranità deificante. Gli infiniti quotidiani, con noi o senza di noi, continueranno a generare vita cosmica. Ritenendoci onniscienti o pretendendo di dominare il cosmo, in realtà, siamo stati e saremo gli *autoesiliati della terra*. A differenza di Efesto che preferì fare ritorno alla Terra, nel ventre infuocato dell'Etna, pur di affrancarsi dall'Olimpo delle astuzie e dei tradimenti, abbiamo scelto e scegliamo di infestare l'universo con i nostri inganni, la nostra boria e le nostre arroganti infedeltà, incoronandoci come nuovi Dèi. Il suonatore d'organetto ci guida verso l'incrocio dove i sogni sono sempre intersezione di immanenza e trascendenza. Il negozio di sogni è una di queste intersezioni, senza che Mandl, Anna e Laurenz ne siano minimamente consapevoli. E, infatti, le linee di fuga che attiveranno risulteranno per loro letali.

Nonostante le sue riserve mentali, Laurenz si lascia catturare dal fascino segreto del negozio di sogni, fino a sedersi dentro, mentre il venditore spegne la luce. Laurenz non dovrebbe vedere nulla, nel negozio è buio fitto. E invece no. Egli vede troppa luce, perché troppi sogni scorazzano davanti e dentro i suoi occhi, uno affianco e dentro gli altri. Implora il venditore di attenuare la luce:

C'è troppa luce per i miei occhi e c'è troppo sogno, per

come io veglio e dormo. È troppo, troppo<sup>25</sup>.

Gli fa immediatamente eco il venditore:

È troppo, tutto in una volta. È meglio che lei veda un sogno dietro l'altro. Guardi verso sinistra, cominci da laggiù, è un sogno piccolo. Per le è meglio cominciare con i sogni piccoli... altrimenti la scelta le riuscirà più difficile<sup>26</sup>.

Il venditore agisce qui nella veste di *iniziatore*, attraverso il dosaggio appropriato dei sogni. Stabilisce un nuovo ordine di sovranità, plasmato e modificato dai sogni. Laurenz, in quanto soggetto umano, deve rinunciare a tutte le gerarchie sovrane che ha interiorizzato e a tutte quelle che dall'esterno non cessano di esercitare una pressione incontenibile su di lui. Qui non è *libero* di sognare: *deve* gettarsi nel carosello multicolore dei sogni che gli vengono proposti. Laurenz passa dal primo sogno, al secondo e infine al terzo<sup>27</sup>. Cosa accade nella successione vorticoso dei tre sogni?

Partiamo dal primo. Qui il cuore di Mandl, Laurenz e Anna è strappato dalla terra. È sanguinante e tutti e tre sono rincorsi furiosamente da una locomotiva che non accenna a fermarsi. La stessa terra sanguina, sotto l'attacco devastante sferrato dal cielo dal loro direttore generale. Laurenz implora pietà, perché nemmeno sottoterra lui, Mandl e Anna riescono a trovare riparo dalle bombe scaricate dal cielo dal direttore generale<sup>28</sup>. Il sogno è talmente terrificante che Laurenz non intende affatto comprarlo.

Il venditore, allora, gliene propone un secondo che inizia con Laurenz nelle vesti di Direttore generale<sup>29</sup>, a cui tre te-

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 30-53.

<sup>28</sup> Qui termina il primo sogno, perché il venditore riaccende la luce, a seguito delle implorazioni di Laurenz (*ibidem*, p. 30).

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 33- 40.



lefoniste non riescono a trasferire la telefonata del ministro. Quale Direttore generale, Laurenz intima ad Anna di mettere in attesa tutte le telefonate in arrivo e rendere silenzioso l'ufficio. Il Direttore generale Laurenz viene assalito da un attacco d'ira irrefrenabile e ripete in maniera ossessiva: "Voglio... devo... posso... potrò... potrò... [...]"<sup>30</sup>. Anna, sotto l'assedio degli ordini isterici del Direttore Laurenz, precipita in un pianto disperato; ma il Direttore Laurenz, incurante delle sue lacrime (che ritiene un castigo meritato), le comanda di fare entrare ballerine e musica. Al che Anna obietta: "Qui non c'è musica. La musica è finita, da tempo ormai"<sup>31</sup>. Il Direttore Laurenz, non disposto a cedere di un millimetro, replica: "E allora che si prenda della musica nuova"<sup>32</sup>. Risponde Anna: "In tutto il paese non c'è più musica"<sup>33</sup>. In maniera assolutamente prevedibile, il Direttore fa osservare: "Allora si scriverà musica nuova. Faccia venire il musicista"<sup>34</sup>. Il musicista è Mandl, a cui il Direttore Laurenz chiede: "Deve scrivermi musica nuova, dovrà essere così vecchia che nessuno possa più ricordarsene"<sup>35</sup>. Prevedibilmente, il Direttore Laurenz liquida con sprezzante irascibilità la musica di Mandl:

Basta con la musica. Basta, basta! Non è tempo di musica. E poi questa non è musica, e non è tempo di musica. Fuori! La sua musica mente! [...] I suoi strumenti glieli faccio fare a pezzettini, se lei mente un'altra volta. [...] Faccio fare tutto a pezzettini, tutto e tutti<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 34; corsivo nostro.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Abbiamo offerto soltanto degli assaggi della furia del Direttore generale Laurenz, ossessionato da un impulso tirannico che lo rigetta alle origini della condizione infantile: *Voglio, Devo, Posso, Potrò*. Il regresso è anche — e più pericolosamente — ritorno al carattere dispotico della nascita e alle pulsioni di morte che squarciano l'intera vita, quanto meno accolte e sanate amorevolmente. La vita qui si dibatte eternamente tra la fanciullezza e il capriccio (ad un polo) e la maturità fatta irreparabilmente regredire alla soglia primordiale dell'arbitrio e del comando (all'altro). Nel sogno, Laurenz non agisce e/o subisce un semplice processo di transfert, immedesimandosi/trovandosi nei panni del Direttore generale. Il sogno gli svela quanto quei codici di comando, violenza e offesa siano stati interiorizzati nella sua materia grigia ed emozionale: come e quanto la sottoposizione al comando e l'obbedienza agli ordini lo abbiano macchiato irreparabilmente. Nel sogno, Laurenz è la metafora della disavventura di un'umanità dolente che ha smarrito il camino, al pari degli altri personaggi del radiodramma. O, forse, ancora meglio: è il sogno in sé la metafora di questa disavventura.

Nel sogno, l'obbedienza servile e cieca di Anna al Direttore generale Laurenz offusca quella di tutti gli altri impiegati. E si palesa, mentre sono tutti in viaggio verso la Luna, sul razzo del Direttore generale che intende colà costruirsi un castello. Di fronte al proponimento del Direttore generale di abbandonarla per sempre sulla Luna, reclusa nel castello, ella lo supplica:

[...] questo non lo posso sopportare. Io la venero oggi come il primo giorno. Io la amo, e lei mi respinge. Non voglio niente, voglio solo stare ai suoi piedi, essere la sua schiava, poter eseguire i suoi ordini, poter vedere la sua fronte, dietro la quale si pensano i più grandi pensieri che siano mai stati pensati. [...] Addio, diventi signore della terra e del cielo. Il mio tempo è scaduto, per lei non potevo significare

nulla<sup>37</sup>.

Niente di strano, se in questo clima e nel disegno di questa trama, il Direttore generale Laurenz arrivi a dichiarare un'inesorabile guerra contro tutto e tutti, così annunciata dall'altoparlante che va qui assunto come un personaggio alla stregua di tutti gli altri:

Come apprendiamo in questo momento dal Gruppo Laurenz & Laurenz Transglobe, Sua Altezza il direttore generale ministro dottore Laurenz ha dichiarato la guerra. La guerra è stata dichiarata, in sé e per sé, senza limitazioni, contro tutti gli oggetti possibili e immaginabili, e sarà condotta dai più recenti caposaldi, da costellazioni del cielo medio-orientale, come pure dalla luna, di cui si è appena preso possesso. Le condizioni di salute di Sua Eccellenza il Serenissimo direttore generale sono soddisfacenti<sup>38</sup>.

Una *guerra in sé e per sé*: che non richiede, cioè, motivazioni e finalità al di fuori di se stessa. È sufficiente che sia dichiarata e condotta; altro non è necessario. Ma è necessario che ad essa tutti si sottomettano, a partire dalla sventurata Anna e tutti i suoi sventurati colleghi di lavoro. *Guerra in sé e per sé*, inoltre, significa guerra scatenata senza limiti spaziali e temporali, per la conquista e il consolidamento del dominio universale da parte di Sua Altezza il Direttore generale. La sovranità universale del sogno proprio qui, a ben vedere, sfalda tutte le figure della sovranità e del comando, quanto più tendono a universalizzarsi. È la trama degli infiniti quotidiani che le dissolve, perché le mostra rinchiusi in universi di senso sempre più ristretti e rattrappiti, quanto più indossano le sfolgoranti armature di conquistatori dello spazio e del tempo. Ad una prima riflessione, il sogno pare a

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 40.

Laurenz divertente; ma cambia immediatamente opinione, forse rendendosi conto dell'insana follia e avidità di comando che lo attraversa<sup>39</sup>. Quello che Laurenz e gli altri protagonisti non capiranno è il carattere didascalico-metaforico del sogno. Qui il radiodramma fa suo e rimodula il carattere straneante-formativo connaturato al teatro e che Brecht aveva valorizzato in estremo grado. Nello specifico, il radiodramma di Ingeborg Bachmann che qui si sta percorrendo non muove verso una *catarsi*; ma verso una *paidea*, volendo ricorrere a categorie ancora viventi del pensiero classico greco. Si tratta, però, di una *paidea* rivoluzionata, in quanto essa non contempla soltanto le tradizionali formazione ed educazione; ma, ancora di più, la rimessa in discussione integrale dei processi di attribuzione e organizzazione della sovranità, cominciando con la sospensione del rapporto maestro/discepolo, lungo tutta la catena delle sue forme di espressione. Il radiodramma stesso, come già la tragedia greca e l'arte, più in generale ancora, mostra la crisi comatosa di tutti i meccanismi di trasmissione della cultura, dell'autorità, del sapere e della conoscenza, comandati dai soggetti titolari della cultura, dell'autorità, del sapere e della conoscenza. Una relazione *tra pari* – egualitaria ed empatica, partecipativa e redistributiva dell'equilibrio trasformativo delle fonti, delle autonomie, delle risorse, dei contenuti e degli obiettivi – qui non è assolutamente prevista; anzi, è espressamente vietata. I soggetti di potere rimangono sempre tali e tali rimangono sempre i soggetti dal potere sussumti. Gli equilibri di potere, così, non vengono mai scardinati, ma si perpetuano, modificandosi in peggio. Ingeborg Bachmann, in questo senso, ci mostra esemplarmente la crisi del radiodramma come *forma* e, in un qualche, modo lo reinventa come *autocritica del mondo* così come è. Il radiodramma cessa, così, di avere una valenza monolitica come genere; acquisisce rilevanza come parte viva e attiva

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*

dell'autocritica del mondo. Perciò, comincia con l'autocritica di se stesso e della sua inconcludenza, per interiorizzare l'autocritica del mondo e, insieme, contribuire a suscitarsela ed animarla. Si apre qui, per rinnovarsi in perpetuo, un cammino inultimabile: segnare e scavalcare il disfacimento della sovranità.

Possiamo, ora, accingerci ad entrare nel terzo sogno di Laurenz<sup>40</sup>, partendo da alcuni scarni particolari. Innanzitutto, il tormento di Laurenz per la partenza di Anna, da lui struggentemente amata; in secondo luogo, la voglia incompressibile di Anna di imbarcarsi su una nave grande e bianca, come da lei sempre un sognato; in terzo, il diritto vantato da Anna di salire a bordo, in quanto in possesso di *un visto per l'infinito*<sup>41</sup>. In fondo, quello che vanta Anna è il *diritto all'infinito*. Ma questo suo sogno si posiziona all'interno del sogno di Laurenz, entro il quale ella lo abbandona definitivamente. Il sogno di Laurenz è un sogno di finità; quello di Anna, un sogno di infinità che diventa viaggio. Ella porta in navigazione il sogno fatto da Laurenz che, però, è espulso dall'interno del suo stesso sogno, rimanendo irrimediabilmente sulla terraferma. Nel sogno fatto da Laurenz si infrange il sogno di Laurenz: l'amore per Anna. Mentre si realizza il sogno antico di Anna, il cui viaggio verso l'infinito parte proprio dal distacco da Laurenz che, in un qualche modo, di Anna reclamava il possesso. Appare significativo che Laurenz, al viaggio verso e dentro l'infinito, preferisca la quiete della terraferma. Altrettanto significativo è che il sogno di Anna diventi realtà nel sogno fatto da Laurenz.

La nave viaggia verso la tempesta e Laurenz scongiura Anna di tornare indietro, prima che accada l'irreparabile. Ma Anna rimane indocilmente attaccata al suo sogno:

Io amo le meravigliose canzoni dei marinai, amo il mare e la

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 41-53.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 42.

lontananza, l'infinito e il pericolo. E io odio la città con i tetti che premono sulle mie spalle, e gli abbracci delle piccole lacrime grigie sulla riva, odio la vita e gli uomini che vogliono andare in montagna, costruirsi una casa e coprirmi gli occhi di baci, in giardino, la sera... Io, però, amo la morte<sup>42</sup>.

Anna non fa in tempo a pronunciare queste parole che la nave "Securitas" finisce intrappolata nei gorgi della tempesta. A niente valgono gli SOS lanciati. A questo punto, il venditore interrompe il sogno, accendendo la luce. Laurenz lo supplica di spegnere la luce e di far continuare il sogno, perché ha riconosciuto Anna e vuole andare a prenderla. Il venditore spegne la luce: il sogno riparte e si ode la voce sospirante di Anna:

Dove sono... che cosa mi è successo?... Chi mi chiama?...<sup>43</sup>.

Nasce da qui un dialogo intenso tra Laurenz e Anna:

LAURENZ

Anna... averti trovato! Ti sei fatta ancora più bella. La tua pelle è ancora più bianca, e i tuoi capelli risplendono sotto una corona di coralli.

ANNA

Mio caro... che cosa mi è successo?

LAURENZ

Hai fatto naufragio con tutti i marinai... loro dormono in bocca ai pescecani e sul fasciame della nave, che sta arrugginendo. Ma tu sei viva, perché io ti amo, mio bel pesciolino. Guarda, ti porto il latte delle conchiglie e i frutti del muschio, ti apparecchio la tavola con luccicanti stelle marine e ghirlande di alghe.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 47.

ANNA

Non hai avuto paura dell'acqua scura e degli abissi? Sei venuto da me — nonostante tutto?

LAURENZ

Nonostante tutto!<sup>44</sup>

Nonostante tutto: tutto avviene, *nonostante tutto*. Anna è sorpresa dalla scelta di Laurenz e lo vede per la prima volta con occhi nuovi: come se avesse davanti un *altro* Laurenz, non semplicemente un Laurenz *diverso*. In realtà, sono tutti e due *altro* da quello che erano fino a poco prima e da quello che ognuno sapeva di sé. E ancora, ma non secondariamente: si trovano in un *altro* mondo, un *altro* tempo e un *altro* spazio.

ANNA

E vuoi restare con me? Dio mio, non merito che tu rimanga. Se resti qui, non potrai più andare in montagna e mai più costruirti una casetta. Non potremo mai sederci in giardino a guardare la luna che sale dietro gli alberi.

LAURENZ

Sta zitta e non ti accusare. Non voglio più andare in montagna, e non voglio una casa per noi due. Voglio restare con te. Perché dove sei tu c'è il mondo. La terra non può darmi calore quanto la stretta della tua mano fresca, mille esseri umani non mi fanno sentire tanto amore quanto ne ricevo dal battito del tuo cuore, in cui c'è il ritmo del mare e l'alito umido della tua bocca da eternità a eternità. Sì, saremo giovani in eterno e non moriremo mai. Staremo per sempre insieme, e niente dovrà separarci. La nostra casa starà sulle sorgenti della vita, noi abiteremo ogni segreto delle sue mu-

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

ra cangianti. E negli specchi del fondo riesco a vedere la tua bella figura, mille e mille volte moltiplicata. [...] <sup>45</sup>

ANNA

Ti amo per la tua fedeltà e ti sono fedele per il tuo amore.

LAURENZ

Odo il canto delle sirene e so che mi ami, vedo il tuo vestito di squame, le tue collane di muschio e so che mi ami. E so che sei bella e che respiri e respiri e sei la vita e il mondo, perché mi ami...

ANNA

... perché mi ami...

LAURENZ

... perché mi ami...

ANNA

... perché mi ami... <sup>46</sup>.

Giunti al punto terminale del sogno, il venditore non riesce a trattenere uno sbadiglio e chiede a Laurenz, se ha intenzione di comprare il sogno ed apre un dialogo non prevedibile:

VENDITORE (*sbadiglia*)

Vuole prendere questo sogno?

LAURENZ

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 49. Il canto delle sirene a cui si riferisce Laurenz è il seguente. PRIMA SIRENA: "Giaciamo sul fondo abbracciati, / le acque ci coprono, / siamo un'unica bocca / e respiriamo oblio e pace" (*ibidem*, p. 48). SECONDA SIRENA: "Sopra di noi la barca silenziosa / trasporta ridendo la terra verso casa. / Un'onda di rosso caldo / spegne il sole più fresco" (*ibidem*, pp. 48-49). PRIMA SIRENA: "Dormiamo e più nulla sappiamo / di ore trascorse alla spiaggia / abbracciati, come conchiglie nel mare, di perle, di sogno e di sabbia" (*ibidem*, p. 49). Il canto delle sirene precede il dialogo che avviene tra Anna e Laurenz, riportato nel testo a cui si richiama questa nota.



Sì, lo prendo. Se posso. Mi faccia il conto, per favore.

VENDITORE (*scrive*)

14 e 3... e 7... allora fa ... Sì, un mese..., se posso pregarla.

LAURENZ (*incerto*)

Come? Che cosa ha detto? Faccia vedere<sup>47</sup>.

VENDITORE

Non sto scherzando Forse lei si aspettava di pagare in denaro. Ma i sogni non si possono avere per denaro, da nessuna parte. Deve pagare col tempo. I sogni costano tempo, alcuni moltissimo tempo. Abbiamo un sogno — forse potrei farglielo vedere — per il quale chiediamo un vita.

LAURENZ

Temo di non avere tanto tempo, non avrò tempo neanche per il sogno piccolo. (*Scongiurando*) Le darei molto per questo, forse addirittura tutti i miei risparmi. Ma devo lavorare e il mio lavoro viene prima del mio tempo, e i pochi giorni che avrò per me in inverno, li voglio trascorrere in montagna. E anche se rinunciassi a questo svago, il mio tempo non basta per pagare questo sogno così costoso. (*Confuso*) Che ora abbiamo fatto? Il mio orologio si è fermato. Credo che io... dev'essere già tardissimo.

VENDITORE

Tra poco saranno le sette e mezza. [...]

LAURENZ

Allora devo... no, non è proprio possibile. Le sette e mezza del mattino! Devo andare subito in ufficio, per l'amor di Dio, spero di non arrivare in ritardo!<sup>48</sup>

Ovviamente, Laurenz arriva in ritardo in ufficio, dove ri-

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 50.

prende la sua routine, tra i rimproveri del Direttore generale e la mancanza di comunicazione con i colleghi, a cominciare da Mandl e Anna.

Cosa ha scelto/comprato Laurenz in luogo del sogno? La sua routine quotidiana, la quale gli costa ben più di quanto richiesto dal venditore per il sogno. Anziché un mese del suo tempo, egli paga per tutto il tempo che la vita gli ha concesso. Con il sogno, va a vuoto il disfacimento della sovrannità, di cui Laurenz perde completamente traccia: lo seppellisce nel tempo e nello spazio, in cui è condannato e si condanna a vivere. Il sogno di Laurenz, però, rimane a noi: Laurenz non sa donarlo a se stesso e ad Anna. Il venditore, però, lo trasmette a noi ed è a noi che il sogno chiede tempo e vita. Ma più che inoltrarci nelle richieste e serrarci nell'ordito del comando, il sogno ci pone di fronte alla responsabilità della scelta: pagare un prezzo per vivere? oppure aprirsi, donandosi alla vita? L'effetto di straneamento del radiodramma qui si estroverte, non in una pedagogia del "saper vivere" e della "vita buona" e nemmeno in una *paideia* che forma alla "vita virtuosa". Il flusso di questa narrazione che, seguendo un percorso sinuoso e oscillatorio, dall'antico si prolunga fino ai romanzi di formazione di fine Settecento fino a tutto l'Ottocento/Novecento, di fatto, nel radiodramma è rivisitata criticamente<sup>49</sup>. Ora, quello che qui importa sottolineare non è tanto la consapevolezza che In-

---

<sup>49</sup> Per quello che riguarda i romanzi di formazione, ci limitiamo a indicare alcuni dei più importanti: Voltaire, *Candido, o l'ottimismo* (1759); J. J. Rousseau, *Emilio o dell'educazione* (1762); W. Goethe, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (1795-96); Stendhal, *Il rosso e il nero* (1830); G. Flaubert, *L'educazione sentimentale* (1869); H. James, *Ritratto di signora* (1881); G. Maupassant, *Bel Ami* (1885); R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (1906); T. Mann, *La montagna incantata* (1924); H. Hesse, *Narciso e Boccadoro* (1930); R. Wright, *Ragazzo negro* (1945); J. D. Salinger, *Il giovane Holden* (1951); Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957); J. Kerouac, *Sulla strada* (1957).

geborg Bachmann ha di questi passaggi; e nemmeno la perfezione formale del radiodramma, così come da ella costruito. Questo ci pare un elemento secondario e fondamentale tecnico del suo apporto originale e rivoluzionario al radiodramma. Secondario anche se si volesse affrontare la questione con un approccio squisitamente estetico, irrimediabilmente — e suo malgrado — lontano dal vortice vivente dentro cui il radiodramma è calato, come tutte le forme d'arte che vogliano dirsi autenticamente tali. Ingeborg Bachmann ci conduce proprio nel vortice da cui l'estetismo e l'etica delle corrispondenze ci allontana sistematicamente: lo rovescia e ce lo mette sotto il naso e gli occhi. Come se ci chiedesse: "E adesso che fate, che facciamo?". Il tempo delle parole ha terminato il suo giro a vuoto e questo giro ella lo ha percorso tutto, assieme ai protagonisti del radiodramma. Ha visitato, con i protagonisti e con noi, anche tutte le feritoie, da cui è possibile evadere dal giro a vuoto. Ma qui — e proprio qui — ognuno è chiamato alla scelta. Valutare la congruenza o meno delle scelte della Bachmann e la coerenza interna dei suoi radiodrammi ci trattiene in orbite esterne ai problemi essenziali del nostro vivere ed esistere, entro il cui seno ogni opera (artistica e non) va accolta e riattraversata.

Il giro a vuoto del radiodramma ce lo troviamo di fronte e dentro di noi. Necessariamente, dobbiamo sfrondarlo delle sue esitazioni e inconclusioni. Da *eternità a eternità*: era, questo, il salto che nel sogno Laurenz aveva compiuto con Anna. Con il ritorno nel vuoto, il salto è rigettato nel circolo che va da *ripetizione a ripetizione*, finendo stritolato nei gorgi di un naufragio che è il rovescio di quello della "Securitas". Nel pieno fluire del naufragio, Laurenz e Anna potevano salvarsi ed Anna è da qui che richiama Laurenz, dichiarandogli il suo amore eterno. Ma Laurenz decide di uscire dal naufragio, per fare ritorno nel vuoto destinale della sua quotidianità. Da naufrago errante in un altro tempo e in un altro spazio, governati dall'amore che trasforma gli innamorati e gli amanti in altri e nuovi esseri, Laurenz decide

di regredire alla posizione di naufrago immobilizzato nel vuoto. Ciò accade anche per il motivo che, nelle orbite pur celebrate del viaggio *da eternità a eternità*, Laurenz ha cura lasciarsi sempre aperte alle spalle delle porte di sicurezza. Non è disposto a fare un passo in avanti, se non ha a disposizione un'uscita nel retro. Non è disponibile, cioè, a saltare dalle chiusure del finito alle aperture dell'infinito. Il passaggio che egli stesso ha descritto da *eternità a eternità* è poco di più di una declamazione poetica. Come uscire dalla declamazione poetica di Laurenz? Questa, in sostanza, la domanda di fondo del radiodramma e che il radiodramma giustamente lascia in sospeso. Ingeborg Bachmann mette a nudo l'arte poetica declamatoria e, nel contempo, ci invita a riportare la vita nella poesia e la poesia nella vita. E, questo, non è un affare che interessa esclusivamente i poeti.

Tuttavia — proprio poeticamente — urge delinearne meglio il campo entro cui domande e risposte si coappartengono e cogerano. Nella poetica declamatoria formulata da Laurenz (da *eternità a eternità*) l'eterno è un immutabile e l'amore un istante e uno spazio che somigliano sempre a se stessi. Forse, Ingeborg Bachmann ci chiede di interrogare Laurenz e i personaggi, più che l'autore. Anche qui è invertito un meccanismo tipico, quello del teatro di avanguardia di inizio Novecento: non siamo di fronte a *personaggi in cerca di autore*<sup>50</sup>, ma a *personaggi in cerca di personaggi fuori dalla scena*: cioè, *personaggi in cerca di vita* e che chiedono di entrare nella vita. Non i soggetti *nella scena*, insomma; ma la *scena nella vita*. Per far questo, dobbiamo imparare a vedere e vederci non solo con altri e nuovi occhi, ma soprattutto in un altro tempo e in un altro spazio, sempre affacciati sull'infinito: l'occhio cosmico di Hesse. Occorre torcere in questo senso e questo significato la declamazione di Laurenz (da *eternità a eternità*). La declamazione deve uscire

---

<sup>50</sup> Il riferimento è, chiaramente, a L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, Milano, BUR, 2007.

dal suo vuoto, insomma, e naufragare — come Leopardi — nell'infinito. Dire "da eternità a eternità" significa implicitamente ed esplicitamente contemplare gli intrecci e gli incroci di tutti gli istanti e di tutte le durate, nel loro reciproco rideterminarsi. Significa anche dire che in ogni istante e in ogni durata c'è l'eternità e che in essi l'eternità stessa muta e li muta. L'eternità non può fare a meno dei flussi di queste metamorfosi, altrimenti muore: è estinta e si autoestingue, per conservarsi come simulacro o orpello retorico. L'autore non è il *creatore* dell'opera; tantomeno dei personaggi. Egli stesso è *creatura* del vivente e nel vivente. La sua genialità nasce proprio dalla sua consapevole partecipazione al vivente: non deve rappresentarlo, ritrascriverlo, stranearlo, allegorizzarlo, desublimarlo ecc. ecc.; ma essere parte attiva delle sue metamorfosi. Alla declamazione di Laurenz *da eternità a eternità* va attribuito un nuovo senso e un nuovo significato: *da infinito a infinito*, attraverso *l'infinità* delle metamorfosi degli *istanti* e delle *durate*.

Nel racconto da cui nasce il radiodramma, l'epilogo è diverso<sup>51</sup>. E, forse, proprio esso ci aiuta a illuminare con nuovi fasci di luce il tutto. Siamo sul finire del sogno nel punto in cui, a seguito del naufragio della "Securitas", avviene il reincontro di Laurenz con Anna e dove il prezzo del sogno — calcolato dal venditore — è di un mese di tempo:

VENDITORE

Non sto scherzando. Forse si aspettava di poter pagare in denaro, ma Lei saprà che non esiste luogo in cui si possano avere sogni per denaro. Deve pagare in termini di tempo. I sogni costano tempo, alcuni molto tempo. Abbiamo un sogno — se vuole posso mostrarglielo — per il quale chiediamo una vita.

LAURENZ

---

<sup>51</sup> I. Bachmann, *Il negozio di sogni*, in *Il sorriso della sfinge*, cit.

Grazie — lo interrompi, perché mi stava girando la testa — temo di non avere così tanto tempo, non avrò neppure il tempo per il piccolo sogno a cui sono interessato<sup>52</sup>.

Tuttavia, Laurenz si lascia aperta un possibilità:

Ascolti — gridai all'uomo che non mi guardava più, ma volgeva lo sguardo indifferente verso la strada — voglio rifletterci, ci penserò e tornerò domani, non permetta che qualcuno mi preceda<sup>53</sup>.

Per molti giorni, Laurenz non torna più al negozio. Si decide a tornare molto tempo dopo, per lenire lo stato di irrequietezza che lo tormenta. Si avvicina al negozio e fa un'amara scoperta:

[...] dove sapevo si trovava il negozio, già da lontano vidi un'alta impalcatura che arrivava fino al tetto. Sul marciapiede c'erano secchi con calce, e mastelli con malta ingombavano il marciapiede, e dove una volta era il piccolo, buio negozio pieno di cianfrusaglie, c'erano pareti vuote, pulite. La vetrina era stata smontata dall'intelaiatura<sup>54</sup>.

Una *tremante inquietudine* invade Laurenz, tanto da rimanere, per alcune settimane:

inchiodato a letto da una malattia provvidenziale, quasi senza dolore; avevo molto tempo, tempo senza dolore e senza sogni. Il giorno in cui mi ero ristabilito al punto che avrei potuto attendere nuovamente al mio lavoro, ricevetti dalla mia ditta la lettera di licenziamento. Mi ero preso, appunto, troppo tempo e ora mi veniva regalato ancora una

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 64.

volta del tempo, per molto tempo. Tempo per che cosa?<sup>55</sup>

Sofferamoci su una serie di punti concatenati tra di loro. Laurenz, alla fine, può godere di *molto tempo*: un tempo *senza dolore e senza sogni*. Vale a dire, il tempo che egli aveva sempre sognato: tempo senza tempo e sogni senza sogni. Questo, per lui, è il *tempo perfetto*. Il licenziamento sublima questa perfezione. Nel tempo senza tempo svaniscono i sogni e, reciprocamente, il vaporizzarsi dei sogni rende il tempo un'eternità ricolma di vuoto. Recuperiamo da un altro e, forse, più veritiero versante la declamazione poetica che Laurenz esibisce nel terzo sogno del radiodramma: *da eternità a eternità*. Eppure, Laurenz si chiede ancora: ma "tempo per che cosa?". È una domanda retorica, di cui egli conosce già la risposta: egli ha bisogno di tempo per *ammazzare il tempo*. Solo che, per lui, "ammazzare il tempo" non coincide in toto con il senso che gli attribuisce Montale, in un celebre scritto del 1961<sup>56</sup>. Per Laurenz, ammazzare il tempo significa conservarlo sempre eguale, per poter conservarsi in esso immutato e immutabile e, soprattutto, sempre esonerato da ogni responsabilità. Il suo lasciarsi andare alla deriva nella deriva del mondo serve a renderlo, in un certo senso, *incolpevole e non responsabile*. È la deriva stessa ad essere esonerata da colpa e responsabilità: per Laurenz, essa è l'ordine naturale delle cose, del mondo e del cosmo<sup>57</sup>. L'esonero qui si configura come il risultato obbli-

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>56</sup> E. Montale, *Ammazzare il tempo*, in "Corriere della Sera", 17 novembre 1961, successivamente in *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

<sup>57</sup> Ci troviamo qui di fronte ad una particolare declinazione della *legge dell'esonero*, formulata da A. Gehlen nel 1940 (*L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1983; in part., pp. 88-94). Sull'antropologia di A. Gehlen ha ricorrentemente e acutamente insistito U. Fadini, con una pluralità di interventi: a titolo esemplificativo, si rinvia qui all'

gante di un fato che, proprio grazie alla sua *perversione*, *purifica* il mondo: nel senso che gli impedisce di sottrarsi al destino e all'oppressione che gli sono stati arbitrariamente e autoritativamente caricati sulle spalle.

Eppure, c'è un tratto di unione tra l'"ammazzare il tempo" di Laurenz e quello formulato da Montale, nonostante le contraddizioni che ne segnano i rispettivi itinerari. Laurenz vive nella *conservazione della conservazione*: egli si lascia ammazzare da essa, sacrificando sul suo altare il tempo. Il "progresso" non rientra nemmeno tangenzialmente nelle sue aspettative e prospettive di vita. In Montale, la conservazione non è che la faccia nascosta (ma non troppo) della distruzione: cioè, del *progresso*. La progressione nel tempo e del tempo è distruzione non solo del tempo, ma di quella stessa civiltà che ha incardinato la sua *intramontabilità* proprio sul progresso. Il tempo risucchiato e cancellato è tempo di distruzione. Scrive Montale:

Un mondo semidistrutto che risorgesse domani dalle sue ceneri, in pochi decenni assumerebbe un volto non troppo diverso dal nostro mondo d'oggi. Anzi, oggi è lo spirito di conservazione che rallenta il progresso. Qualora non ci fosse più nulla da conservare il progresso tecnico si farebbe molto più veloce. Anche l'uccisione su vasta scala di uomini e di cose può rappresentare, a lunga scadenza, un buon investimento del capitale umano. Fin qui si resta nella storia. Ma c'è un'uccisione, quella del tempo, che non sembra possa dare frutto. Ammazzare il tempo è il problema sempre più preoccupante che si presenta all'uomo d'oggi e di do-

---

itinerario che va da (a) *L'etica nell'età della tecnica*. A. Gehlen e K.O. Apel, in AA. VV., *Etica e linguaggi della complessità*, Milano, Franco Angeli, 1986 a (b) *Il tempo delle istituzioni. Percorsi della contemporaneità: politica e pratiche sociali*, Verona, ombre corte, 2016 .



mani<sup>58</sup>.

Laurenz, posto di fronte al problema, rimane folgorato e arretra. Perciò, il primo sogno ha, per lui, un risvolto terrificante: ne è letteralmente terrorizzato. Egli rimane nella storia e nel suo rimanervi dentro scopre l'orrore distruttivo che la pervade (siamo ancora nel primo sogno). Esce dal (primo) sogno, ma, in realtà, si immerge ancora più profondamente nell'orrore; non del sogno, ma del mondo reale, facendo finta di non vederlo e/o di non esserne parte. Il licenziamento viene da lui usato come ratifica della sua (presunta) salvezza. Ma lui è il primo a sapere che, nel suo tempo personale, il tempo non esiste, perché egli non sa più cosa farne. All'orrore della guerra (primo sogno) preferisce l'orrore del silenzio (fuoriuscita dal terzo sogno), lasciandosi escludere dal tempo e dal mondo, perdendo, così, anche l'ultima illusione di essere veramente in vita. È morto e della sua morte non avverte responsabilità alcuna; così come alcuna responsabilità avverte di fronte alla vita. All'orrore della vita preferisce l'orrore della morte che, però, sono ambe-

---

<sup>58</sup> E. Montale, *Ammazzare il tempo*, cit. (citiamo dall'articolo scritto per il "Corriere della Sera"). Un'osservazione niente affatto incidentale: sono fin troppo note le atrocità distruttive del nazionalsocialismo; non altrettanto lo sono quelle degli alleati. Pur conservando il discrimine tra nazionalsocialismo e democrazie liberali, va osservato che la cornice composta da Montale si regge sulla sinergia operosa di tutte le forme di distruzione, entro cui vanno annoverate quelle sovietiche e tutte le altre che le seguiranno e innoveranno fino ai giorni nostri. Al fondo della *ragione distruttiva* c'è sempre la pulsione del comando/possesso, come forma primordiale e, insieme, ultima (nel senso di eterna) del dominio. L'onda della distruttività, a ben guardare, ha una storia non narrata: parte dal colonialismo antico e moderno, per spingersi fino a quello contemporaneo. Comunque, per una prima presa d'atto dell'onda distruttiva scaricata sulla Germania dalle potenze che hanno combattuto il nazismo, cfr. W. G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.

due il frutto di sue costruzioni mentali e suoi stati emotivi: come non riesce ad essere in colloquio con la vita, così è incapace di colloquiare con la morte. Della vita e della morte esperisce soltanto il lato conservativo/distruttivo e non anche quello distruttivo/creativo. Lungo questo crinale, Laurenz ritorna in prossimità di Montale, nel quale l'uccisione del tempo ha unicamente un carattere distruttivo, a cui mai è opposta una possibilità creativa, attraverso la sospensione dell'assenso e del comando. Ammazza il tempo qui campeggia come unica prospettiva destinale dell'umanità: a) soprattutto nell'età della tecnica e b) soprattutto rimanendo dentro i meccanismi e di codici di asservimento che dell'assenso/comando sono la perpetua e poliedrica fonte di germinazione e disseminazione.

Per marcare meglio il territorio entro cui ci siamo lanciati, mettendone meglio in vista luci e ombre, confluenze e biforcazioni, reputiamo utile riportarci al canto delle due sirene che, in un certo senso, fa da sigla non solo sonora al *dialogo di salvezza* che (nel terzo sogno) si sviluppa tra Anna e Laurenz<sup>59</sup>. Una sigla che, a suo modo, fa scorrere sia i titoli di testa che quelli di coda. La loro forma sonora, per la tipicità straneante e multisensoriale che la Bachmann conferisce al radiodramma, ne consente anche la visualizzazione: l'ascoltatore si trova immediatamente radio e tele-trasportato nella posizione di spettatore. Ascolta e, insieme, vede, poiché è lui ad essere chiamato a mettere in scena l'azione. La trasversalità polisemantica e polisemica dei radiodrammi della Bachmann, con i suoi tempi battenti e i suoi spazi, insieme, circoscritti e plasticamente estensibili all'infinito, fa sì che la voce parli anche con la luce degli occhi. Voce ed occhi sono fusi, pur senza mai rinunciare alla loro autonomia e libertà. Anzi, è proprio la loro libertà che consente questa interfusione. Chiediamoci, a questo punto: cosa cantano veramen-

---

<sup>59</sup> Per il testo completo del dialogo, si rinvia alle pp. 149-151. Ricordiamo, infine, che il dialogo avviene alle pp. 48-49 del radiodramma.

te le sirene? Prima ancora di irrompere criticamente nel dispositivo domanda/risposta, dobbiamo osservare che le sirene di Ingeborg Bachmann conducono ancora più in là il commiato segnato da Kafka nei confronti della tradizione mitologica e omerica<sup>60</sup>. Le sirene di Anna e Laurenz giacciono abbracciate sul fondo: ricoperte dall'acqua, sono un'unica bocca e respirano oblio e pace (prima sirena). Sopra di loro la barca silenziosa, ridendo, trasporta la terra verso casa (seconda sirena). Dormono e più nulla sanno delle ore trascorse sulla spiaggia: come conchiglie nel mare, vivono nell'abbraccio di perle, sogno e sabbia (prima sirena). Il mito qui scompare: se Kafka lo sconfiggeva, Ingeborg Bachmann lo trasforma in vita: lo strappa all'Olimpo e lo riporta nella terra bagnata dall'acqua e nell'acqua solcata dalla terra. Cosa ci rimane da fare, per diventare un'unica bocca che genera, sparge e ascolta tutte le lingue? Quello che Laurenz vieta a sé e a tutti gli umani: ascoltare e vedere le sirene, vedendo e vivendo noi stessi l'infinità dell'universo. Non ci rimane che vivere con le sirene, facendole vivere interminabilmente con noi, oltre ogni mondo finora conosciuto. Ed è esattamente questo quello che Ingeborg Bachmann ha tentato di fare nella sua vita e nelle sue opere, con la sua vita e con le sue opere. Le sue sconfitte e i suoi ripiegamenti nascono dentro i mondi del domani che tenta di strappare al passato e al presente e i mondi dell'oggi che tenta di strappare al futuro. Non ha paura di guardare in faccia all'orribile, perché sa bene che quello è il diaframma che interrompe ogni cammino e che, per questo, va squarciato. Ed è, forse, proprio questa la ragione che la rende sommamente

---

<sup>60</sup> Il riferimento è specificamente al racconto di Kafka, *Il silenzio delle sirene*, in *Tutti i racconti* (introduzione di G. Raio), Milano, Newton Compton, 1995, pp. 277-278. Sul canto delle sirene nell'Odissea e in Kafka, ci siamo diffusamente intrattenuti in *Dove scorrono i fiumi dell'anima*, cit., cap. III, § 7: "La poetica dell'interminabile cammino: Kafka in noi"; in part., pp. 234, 236-239.

cara.

### 3. Nei cieli tormentati dell'infinito

Passiamo ora a *Le cicale*, il secondo dei tre radiodramma<sup>61</sup>.

Siamo colpiti, già all'inizio, dalla voce del narratore:

Risuona una musica che abbiamo già udito una volta. Ma è passato tanto tempo. Non so dove sia stato, né quando. Una musica senza melodia, non emessa da un flauto, né da uno scacciapensieri. Era d'estate, e veniva dalla terra, quando il sole era disperatamente alto, quando il meriggio usciva dalla sua astrattezza ed entrava nel tempo. Veniva su dai cespugli e dagli alberi. Cerca di immaginare toni eccitati, furi-bondi, accennati troppo brevemente sulle corde tese dell'aria, oppure suoni erompenti da gole riarse — si penserebbe persino a un canto non più umano, selvaggio, frenetico<sup>62</sup>.

Indugiamo su alcuni passaggi:

- (a) una musica senza melodia viene dalla terra;
- (b) il sole è disperatamente alto;
- (c) il meriggio esce dall'astrattezza ed entra nel tempo;
- (d) corde tese dell'aria e suoni erompenti da gole riarse;
- (e) canto non più umano, selvaggio e frenetico.

L'astratto e il concreto, l'umano e il non umano si fondono misteriosamente ed il tempo ne è il raccoglitore in movimento. La musica, priva di melodia, è sempre più forte, continua a dire il narratore. Ed è forte come *un dolore*. Forse, è il dolore<sup>63</sup>. Il dolore si visualizza temporalmente e spa-

---

<sup>61</sup> Ingeborg Bachmann, *Le cicale*, in *Il buon Dio di Manhattan*, cit., pp. 55-114.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

zialmente nel viaggio verso una piccola isola e ora assume la forma di una nave che arriva all'attracco, riportando indietro le persone che il giorno prima si erano recate nella città più vicina<sup>64</sup>.

Continua il narratore:

E sulla nave quasi tutti sono stranieri, con facce su cui sono timbrati molti passaggi di frontiera. Vengono da tutto il mondo. E io li conosco tutti<sup>65</sup>.

La nave è tutto il mondo e tutti sono stranieri. Ma tutti sono riconoscibili e sono conosciuti. E, dunque, non sono stranieri: hanno l'isola e il mare per patria. Ma, forse, la loro patria vera e universale è il tempo: entrandovi, sfuggono all'astrattezza. La loro intima concretezza, avvinta alla loro intima astrattezza, si rivelerà a riva, come ben coglie il narratore:

[...] in loro non si nota che sono già privi di forze e che a riva crolleranno, con gli occhi chiusi, quando nessuno starà a guardarli, e che ringrazieranno Dio, per essersi miracolosamente salvati<sup>66</sup>.

L'isola e la nave salvano, perché consentono l'accesso al tempo, dal quale gli stranieri erano stati espulsi e al quale la nave li riammette. Essere privati di tempo significa essere trasformati in stranieri. La perdita del tempo, ancora di più di quella dello spazio, ingoia tutte le patrie: quelle del passato e quelle del presente e del futuro. La musica senza melodia che viene dalla terra è la musica che ha perso il tempo e che, nel contempo, ne fa avvertire l'assialità ineludibile. La musica ha perso il tempo, perché il sole era disperatamente alto: disperatamente lontano dalla terra. Il meriggio entra

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

nel tempo, uscendo dall'astrattezza: è finalmente fuori dalle corde tese dell'aria e dalle gole riarse da suoni erompendi. Il canto non ha più un timbro umano, perché: a) erompe dallo strato sorgivo e selvaggio dell'umanità; b) riconnette tra di loro tutte le specie umane. Tra stranieri, non ci sono più stranieri: che lo sappiano o no; che lo vogliano o no. Il timbro del canto unisce all'umanità primigenia l'umanità futura del presente e l'umanità presente del futuro.

Dopo un'ora la nave riparte, alla volta di un'isola più piccola.

Fichi e vigne non vi attecchiscono. L'isola è rocciosa, e si potrebbero contare i ciuffi d'erba bruni e anemici che si azzardano a spuntare. Ma non ne vale la pena. È meglio fermarsi avanti ai cactus alti e vigorosi, con le loro spine lunghe un dito, che difendono la terra contro il cielo.

Questo è un *luogo di redenzione*. Così sta scritto sullo striscione fissato a due aste arrugginite, a sinistra e a destra della piccola baia. Qui c'è soltanto una barca, ormeggiata a uno spuntone di roccia. Qui la nave di mezzogiorno non attracca. Resta fuori, in mare aperto, a duecento metri di distanza, e aspetta finché un paio di uomini del corpo di guardia saltano sulla barca, si mettono a remare e vanno a ritirare la posta, le casse con le vettovaglie e le suppellettili [...]<sup>67</sup>.

*L'isola della redenzione* esclude in partenza la solidarietà che rende fratelli gli stranieri. Qui la suddivisione è tra *sorveglianti* e *sorvegliati*: i sorveglianti sono dodici e i sorvegliati sessanta e stranieri gli uni agli altri. Ma, precisa il narratore: "Anche qui si può udire la musica, a mezzogiorno, quando il sole sale devotamente allo zenit"<sup>68</sup>. Per effetto della sorveglianza, il meriggio non esce dalla sua astrattezza e, quindi, non entra nel tempo: cosicché la sua musica ri-

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 62-63; corsivo nostro.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 63.

mane chiusa nel suo strato sorgivo e il suo carattere selvaggio non si muta in fraternità. Lo zenit del sole segna lo zenit della redenzione che appare, però, con nettezza come zenit della sorveglianza. È la sorveglianza a inibire qui l'ingresso nel tempo: impedisce di abitarlo e di renderlo abitabile. Essa è una forma di comando che risulta contemporaneamente: a) *soft*, in quanto sermone della redenzione; b) *hard*, in quanto organizzazione coattiva dello spazio e del tempo. Diversamente dalla prima, *l'isola della redenzione* non visualizza il *dolore*, ma lo invisibilizza, proponendosi liturgicamente e retoricamente di redimerlo; ma, così, lo eternizza non senza punte di crudeltà sadica. Potremmo tradurre in questo modo il motto dell'isola della redenzione: *sorvegliare per sorvegliare*. Che è un modo diverso per dire: mantenere, riprodurre e ampliare il comando/assenso. La punizione è qui un obiettivo largamente secondario. Per dire ancora meglio: la punizione esemplare consta nell'*assentire* al comando. L'*assenso* trasforma il castigo in interiorizzazione della colpa che, così, non è redimibile: è come se un condannato a morte, camminasse eternamente con un cappio invisibile intorno al collo. Il primo a non volere la remissione della colpa è proprio il reo, a cui è lasciata aperta soltanto la strada dell'abiura: cioè, il suicidio. L'abiura rende impossibile il riattraversamento critico dei propri errori e dei propri crimini: è un processo/procedimento liturgico secolarizzato che consegna l'infermità del reo nelle mani del sovrano teologico-politico.

I sorvegliati (e, forse, anche i sorveglianti) non hanno

più niente da offrire alla Madonna, ai cui piedi, nella cappella sottoterra, la luce arde eterna come il sole arde nel quadrato del cielo che copre il cortile. [...] Anche qui si può udire la musica, a mezzogiorno, quando il sole sta de-

votamente allo zenit<sup>69</sup>.

L'isola della redenzione, spogliata dei suoi orpelli, è l'isola della reclusione infinita e ineludibile. Secondo una felice intuizione di Benjamin, qui siamo alle soglie del tempo secolarizzato in spazio. La nave di mezzogiorno è un *messaggero* della secolarizzazione del tempo in spazio, nelle cui orbite il domani è cancellato, essendo sempre eguale all'oggi e sempre ristretto nel medesimo spazio a cui non si può sfuggire. La situazione è ben descritta dal narratore:

Ma cosa significa «domani» sulle isole? Perché un giorno è uguale all'altro, un unico grande oggi, uno di seguito all'altro. Lentamente «domani» l'enorme riflettore, prima ancora di diventar visibile esso stesso, getterà una passerella luccicante dall'orizzonte alla riva. [...] A mezzogiorno, silenzio e calura, sostenuti dal chiarore, raggiungono il loro culmine, e quando il chiarore si è fatto trasparente e fragile l'isola svapora sotto il suo tetto di vetro, un uomo con una lettera in mano è in piedi sotto la tettoia di canne palustri della sua terrazza. [...] Aspetta, teso, il primo suono, il primo acuto stridio della prima cicala, e presto mille altri suoni piombano su questo suono, lacerandolo insieme al silenzio<sup>70</sup>.

Intanto, dal ventre della nave erano stati scaricati due sacchi di posta:

Uno per ogni isola. Nel sacco più grande le lettere hanno francobolli bellissimi, allegri, e a tenerle contro luce si riuscirebbe a leggerle<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 63.



Ma la nave-messaggero non elargisce segni e segnali di libertà o di speranza. Lo dice con chiarezza la voce aspra e chiara di una delle due donne addette al trasporto, rivolgendosi ad un prigioniero:

Alcuni dicono che la Madonna si è rimessa a piangere sangue; così potremmo pregarla di farti avere la libertà, ma questo non succederà mai, mai, mai, mai; certi dicono che l'isola è l'inferno e che non ha più senso presentare una domanda di grazia; altri dicono che non dovremmo smettere di sperare. Sperare in che, visto che manca tutto? Per quest'anno non potrò venire un'altra volta. Così, eccoci condannati tutti quanti, da quanto ci è venuta addosso questa disgrazia...<sup>72</sup>.

Cosa è concesso ai prigionieri per sottrarsi alla disgrazia della redenzione/reclusione? Nulla, se non la fuga, come a tutti i prigionieri. Ma verso dove? E come? Se essi si trovano in una condizione simile a quella di Robinson<sup>73</sup>? Con la differenza, non da poco, che Robinson era *naufragato* sulla "sua" isola e poteva alimentare ancora una flebile luce di speranza; mentre i prigionieri vi sono stati *rinchiusi*, proprio per far loro perdere ogni speranza. E, tuttavia, il sentimento di libertà cova, quanto più è negato: non rimane che spezzare le catene della segregazione dell'isola. La situazione è riproposta pari pari nell'incontro e nel dialogo tra il Robinson personaggio (del radiodramma) e il prigioniero evaso, il quale evoca e rievoca in maniera straneante la storia di Robinson Crusoe al Robinson-personaggio. Siamo, con tutta evidenza, posti di fronte ad un caso di metaletteratura che riscrive la letteratura, servendosi della letteratura. Sovente è così, ma poche volte avviene in maniera così esplicita. Ma

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>73</sup> L'allusione è chiaramente a D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Milano, Feltrinelli, 2013.

qui, più della metaletteratura in sé, ci interessa la materia sensibile e sovrasensibile, concreta e astratta che in essa emerge e che da essa balza verso le nostre antenne emotive e immaginative. Il Robinson Crusoe narrato dal prigioniero non è esattamente il Robinson Crusoe narrato da Defoe. E, infatti, Ingeborg Bachmann (attraverso il prigioniero) ne riscrive la storia, in una modalità che, al tempo stesso, è fedele e infedele. Il risultato è che nessuno dei due Robinson Crusoe è falso: tutti e due sono veri storicamente ed emotivamente, non solo letterariamente. Nel radiodramma, il personaggio Robinson di Ingeborg Bachmann è l'altra faccia del Robinson Crusoe di Defoe. Un Robinson visto in azione a tre secoli dalla sua avventura, nello sviluppo della sua vita storica e letteraria.

Il Robinson di Defoe, prima del naufragio, è dedito alla conversione e/o cattura dei "selvaggi", da vendere come schiavi nelle fiorenti economie colonialiste dell'epoca. Naufraga su un'isola deserta (al largo delle coste venezuelane) il 30 settembre 1659: questa data la incide sulla croce che impianta nell'isola. Ogni giorno scrive il suo diario, fino a quando, nel mese di luglio del 1660, non esaurisce l'inchiostro. Sull'isola, rafforza la sua fede, fino a diventare un fervente credente, leggendo ogni giorno brani della Bibbia. Vive da solo per dodici anni. Poi, scopre di non essere l'unico abitante dell'isola e che i "selvaggi" che l'abitano sono dediti a pratiche cannibalesche e a sacrifici umani. Attacca un gruppo di "selvaggi" che stavano per dar corso a un sacrificio umano e libera il malcapitato, attribuendogli il nome di Venerdì, giorno in cui avviene l'incontro. A Venerdì, poi, insegna l'inglese e, inoltre, lo avvia alla fede cristiana. Ma interrompiamo qui la ricostruzione della storia di Robinson Crusoe: è sin troppo nota e ci esime di svolgerla per intero. Gli elementi che vi abbiamo tratto sono quelli che da più vicino interessano il discorso che intendiamo articolare.

Ritorniamo al Robinson della Bachmann, ascoltando come il prigioniero riferisce la storia di Robinson Crusoe:

[...] parlava di Dio e del mondo con lucertole e granchi, con lucertole e granchi, contemplava il profilo immoto delle rocce e divideva la maestosa solitudine del suo cuore col flusso e riflusso del mare. Guardava in lontananza, e un'antica scritta apparve in cielo, di traverso sullo scenario dell'infinito: 'Tu sei Orplid, la mia terra! [...] Io ci sono stato. È un luogo di redenzione'<sup>74</sup>.

Orplid: terra di redenzione nei cieli dell'infinito. La risposta che Robinson dà al prigioniero è tra il trasecolato e l'incredulo: "Non capisco"<sup>75</sup>. E, del resto, come può capire Robinson il progetto di evasione portato a segno dal prigioniero? Il nodo essenziale che Robinson non è in grado di sciogliere è già aggrovigliato a livello logico-mentale: *pensare alternativamente per categorie geografiche*<sup>76</sup>. L'isola della redenzione, se si accettano e applicano categorie geografiche non conformistiche, non è semplicemente un punticino lontano, discernibile nelle giornate limpide. È, piuttosto, il luogo dove prende origine la fuga che ribalta l'introflessione punitiva in estroflessione che libera la mente, il corpo e lo spirito. Il prigioniero non fugge semplicemente da un universo concentrazionario; ma intende riconquistare i suoi mondi. La fuga dall'isola, per questo, può essere occasione di ritorno alla vita. L'isola stessa, grazie alla fuga, è squarciata dalla luce del ritorno. Adottando categorie mentali alternative alla logica, è come se Venerdì salvasse Robinson Crusoe, senza sottometterlo alla tirannia di alcun comando e di alcuna religione, valicando con lui le soglie che lo riconducono al suo tempo. Al di là delle intenzioni e dei progetti del prigioniero, l'isola può essere effettivamente luogo di redenzione. Non più terra di prigionieri; ma terra di coloro che cercano e costruiscono la libertà. Se ciò accade, tutti si tro-

---

<sup>74</sup> I. Bachmann, *Le cicale*, cit., p. 68.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

vano immersi nei cieli dell'infinito, come se fossero in un mare di acqua e terraferma: prima ancora di saperlo, lo sperimentano e vivono. Ma non è questo quello che accade; come vedremo.

Siamo, ora, messi nelle condizioni di cogliere meglio la differenza tra il prigioniero e Robinson. Anche Robinson era stato segregato nell'isola della redenzione, condannato al carcere a vita. Ma lui, più che evadere dall'isola, si era limitato ad evadere dal carcere, vivendone fuori. Eppure, il prigioniero lo considera un *fratello* e a questo titolo gli chiede in regalo un vestito e un cappello e di essere accompagnato alla nave dell'attracco di mezzogiorno<sup>77</sup>. Robinson intende rimanere lì; il prigioniero, scappare da lì. Il dialogo tra di loro è di una chiarezza esemplare:

ROBINSON

Non si può sfuggire al castigo.

IL PRIGIONIERO

Non si può sfuggire al mondo.

ROBINSON

Parlavo del suo caso.

IL PRIGIONIERO

Io parlavo del nostro caso. È un'idea che mi è venuta così.

ROBINSON

Questa è un'isola. E io ho cercato l'oblio<sup>78</sup>.

L'oblio cercato da Robinson è l'altra faccia dell'introflessione punitiva: rimanere in balia del castigo inflitto dal mondo e del delitto compiuto. Non sfuggire al mondo implica, invece, il non sottrarsi alla responsabilità di vivervi dentro in libertà; ma senza autoassolversi, come fa il prigioniero. E questo è possibile, se si spezza definitivamente la pre-

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

sa che tiene avvinti *delitto* e *castigo*<sup>79</sup>. La fuga della e nella libertà segna questo sbocco che supera, in un solo colpo, il delitto e il castigo, con le loro reciproche codeterminazioni e cointeressenze. La ricerca dell'oblio (da parte di Robinson) è una delle codeterminazioni e cointeressenze principali patteggiate tra delitto e castigo, secondo uno spettro di ragioni teologiche e politiche, alimentate dalla triangolazione ossessiva di punizione, comando e sottomissione. All'altro capo del filo, rimane stretto nella tenaglia di delitto e castigo il prigioniero. Attraverso la fuga, egli continua a riprodurre ed estendere non solo e non tanto modelli di vita criminogeni, quanto e soprattutto i sistemi articolati dell'etica della menzogna. Di questi l'oblio è una componente essenziale e Robinson non è l'unico a ricercarlo<sup>80</sup>. Però, Robinson è l'unico ad aver elaborato un sistema e un metodo, per alimentare e perpetuare all'infinito l'oblio:

Un giorno una parte del mio cervello si atrofizzerà: quella con cui ho afferrato le lettere dell'alfabeto. Allora ogni notizia e ogni missiva saranno innocue<sup>81</sup>.

L'immobilità del tempo e dello spazio è il destino cercato da Robinson: la generazione del vuoto che lascia sempre tutte le cose come stanno, senza vederle e, soprattutto, senza toccarle. Cerchiamo di capire meglio, attraverso quest'altro spezzone di dialogo:

#### IL PRIGIONIERO

[...] La cosa più stupefacente è che non si diventa analfabeti tanto presto. Ci portiamo addosso quello che abbiamo toccato una volta.

---

<sup>79</sup> Chiaramente, stiamo evocando F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Milano, BUR, 1983, proponendo, però, uno scenario differente.

<sup>80</sup> A ricordarglielo è proprio il prigioniero (I. Bachmann, *Le cicale*, cit. p. 71).

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 81.

ROBINSON

Bisogna tenersi a una certa distanza, guardare un sasso, non muoverlo, guardarlo di nuovo e lasciarlo dov'è.

IL PRIGIONIERO

Ma poi bisogna raccogliarlo, scagliarlo contro qualcosa o smuoverlo e farlo rotolare.

ROBINSON

Lei non mi capisce.

IL PRIGIONIERO

Io non ho nessuna voglia di capirla. Voglio fraintenderla così radicalmente perché devo riguadagnarmi anni di vita<sup>82</sup>.

Robinson e il prigioniero letteralmente non si capiscono, perché i loro linguaggi e le loro semantiche sono in contrapposizione frontale, senza che ne abbiano fornito alcuna descrizione giustificativa. Il prigioniero, in particolare, non ha bisogno di legittimare il suo discorso: si limita a *fraintendere* quello di Robinson che, a sua volta, ritiene un assurdo letterale (e letterario) il discorso del prigioniero. Assistiamo qui a veti incrociati che si biforcano, autolegittimandosi l'uno contro l'altro. L'uno ha bisogno dell'altro ed entrambi si autofondano per differenza. A ben vedere, non è soltanto il prigioniero che fraintende Robinson: entrambi si fraintendono; e *debbono* fraintendersi, per poter immaginarsi ognuno come alternativa dell'altro. In entrambi, il fraintendimento non è generativo di discontinuità, ma di continuità. Per Robinson, vige la regola dell'*ancoraggio* all'immobilità; per il prigioniero, campeggia il sogno di *riguadagnarsi* la vita perduta. Entrambi sono irretiti nel gioco di simmetrie delle autofondazioni, di cui subiscono i comandi e a cui esprimono un incondizionato assenso. La dialettica del comando/assenso ha canali sotterranei di alimentazione ed espressione che trovano nelle *grammatiche interiori* la leva che li agisce e

---

<sup>82</sup> *Ibidem.*

trasforma in prassi non adeguatamente consapevolizzate. Il difetto di consapevolezza trasforma qui le grammatiche interiori in prassi incontrollate, sicure di detenere ognuna la verità incondizionata. Ciò appare particolarmente vero nella proposta del prigioniero. L'alternativa di riguadagnarsi la vita perduta è un sogno che non si può nemmeno comprare, volendo ritornare nel vortice del primo radiogramma. E non si può comprare, proprio perché nessun sogno ha un prezzo e, dunque, nessuno di essi è acquistabile. L'errore di Laurenz non è stato quello di non aver comprato il (terzo) sogno; ma quello di non aver capito che i sogni sono tempo di vita: realtà che premono e che ci chiedono di essere messe al mondo, uscendo definitivamente dal calcolo delle probabilità, delle opportunità e delle convenienze. La vita perduta non può essere riguadagnata: non è il *riquadagno* che può segnare un *nuovo* punto di partenza. Non lo può, soprattutto se si presenta come la richiesta del saldo di un credito presunto. Inoltre, dall'altra parte della bilancia, ci saranno sempre coloro che si ergeranno a giudici estremi ed assoluti, pretendendo il saldo di debiti ritenuti inestinguibili. È il circolo vizioso della coppia duale e insieme complementare delitto/castigo. Sia per Robinson che per il prigioniero, il tempo di cattività non può essere cancellato da grammatiche interiori alternative che, anzi, sono profondamente e indelebilmente segnate da esso. Rimuovendo questa *evidenza interiore*, si aziona una causa di destrutturazione supplementare della vita. Da questa rimozione la vita non ha nulla da guadagnare, ma tutto da perdere. Soprattutto, smarrisce tutti i suoi fili, le ragioni delle scelte, i perché delle contraddizioni e delle indecisioni, i motivi degli errori e i contenuti di verità che gli errori stessi racchiudono in sé. Riguadagnare il senso della vita, come non può significare riscriverla ex novo su pagine immacolate, così non può voler dire trasformarla in un'eterna pagina bianca che registra il vuoto e l'oblio. Su questa strada, alla fine, Robinson e il prigioniero, loro malgrado, finiscono con il tendersi la mano, aiutandosi l'un l'altro, pur nel loro continuo polemizzare e disputare.

Tuttavia, per quanto distorti, vi sono elementi di verità in quanto dichiarato dal prigioniero:

Sono sovreccitato, teso, sempre in guardia. E da troppo tempo non parlo più con nessuno. Star soli, per tanto tempo rende così ingiusti<sup>83</sup>. [...]

Allora è finita, e io sono perduto, Dio mio. Si tratta della mia propria trasformazione. Parlo di me come di uno che è un altro.

Questo succede nelle pause alle quali non succede più nulla. Davvero. La felicità è la pausa di respiro, e si attiene al tangibile. Quando uno è stanco come sono stanco io, è la felicità. Uno mangia e beve e allunga le gambe davanti a sé. Io sono stanco, molto stanco<sup>84</sup>.

Le cose, però, non stanno propriamente così. Non è la solitudine del tempo che, di per sé, rende ingiusti; anche se rimane incontrovertibile che il tempo di solitudine imposto è marchiato dall'ingiustizia, subita o agita. La solitudine coatta tende non tanto a trasformare l'Io in *un Altro*; quanto, piuttosto, in un *alieno* nei confronti di sé e di tutti gli Altri. Ecco perché ricercare Altro e Altri, proprio nella solitudine diventa un elemento di vitalità estrema. La risposta rigenerante alla solitudine coatta è la rottura delle gabbie della propria anima e della propria mente, per uscire dalle paludi del rancore o, all'opposto, dalle celle di isolamento morale della vittima. Soltanto se ci si lascia ultimativamente afferrare dai tentacoli della solitudine coatta, si è risucchiati completamente nell'ingiustizia e si finisce col diventare ingiusti con sé, la vita e gli Altri. Per liberare la propria testa e il proprio cuore da questa incumbente spada di Damocle, non c'è che un modo: rendere giustizia alla vita, a sé e agli Altri, a partire dalla rinascita di sé nel mondo e del mondo dentro il proprio

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 83.



Sé. Essere giusti significa, prima di tutto, non cercare scappatoie per sé, tantomeno prefabbricare verità di comodo, allo scopo di ristabilire inalterati gli equilibri infranti dalla colpa, dal delitto e dal castigo. Ancora una volta: non del recupero o dell'oblio si tratta. Ancora una volta: si tratta di sovvertire le geografie e le grammatiche del cuore, della mente e dell'anima, per iniziare finalmente a rendere giustizia alla vita, al tempo e al mondo. Si è giusti, insomma, solo e sempre sospendendo la ponderazione delle scelte utili e convenienti: cioè, infrangendo la dialettica del comando/assenso. L'utilità e la convenienza sono tra le strutture portanti del trionfo dilagante dell'ingiustizia. La stanchezza del prigioniero nasce proprio tra queste strutture emotive e in esse fiorisce, fino al suo massimo splendore. Con l'approssimarsi dell'attracco della nave di mezzogiorno, è in esse che il prigioniero corre il rischio di riprecipitare; mentre, invece, con la nave del mezzogiorno Robinson confida di liberarsi definitivamente dell'intralcio rappresentato dal prigioniero, per fare comodamente ritorno ai sedativi dell'oblio.

Insorge, però, un problema: il prigioniero è stanco, molto stanco, ma è mezzogiorno. La sua stanchezza non può essere ristorata, perché sull'isola a quell'ora è vietato dormire, altrimenti non si udirebbero le cicale<sup>85</sup>.

Ma lasciamo un attimo le cicale e spostiamoci verso un frammento del dialogo tra il Principe e Antonio, a proposito dei preparativi di una grande festa da tenere nella dimora che il Principe ha sull'isola. Intendiamo puntare l'attenzione sulla cornice pirotecnica che della festa il Principe vuole organizzare:

PRINCIPE (*in tono di mistero*)

Credi che il mio spettacolo pirotecnico sarà più bello dei fuochi che avete fatto voi per la morte di mio padre? Se io ti metto in mano tutti i colori: il bianco febbrile, il verde

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 83.

nudo, il blu ostinato e il rosso esplosivo...?

ANTONIO

Sì, Altezza.

PRINCIPE

E quelli che mi hanno preceduto sentiranno che il silenzio precedente al mio istante era anche il loro silenzio? Il silenzio prima dell'attentato, prima che uno faccia fuoco, e sentiranno che io possiedo ancora l'antico coraggio?

ANTONIO

Sì, Altezza.

PRINCIPE

E credi che io sia più forte di loro e che mi faccia portare da te nel cerchio di gesso tracciato dalla mano bianca del vulcano, affiorante dalla profondità della terra, da un'assenza di storia ad un'assenza di storia, e che io aspetti il tuo giudizio, rivoltoso! Credi che io sappia: il rosso cupo è nella tua mano e sibilerà tra i miei capelli quando salto in aria e perdo il mio potere?

ANTONIO

Sì, Altezza.

PRINCIPE

E credi tu che, se rischiaro la notte a questo modo, il mio sacrificio sarà ripagato e in cielo resterà la scintilla? Su in alto rimarrà un'unica scintilla, Antonio?

ANTONIO

No, Altezza.

No! No!<sup>86</sup>

Isoliamo tre passaggi che porremo in connessione:

- (a) Il silenzio precedente al mio silenzio era anche il loro silenzio (il riferimento è ai predecessori).

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

- (b) Farsi portare nel cerchio di gesso tracciato dalla mano bianca del vulcano che
- (c) affiora dalla profondità della terra da un'assenza di storia a un'assenza di storia.

Il silenzio unisce le ere. Le generazioni che le popolano e scarnificano non lo sanno o lo dimenticano. Il ricordo diventa silenzio che non vuole ricordare, stratificando l'oblio. Ed è l'oblio che ci consegna nel "cerchio di gesso" disegnato dalla mano del vulcano. Ma nel "cerchio di gesso", più precisamente, riposa *il silenzio che ha dimenticato il silenzio*. Tempo e spazio sono resi immemori; in essi, parimenti immemori sono umani e storia. Quel cerchio di gesso è una gabbia e la mano del vulcano non ha fatto altro che tracciare questa perdita coatta di memoria: perciò, è bianca. A mezzogiorno, le cicale interrompono il silenzio e restituiscono la parola al tempo e allo spazio. Il "cerchio di gesso" è spezzato dal canto delle cicale. Quel canto non ha mani e, tantomeno, ha il colore bianco del vuoto o dell'illibatezza. Le cicale danno suono e ritmo disturbanti, perché alterano gli equilibri assegnati e consolidati. Diversamente dal vulcano, non affiorano dalle profondità della terra, dove il tempo e lo spazio passano da un'assenza di storia ad un'assenza di storia. Il brusio fastidioso delle cicale ci ricorda che le profondità della terra sono state abbandonate e desertificate. Gli umani, per sopravvivere alla loro avidità di possesso e alla loro sete di potere, hanno reso la storia assente: cioè, l'hanno spogliata di se stessa. Con una sorta di saccheggio, hanno costruito una storia che è assenza di storia vera, perché il suo divenire impianta le sterpaglie aride della menzogna, dell'inganno e dell'oppressione. La storia, non la natura, è nemica e matrigna; ancora più nemico è stato il suo progredire come civiltà della tecnica. La storia ammazza il tempo, in un senso assai diverso da quanto sostenuto da Laurenz e dallo stesso Montale che, pure, individua nel progresso un avversario da superare. Occorre liberarsi dalle catene della storia e il progresso, in quanto progredire dell'illibertà e divenire del potere, è una di queste e tra le più insidiose. La

prima ad *ammazzare il tempo* è la *storia senza storia* che getta da *silenzio a silenzio* e che, involontariamente, il Principe mette all'indice. Se Laurenz declamava a vuoto di volersi tuffare nell'arco cosmico che va da eternità a eternità, il Principe scoperchia il vaso di Pandora dell'eternità senza storia e della storia assordata dal silenzio della verità. Nel vaso erano custoditi e dal vaso rovinosamente fuoriescono i veleni nascosti: a) nei desideri imperiali del Principe; b) nella ricerca dell'oblio inutilmente vagheggiata da Robinson; c) nel tentativo del prigioniero di riguadagnare la vita perduta. È come se tutti tentassero di riscattare la vita ad un banco dei pegni, trattandola come un oggetto di cui recuperare il possesso. Ognuno, a suo modo, reclama il possesso di ciò ad essi appare sommamente utile. Non è solo il prigioniero che confida di essere ripagato, reimpossessandosi della vita perduta. Lo stesso Principe spera di essere ripagato con una scintilla scoccata in sua memoria nell'eternità del cielo. A loro modo, tutti i personaggi dei radiodrammi si aspettano di ricevere una ricompensa, ma finiscono tutti col conservare la loro vita di sempre, perché la sentono un saldo e rassicurante possesso. Robinson brama una vita tranquilla protetta dall'oblio; Laurenz desidera ardentemente di non essere distolto dall'ordinarietà della sua vita incolore. E così via. Potremmo dire, con Foucault, che ciò che fa loro difetto è il *coraggio della verità*, se non fosse per il fatto che essi sfuggono sistematicamente proprio i sentieri della verità. Se qualche volta vi incappano, è soltanto per sbaglio. Eppure, proprio quello sbaglio è un bagliore di luce intensa e, insieme, il frammento di una promessa di cui rendere conto; non già una scommessa per la vita e per la morte.

Soffermiamoci ora sull'osservazione fatta dal narratore a proposito del disfacimento della pelle e della bellezza di Jeanette (antica frequentatrice dell'isola), nonostante le terapie estetiche ringiovanenti a cui ella compulsivamente fa ricorso:

Sì, la vita intera non è che il tentativo di conservare la vita, e

la bellezza è la sua contraddizione, poiché essa cerca la morte<sup>87</sup>.

La bellezza appare come il tentativo di conservare la vita, quando, invece, ne segna le contraddizioni, in quanto ne descrive il lento disfacimento avviato verso la morte. Siamo, però, obbligati ad aggiungere che qui siamo collocati sul versante della bellezza e della gioventù estetiche. Ma il decadimento del corpo può, per intero, risolvere in sé l'invecchiamento della vita? Soltanto se ci incamminiamo per questi versanti, bellezza e vita portano a termine in compagnia – e tenendosi languidamente per mano – un viaggio verso la morte. Meglio ancora: soltanto se partiamo da un presupposto di tipo ontologico, secondo cui la vita è sinonimo di bellezza estetica, l'invecchiamento trascina inarrestabilmente la vita verso la morte. Ed è questo presupposto ontologico che ci fa comprendere meglio come la ricerca dell'eterna gioventù sia l'ossessione che da tempo memorabile ha tormentato e tormenta l'umanità. Il potere, in tutte le sue forme, è il filtro dell'eterna giovinezza, con cui si tenta di dominare la vita e, per questa via, sconfiggere la morte. Dentro e attraverso il potere, estetica della vita ed estetica della morte si abbracciano in maniera oscena: il dominio sulla vita si pone, contestualmente, come rinvio eterno della morte. Per questo motivo, sono nate le dinastie. Anche quelle non ereditarie stringono nel loro pugno di ferro vita e morte. Senza nemmeno sospettarlo, il Principe di ciò celebra pirotecnicamente lo spettacolo morente. Prima e dopo il dialogo col Principe, lo stesso Antonio, i giornali e i media è di questo spettacolo che sono il ricorrente e puntuale annuncio mortuario. *L'idiota* di Dostoevskij è la contestazione più puntuale e radicale di questa riduzione della vita e della morte a puri fatti estetici: il principe Myskin ci pone di fronte alle profondità della bellezza e dell'oscenità della vita e della

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 92.

morte<sup>88</sup>. Ci insegna, altresì, che non possiamo domare o rimuovere l'una con l'altra.

Il narratore è una sorta di alter ego del principe Myskin. Ma se il principe Myskin è un competitore che non fa uso delle retoriche della violenza e della bellezza, il narratore fa ampio impiego sia delle retoriche della bellezza che di quelle della violenza. È violenza quella che consente l'uso proprietario di Antonio come domestico e tuttofare dell'isola; è violenza quella che organizza la vita dell'isola come una stazione balneare per benestanti. Come è violenza quella che pianifica l'isola della reclusione e la reclusione dell'isola. È ancora violenza quella che canta la bellezza perduta e/o decaduta dell'isola e delle tante Jeanette che vi si recano in vacanza, per periodi più o meno lunghi. Il brusio delle cicale ci consegna, in maniera realistica, nelle mani di un canto funerario che, altrimenti, non avremmo nemmeno intravisto. Grazie ad esso, possiamo di nuovo guardare in faccia alla vita e alla morte, alla bellezza e all'oscenità. Possiamo, cioè, smettere di guardarci nell'immagine di quello specchio che abbiamo istruito ad arte, per mentire a tutti e a noi stessi. Ogni specchio è il risultato elaborato e costruito dalle nostre menzogne e di esso finiamo irrimediabilmente prigionieri. Ma il narratore del radiodramma non è lo specchio: ce lo mostra, semplicemente. La scelta di uscire o stare dentro lo specchio spetta a noi, come spetta ai personaggi dei radiodrammi. Il narratore, per essere ancora più precisi, non è la voce di Ingeborg Bachmann. Ingeborg Bachmann, però, dà

---

<sup>88</sup> Si è tentato di esaminare quest'importante opera di Dostoevskij, secondo le coordinate di ricerca qui abbozzate, in: (a) *L'altro e il dono. Del vivente e del morente*, cit.; in part., il cap. IV: "Il potere sull'Altro. Ovvero la negazione del dono", pp. 58-75; (b) *Dove scorrono i fiumi dell'anima*, cit.; in part., il cap. II: "Solitudine del tempo ed estasi della voce", pp. 62-63. Alle pp. 91-92 di quest'ultimo capitolo, *L'Idiota* è associato ai *Ricordi dal sottosuolo* (Introduzione, traduzione e cura di Gianlorenzo Pacini), Milano, Feltrinelli, 2004.

voce a tutte le voci e a tutti i silenzi, dentro e fuori i radiodrammi. Non è la tessitrice della trama e nemmeno la regista. Il radiodramma è, per lei, la sonda gettata nel mare, nella terra e nel cielo della vita, per solcarne le profondità e le superfici, senza sapere a che cosa si va incontro e perché. I suoi radiodrammi cercano sempre incontri, soprattutto dove si incagliano in un fallimento dopo l'altro. Il fallimento non è la prova definitiva della sconfitta, ma solo il segnale che indica la necessità di ricercare una nuova rotta. La necessità, cioè, di vivere ben *fuori* il radiodramma e ricondurlo all'*aria aperta*. È in quell'aria che il radiodramma è nato, muore e rivive, con tutte le sue speranze che, per quanto frustranti e frustate possano essere state, rimangono – con Ingeborg Bachmann – nei cieli tormentati dell'infinito.

Nello specchio delle sue liturgie, Jeanette è in qualche modo consapevole della inutilità avvilita dei suoi "protocolli" di ringiovanimento estetico, allorché, rivolgendosi ad Antonio, dice:

JANETTE

Devo pensare al fatto che i nostri peccati ci solcano i lineamenti e che crème nourrissante e crème purifiante non ci possano assolvere.

ANTONIO

Sì, Madame<sup>89</sup>.

L'estetizzazione del corpo qui non è solo il rimedio al suo progressivo disfacimento; è anche il tentativo di sanare un peccato e, nello stesso tempo, di coprirlo al proprio e altrui sguardo. Senonché è esattamente questo duplice tentativo che dichiara e racconta il peccato. Che non è quello di invecchiare, ma di pretendere per sé forme e tratti perfetti per l'eternità. La bellezza estetica è la cura che ha per suo obiettivo principale la sconfitta della morte; al contrario,

---

<sup>89</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 94.

come le creme di Janette, incolla sulla pelle i certificati della morte. Volendo usare il linguaggio di Janette, le creme mostrano qui la strada compiuta dal peccato. Esse notificano incontrovertibilmente lo svuotamento estetizzante del vivere. Viene tangibilmente alla luce la pantomima della morte, anticipata, quotidianizzata e trasformata illusoriamente in vita. Janette sa bene che questo è un peccato dal quale non può essere assolta. Un peccato che dilapida la vita e oltraggia la stessa morte, perché etica ed estetica sono volgarizzate e ridotte a strumenti di servitù e asservimento. L'etica viene trasformata in un comando biologico/ideologico che prescrive il controllo rigenerante del corpo e dello spirito, secondo codici di uniformazione che rendono il differente una mera apparenza. L'estetica viene illanguidita in forme che portano a spasso la malinconia, spacciandola per allegria. Possiamo, certamente, dire che assistiamo ad una sorta di capovolgimento e svuotamento integrale dello *spleen* di Charles Baudelaire:

Ho più ricordi, dentro, che se avessi mille anni.  
Un mobile — cassetti ingombri di bilanci,  
versi, amoroze lettere, verbali, atti, romanze  
grevi ciocche raccolte in fogli di quietanze —  
non ha certo i segreti del mio triste cervello,  
piramide imponente, illimitato avello  
che contiene più morti delle fosse comuni.  
— Io sono un cimitero sprezzato dalla luna,  
dove strisciano lunghi vermi, come rimorsi,  
e assalgono ogni volta i miei più cari morti.  
Sono un vecchio salotto colmo di rose sfatte:  
negli angoli, dovunque, stanno desueti oggetti,  
e poi pastelli smorti, Boucher impalliditi,  
che respirano, soli, i profumi svaniti.  
Niente eguaglia in lunghezza quei giorni zoppicanti,  
quando, sotto la neve che fiocca abbondante,



la noia, grigio frutto della incuriosità,  
assume la misura dell'immortalità.  
Ma ormai non sei più, tu, materia vivente,  
che un granito assediato da turbine imponente,  
addormentato in fondo a un brumoso Sahara  
vecchia sfinge che il mondo indifferente ignora,  
sconosciuto alle carte: tu, con barbaro umore,  
canti soltanto ai raggi del gran sole che muore<sup>90</sup>.

Con Jeanette, la ricerca del tempo differente nel tempo presente si dissolve completamente; come si dissolve nella spossatezza di tutti i personaggi del radiodramma. In questo gorgo dobbiamo includere lo stesso prigioniero, la cui stanchezza, contrariamente da quanto da lui affermato o sperato, non è l'equivalente della felicità<sup>91</sup>. Con loro, siamo in una dimensione esattamente agli antipodi di quella dello spleen di Baudelaire. Tutti, senza osare confessarselo apertamente, sono alla ricerca della conferma delle loro scelte, volteggiando a metà strada tra il banale e il tragico banalizzato. Solo apparentemente sfuggono il passato. In realtà, cercano strenuamente di rientrare nel suo grembo, senza affrontarne le responsabilità e pagarne le conseguenze. Chi

---

<sup>90</sup> C. Baudelaire, *LXXVI. Spleen*, in *I fiori del male* (Introduzione, traduzione e cura di A. Prete), Milano, Feltrinelli, 2003, p. 161. Come è noto, si tratta di uno dei quattro *Spleen* presenti ne *I fiori del male*. Tra i tanti contributi critici sullo *spleen*, va innanzitutto segnalato quello dello stesso Baudelaire: *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa* [traduzione, cura e introduzione ("La ricerca di Baudelaire") di F. Rella, Milano, Feltrinelli, 1992. Dello spleen offriamo una lettura che si discosta, in più punti, dalla poesia sopra riportata; come si vedrà, con chiarezza, in questa e nella prossima pagina. Per una acuta e non convenzionale lettura dello spleen in Baudelaire, comunque, si rinvia all'Introduzione di Rella prima richiamata: "La ricerca di Baudelaire".

<sup>91</sup> Si rinvia a quanto detto dal prigioniero, come riportato a pag. 130 e di cui si dà conto nella nota n. 124.

in un modo e chi in un altro, non rendono conto a se stessi e al mondo delle proprie scelte passate, presenti e future. Tutti si lasciano andare nei vortici di un tempo esangue, entro cui della vita cercano di coltivare soltanto un'illusione. Ciò che qui emerge è soprattutto la tragicità banalizzata del loro essere e vivere: la resa alla ripetizione inarrestabile e indomabile della storia, entro cui versano e confondono lacrime mute che neanche più si avvertono. E, tuttavia, proprio di questo flusso, sfuggito alla loro presa, che tutti intendono riaffermare il possesso. Altra vita non vedono per se stessi e per il mondo, di cui hanno perduto definitivamente l'immortalità. Lo spleen e Baudelaire, al contrario, con le loro lacrime non versate non implorano il tempo. Il presente dello spleen mostra il cambiamento del mondo, della storia, della vita e della posizione degli umani nel cosmo: ha guardato in faccia ai cimiteri amorfi con il carico millenario di ricordi impossibilitati a ritrovare la loro storia. Lo spleen è la ribellione a questa perdita di immortalità, a questo commiato dall'infinito. È l'esatto contrario dei personaggi del radiodramma che si condannano al sole di un deserto che, ormai, non illumina più e non fa che espandere nebbia. Quello di Baudelaire è il viaggio nelle piaghe della modernità, per tirarne fuori il cuore sofferente, riacquistandone la vita e donandole la vita che ancora non c'è, ma di cui si avverte l'insopprimibile urgenza e la cocente perdita. Tra le creme di Janette, i balli del Principe, i fantasmi di Robinson e le fughe nella vita riacquistata (progettate dal prigioniero) questo caleidoscopio vivente non esiste più. La scomparsa della vita dal mondo non fa battere più i cuori che, ormai, sono oggetti fuori moda, proprio per la furia con cui hanno cercato mode sempre nuove che non sono altro che la faccia irridente con cui il passato sbeffeggia il presente. E intanto il sole va lentamente morendo, ma non definitivamente: è di fronte a questa morte che lo spleen si indigna e non rinuncia ultimamente alla vita. E lo fa, perché sa definitivamente che la verità è anche intreccio di menzogne, come la menzogna è anche intreccio di verità. Perciò, navigare nell'infinito è così

difficile e così pericoloso è districarsi nelle menzogne della verità e nelle verità della menzogna. Perciò, Leopardi può dire: "E il naufragar m'è dolce in questo mare"<sup>92</sup>.

I personaggi del radiodramma che abbiamo fin qui seguito non danno mai conto di sé. Fatalmente finiscono sospinti e permangono nei mulinelli in cui più facilmente la menzogna si spaccia come verità e la verità è spacciata come menzogna. Ma rimane nell'ombra un altro punto di snodo, ancora più essenziale. Che è questo: *dare conto* di sé è, nello stesso tempo, *rendersi conto* del mondo, delle sue aperture e delle sue chiusure; per navigarvi dentro, sì, ricolmi di turbamento, ma senza tradimenti o tremori panici. Dare conto di sé a sé e al mondo è anche la via che consente di sfuggire alle trappole della verità, allorché essa si spaccia come unica, universale e indefettibile. La verità è fatta di verità che si trasformano nella trasformazione del mondo. Senza questa trasformazione, tutti i nuclei vitali della verità vengono meno ed essa si converte in fede, superstizione, dogma e quieto vivere, nel nome di cui si compiono e giustificano i peggiori crimini, distribuendoli, miniaturizzandoli e normalizzandoli nella quotidianità più minuta; come Ingeborg Bachmann ben sa<sup>93</sup>. Non è questione di guerra o pace; anzi, i mezzi di asservimento pacifico sono più insidiosi e devastanti di quelli dell'asservimento violento. Anche se una cesura tra queste due forme di asservimento non può essere tracciata: esse scorrono continuamente l'una nell'altra. Senza questo scorrimento non vi sarebbero state le guerre fin qui conosciute e non vi sarebbero quelle in atto e quelle in incubazione; e nemmeno le paci ingannevoli dentro cui siamo stati intrappolati. I regimi di verità di queste pa-

---

<sup>92</sup> Come è sin troppo chiaro, si tratta dell'ultimo verso de *L'Infinito*. Per il testo completo, si rinvia a *L'infinito*, in *Canti*, nella versione delle *Opere* di G. Leopardi, Roma-Milano, Classici del pensiero italiano, Treccani/Il Sole 24 Ore, 2006, p. 58.

<sup>93</sup> Ingeborg Bachmann, *Il caso Franza*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 12-13.

ci/guerre e guerre/paci sono la quintessenza della falsificazione dei mondi reali e, ancora di più, di quelli possibili. I personaggi del radiodramma nuotano nella falsificazione del reale e del possibile. Ma è ai regimi di verità della manipolazione del reale che si attaccano morbosamente, rinunciando per convenienza e/o mancanza di coraggio a tutti i possibili, interiorizzati malevolmente come inganno votato alla catastrofe della sconfitta. In verità, essi vivono risucchiati in questo scacco che è diventato la loro dimora abituale. Sconfitti, essi vivono per celebrare la gloria proprio di chi li ha ridotti ad una silente schiavitù morale ed esistenziale: al loro comando non riescono a sottrarsi; anzi, è nel loro comando che respirano.

Si vive come fantasmi, senza sapere più dove sia la terra e dove il mare e il cielo. È come tenere *l'atlante a rovescio*, come dice la sirena a Stefano e ricorda il narratore:

NARRATORE

La voce di sirena ululava perfidamente: Allora non lo sai dov'è la terra? Stai tenendo l'atlante a rovescio! Non sei capace di aprire gli occhi e di vedere i confini!<sup>94</sup>

Vedere la terra significa vedere i confini che la rattengono e differenziano e, insieme, l'avvincono al cielo. Se non si vedono i confini, non si può passare da una terra all'altra e dalla terra al cielo; come non si può passare dal cielo alla terra. Alla fine, l'atlante rovesciato non può che sparire e, con esso, scompaiono terra e cielo. Ed è questa la disavventura che capita a Stefano, nel suo tentativo di fuga da casa, a cui è riportato da Antonio che l'aveva ritrovato per caso:

NARRATORE

Così, nella notte il ragazzo aprì gli occhi ubriachi di sonno, li aprì per trovare la terra, e teneva l'atlante con dita intiriz-

---

<sup>94</sup> Ingeborg Bachmann, *Le cicale*, cit., p. 97.

zite, finché l'atlante non si rinchiuse, perché la terra, lì sopra, non c'era da nessuna parte. Adesso suo padre stava di certo entrando in camera sua, gridava alla madre di venire, le faceva aprire il suo armadio e urlava con voce terribile. Alla fine: ci vuole ordine, senza ordine non si può vivere! [...] Ma lui, dopo tutto, aveva trovato la terra. Quando sulla nave si era mescolato ai passeggeri fingendo di stare con una delle signore o uno dei signori o addirittura con quei tangheri che viaggiavano con le motociclette, [...] Quando vide l'isola, era ancora meravigliosa, come un pezzo di stella o una cometa che fosse caduta nel mare e riemergesse, spegnendosi dolcemente. Quando mise piede sull'isola, non era più un'isola. Dagli alberi non pendevano più datteri, non c'era legna per accendere il fuoco dei bivacchi. I pesci si vendevano come in ogni mercato. Frutti di mare e frutta. La gente abitava in case normali, e le piazze e le stradine erano piene di chiacchiere e di faccende<sup>95</sup>.

Stefano non trova la terra sull'atlante. I suoi occhi sono ubriachi di sonno e le sue mani intirizzate non riescono a tenere aperto l'atlante che, così, si chiude. Alla chiusura dell'atlante, la terra non può che scomparire: senza atlante, saltano tutti i confini. Ma non si è chiuso solo l'atlante geografico; è l'atlante del cuore che è stato sprangato dalle urla di comando del padre che reclama dal figlio ordine e obbedienza. Stefano non può che fuggire, per riaprire l'atlante del cuore. Ma l'isola che, dalla nave gli appare come un'isola, una volta raggiunta non si rivela più un'isola. Non è l'isola delle promesse e dei desideri; ma un'isola normale, ricolma di chiacchiere normali e faccende normali. La fuga dalla normalità si conclude con l'approdo ad un'altra normalità che è ben più frustrante, in quanto è la smentita dei sogni e dei

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

desideri. Per Stefano, la frustrazione più grande è quella di non poter riscattare l'ingiustizia da cui è scappato, attraverso la giustizia per tutti che avrebbe voluto costruire sull'isola della redenzione. Ecco quello che dice ad Antonio che lo aveva ritrovato e ricondotto a casa:

STEFANO

Antonio, credo che dovremo farci giustizia a modo nostro. Perché laggiù c'è solo ingiustizia. Noi siamo pirati, però non sopportiamo ingiustizie. Tutti quelli che fanno sempre tutto verranno puniti e legati agli alberi della nave.

Tutti quelli che non permettono a un bambino di finire di parlare saranno legati ancora più stretti.

A uno che abbia in tasca solo uno spago e un uovo d' uccello non si potrà dire: Hai rubato! Però chi ha le tasche piene di soldi, li deve cacciar fuori.

Ognuno che dica: Tu menti! E poi continui tranquillo a mangiarsi la minestra e non possa dimostrare nulla, verrà dato in pasto ai pescecani<sup>96</sup>.

Se il prigioniero è autocentrato sul *riguadagno della vita personale* perduta, Stefano muove nella direzione della *ri-conquista della giustizia* a tutti usurpata. Nonostante le evidenti differenze, sussistono delle sintonie che sono altrettanto evidenti. La filosofia di fondo è quella della trasformazione dei valori in *beni di possesso*: il prigioniero, converte la vita in bene di possesso e scambio di equivalenze<sup>97</sup>; Stefano, intende tramutare la giustizia in bene di possesso. Per il prigioniero, si tratta di un bene di possesso privato; per

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>97</sup> Questo passaggio di un dialogo tra il prigioniero e Robinson lo conferma in una maniera ancora più chiara: "IL PRIGIONIERO. Io ho sempre vissuto a spese di qualcun altro, e gli altri vivevano a spese mie. Così si ristabiliva l'equilibrio" (*ibidem*, p. 103).

Stefano, di un bene di possesso pubblico. In entrambi i casi, vige la logica proprietaria: nel primo caso, è l'*Io proprietario* che occupa la scena; nel secondo, il *Noi proprietario*. Ma si tratta di due situazioni illusorie: tanto l'*Io* (proprietario) che il *Noi* (proprietario) non sono affatto i decisori primi e ultimi delle loro azioni, surdeterminate, invece, dall'alto da chi effettivamente ha la titolarità del potere e ne aziona tutte le leve, da quelle simbolico-culturali a quelle giuridico-politiche. Inseguono entrambi i fantasmi della libertà che si trasformano nel simulacro e nel sepolcro della libertà. Ciò è svelato, in particolare, dai mezzi e dalle strategie che intendono impiegare. Il prigioniero ambisce a ritornare in seno al passato, per riguadagnare la vita perduta; Stefano pianifica l'uso di mezzi coercitivi contro gli ingiusti e i violenti del passato. Se il prigioniero vuole recuperare il passato, Stefano vuole cancellarlo coattivamente, riproducendone mezzi e fini in forme antagoniste, ma assonanti. In entrambi, come manca la rottura del presente, così manca l'apertura al futuro. Il fatto è che apertura e rottura non possono essere scisse. Se lo sono, il tempo e lo spazio rimangono chiusi in se stessi, col risultato di rovesciare l'orologio del mondo che, così, guarda e misura il tempo e lo spazio solo all'indietro e verticalmente e non anche in avanti e orizzontalmente. Forse, Antonio si rende conto che i progetti di Stefano lasciano il mondo così com'è e, perciò, risponde NO alle sue suppliche di non ricondurlo a casa:

STEFANO

Antonio! Di' di sì!

Sì, Antonio?

Sì, sì, sì!

ANTONIO

No, Stefano, no.

Io direi: no. Va' a casa.

E alla fine, forse, direi un'altra volta: no<sup>98</sup>.

Antonio dice un no che, per lui, non è differente dal sì. Che dica no o sì, il mondo, per lui e per tutti gli altri come lui, non cambierà. Il sì, almeno, gli garantisce una "vita normale". Chi, invece, gli intima di dire sì, ambisce ad una vita gioiosa soltanto per se stesso; e nemmeno troppo segretamente. Egli non è complice di coloro, di cui deve eseguire gli ordini: è una specie di lavoratore sui generis da essi assoldato e pagato. Non condivide con loro progetti di vita, ma si serve di essi per vivere. Non è affatto strano che la dialettica servo/padrone possa avere forme apparentemente così inusuali. Il sì di Antonio è un no camuffato che sa di essere impossibilitato ad esternarsi. I suoi sì, ripetuti fino alla noia, sono anche una forma di disprezzo nei confronti di chi ha emesso il comando. Il disprezzo, attraverso l'esecuzione pedissequa dell'ordine, è il modo con cui Antonio si ribella al comando. Quando, invece, l'ordine viene formulato da chi vuol giocare a rivoltare il mondo da cima a fondo (Stefano), Antonio replica con un no irrevocabile. Tutto ciò non impedisce che rimanga ostaggio del passato; anzi, è proprio nelle mani del passato che viene consegnato. Ma, almeno, conserva la sua dignità di oppresso.

Robinson, intanto, è *arrivato al dunque con se stesso*<sup>99</sup>. Anna, la donna con cui viveva prima di finire in galera, gli ha preannunciato di arrivare sull'isola per riprender(se)lo<sup>100</sup>. Robinson è terrorizzato e dichiara solennemente:

Ma io non andrò a prenderla giù al porto. Non le darò spiegazioni. Sono arrivato al punto che posso trincerare il

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 102. È opportuno ricordare che, diversamente da Stefano, Antonio, non è un bianco. Dice Stefano: "ha la pelle bruna" (p. 100).

<sup>99</sup> Così si esprime il prigioniero rivolgendosi a lui: "Vedo che lei è arrivato al dunque, con se stesso" (*ibidem*, p. 107).

<sup>100</sup> *Ibidem*, pp. 64-65, 103.



mio udito e non sentire più i suoi pugni che battono alla porta. Uscirò sulla terrazza e aggiusterò sulla tettoia le canne scompigliate dal vento. Sarebbe la mia uscita definitiva da una società che ha continuamente attentato alla mia vita<sup>101</sup>.

Il prigioniero gli fa notare che il distacco forzato da Anna (che è andata a vivere con un uomo assolutamente ordinario) è stato per lui benefico:

Lei, invece, mio caro, ne ha senz'altro un vantaggio. I suoi anni li ha *salvati per l'eternità*. Lei è diventato *invisibile*<sup>102</sup>.

Spinto dal prigioniero, Robinson ritiene di essersi reso invisibile non solo ad Anna, ma anche alla società che aveva attentato alla sua vita. A questo limite estremo del suo delirio, si illude che nessuno — né Anna, né la società e né il prigioniero — possono attentare alla sua vita. Ha perfezionato la sua invisibilità nelle forme della non-vita che ha scelto e dentro cui si è segregato e lasciato segregare. Robinson non comprende che è lui ad aver attentato e continua ad attentare alla sua vita: è la vittima di se stesso; non già di Anna o della società. La sua fuga verso l'invisibilità segna le tappe della sua resa e della sua sconfitta. Non sono Anna e la società a non sapere dove sia e chi sia; è lui stesso a non sapere dove è e chi realmente è. L'uscita dalla società l'ha certificata, lasciando che la sua vita scorresse senza di lui. La società ha potuto espellerlo e punirlo, perché era già uscito dalla sua vita: ha espulso la vita da se stesso e se stesso dalla vita. È diventato un fantasma vivente che si illude di non essere visto. Nella sua ingenuità perturbata, non comprende che è proprio dei fantasmi viventi che si nutre la società da cui si è illuso di essersi messo al riparo. È esattamente nella pancia del mostro, esattamente da quando si

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 105, corsivo nostro.

è convinto di esserne uscito.

L'illusione dell'invisibilità non tarda ad essere sconfessata. La società lo riacciuffa. Anna e due poliziotti bussano alla porta di Robinson, come egli temeva, ma non si aspettava. I nodi vengono al pettine e Robinson arriva al *dunque* della sua vita:

UNA VOCE DI DONNA, DOLCE E CHIARA

Apri, pirata che non sei altro!

UNA VOCE D'UOMO

Apra!

UNA SECONDA VOCE D'UOMO

In nome della legge, apra!<sup>103</sup>

Robinson non se la sente di aprire; allora, è il prigioniero ad aprire la porta:

IL PRIGIONIERO

Ci siamo.

ROBINSON

Non posso.

IL PRIGIONIERO

Apra!

ROBINSON

Non posso

IL PRIGIONIERO

Allora lo farò io!<sup>104</sup>.

Il prigioniero si è organizzato per l'appuntamento con la nave di mezzogiorno che, presumibilmente, non mancherà. Ma, prima, ha aiutato Anna e la legge a rimettere le mani su Robinson. Sfugge la sorveglianza dell'isola e, nello stesso tempo, permette ai carabinieri di catturare il fuggiasco Ro-

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

binson. Quasi che tra i sorveglianti e il prigioniero si fosse stabilito un patto di scambio. Nella filosofia del prigioniero, è Robinson ad aver tradito se stesso, per essersi nascosto così maldestramente. In uno scambio di ruoli vorticoso, il prigioniero diventa libero e Robinson ritorna prigioniero. Qui l'alternativa avanzata dal prigioniero si rivela fino in fondo per quello che è: un caso flagrante di anti-etica che fonda la difesa della propria vita sul furto di quella altrui. Robinson è la preda ideale del prigioniero; come è la preda ideale di Anna e della legge, a cui non poteva a lungo sfuggire. Le equivalenze e le simmetrie, così enfatizzate dal prigioniero, funzionano perfettamente: il numero dei fuggiaschi e dei prigionieri rimane immutato; anche se le persone non sono più le stesse di prima. Ma questo non ha rilievo alcuno, né per i calcoli puramente formali della legge e né per l'economia dello scambio equivalente del prigioniero. E, forse, non ha rilievo neanche per Robinson, il quale voleva essere catturato, altrimenti avrebbe rotto definitivamente con Anna, non rispondendo alle sue lettere. Come avrebbe rotto definitivamente con la legge, rifacendosi una vita altrove. Diversamente da quanto farà il prigioniero. Che, però, solo formalmente ed apparentemente rompe con la legge e il suo proprio passato, se continua a vendere la vita degli altri, per il profitto della propria. Robinson vede compiersi le strategie di atrofizzazione del suo cervello, attraverso cui cercava l'oblio. Ma non si atrofizzano soltanto le capacità di afferramento e memorizzazione delle lettere dell'alfabeto<sup>105</sup>: cioè, il rifiuto del linguaggio dialogante. È l'atrofizzazione del cuore che Robinson porta ad esemplare compimento. Atrofizzato il cuore, si realizza l'oblio perfetto. La legge e Anna rimettono le mani su di lui e lo riconducono al carcere perpetuo: la cella è, per lui, l'oblio perfetto. Il suo destino di cattività si realizza in toto e lui non ha fatto niente per evitarlo. Quel

---

<sup>105</sup> Si veda la dichiarazione di Robinson fatta al prigioniero, contenuta alla pagina 81 del radiodramma, di cui si dà qui conto nella nota n. 81.

poco che ha tentato di fare, anzi, lo ha ricondotto al punto inamovibile della reclusione perpetua, entro cui la sua invisibilità può essere finalmente totale.

Il radiodramma è una sequenza di eventi sostanzialmente replicati, dove l'accadere sembra avvenire, per non far accadere niente. Tutti i personaggi sono così dissimili; eppure, tutti si assomigliano. Dove stanno, allora, le differenze e le somiglianze, se a turno ognuno indossa le maschere nascoste dall'Altro? non riuscendo mai ad essere veramente né Io e né Altro? L'autocentramento dell'Io è negazione dell'Altro, la cui vita è non solo negata, ma distrutta e, dove è possibile, venduta e svenduta per il proprio vantaggio. A ciò sono finalizzati tutti i commerci del comando. Ora, nel radiodramma, tutto ciò che accade, accade nelle crepe della vita ridotta a gioco crudele di equivalenze esangui. Le crepe non solo mostrano il gioco delle crudeltà e delle superficialità, ma rendono possibile pensare e costruire un gioco diverso che faccia tesoro dei tormenti e delle speranze dell'Io, dell'Altro e del Mondo. Allora, tutto ciò che accade non avviene soltanto per non far accadere niente, ma per mostrare anche che tutto può ancora e sempre accadere, se si seguono strade e sentimenti diversi che, però, i personaggi del radiodramma cercano meticolosamente di cancellare. I personaggi veri del radiodramma siamo noi, nel mentre cancelliamo le parti migliori della vita e di noi stessi. Non ci resta, allora, che uscire dalla scena e ritornare alla vita. O meglio: uscire dalla vita trasformata in scena, per fare ingresso nella vita vera che giace confusa in un mucchio di macerie fumanti. Scavando in esse, scaviamo in noi stessi: torniamo a dare conto di noi, nel rispetto del mondo e degli altri.

Una volta le cicale erano uomini, ci dice il narratore:

#### NARRATORE

Da gole secche eruppe un clamore, una musica, potrei anche dire, un canto selvaggio, frenetico, che precipitava giù dalla collina, oltre il sentiero e verso il mare. Ci fermammo e ci guardammo atterriti.

Perché le cicale erano uomini, una volta. Smettevano di mangiare, di bere e di amare, per poter cantare senza sosta. Rifugiandosi nel canto, divennero più aride e più piccole, e adesso cantano, perse dietro la loro nostalgia — stregate, ma anche dannate, perché le loro voci sono divenute disumane<sup>106</sup>.

La domanda che, all'improvviso, insorge è questa: ma chi è umanità? le cicale oppure gli umani? Altrettanto subitaneamente ci accorgiamo che la domanda è mal posta, perché cicale e umani sono ambedue umanità. È, per questo motivo, che Robinson non vuole più ascoltarle, come confessa al prigioniero. Ma riportiamo il dialogo:

ROBINSON

Stia zitto! Zitto, zitto! Voglio che si faccia silenzio, una buona volta. Vorrei che il sole si attenuasse e che le cicale la smettessero, per non dover sentire neanche loro.

IL PRIGIONIERO

Lei, però, le ode ancora. È bene così. A mezzogiorno non dobbiamo dormire, anche se siamo molto stanchi.

ROBINSON

Che cosa intende dire?

IL PRIGIONIERO

È un suono forte, addirittura violento.

ROBINSON

Sono così violente, così angoscianti che non si può fingere di non sentirle.

IL PRIGIONIERO

Che suono è?

ROBINSON

È un suono come quello che qualche volta comincia a farsi

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 114.

sentire dentro di me. Quando subentra il silenzio, non si avverte né fame né sete; le lettere non si possono più leggere. Non ci sarà risposta. È un suono tale come se mi sciogliessi da ogni abbraccio, per un'altra beatitudine<sup>107</sup>.

Robinson non si accorge, però, della insanabile contraddizione di cui è portatore: non può silenziare il canto delle cicale, perché lo ha profondamente interiorizzato in sé. E non lo può ammutolire per un'ulteriore e decisiva ragione: il canto delle cicale è portatore sia di angoscia, sia di beatitudine. Questo lo sa bene, ma ha scisso l'angoscia dalla beatitudine: vuole silenziare la prima ed esaltare la seconda. Non sa che questo è impossibile, perché non si può scindere a proprio piacimento la vita e il mondo: la scissione è l'equivalente di un assassinio. Ma Robinson non ha la forza terrificante per operare la scissione; ce l'ha, invece, il prigioniero che come fa commercio della sua vita, così svende quella degli altri. Il prigioniero è esecutore della propria condanna e della condanna altrui. Robinson è l'esecutore solo della sua condanna; ma ha ben visto che le cicale sono la fusione di magia e dannazione. Esse hanno, però, dannato la loro magia e gli umani ne sono ben contenti. Si sono assolti, facendo ricadere le colpe interamente sulle cicale. In realtà, gli umani si sono dannati, coprendo la loro dannazione con quella delle cicale, dietro cui nascondono le loro colpe e le loro responsabilità. Applicano alle cicale la dialettica delitto/castigo, disapplicandola a se stessi. Il canto delle cicale, col suo carico di angoscia e beatitudine, schernisce questo goffo tentativo di auto-assoluzione. Le cicale prima erano uomini; ma i personaggi del radiodramma non erano uomini prima e non lo saranno dopo. Un giorno le cicale torneranno ad essere uomini e con gli uomini veleggeranno nelle terre e nei cieli dell'infinito.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 105-106.

#### 4. Nell'eterno dolore della città dolente e della perduta gente

Concludiamo con *Il buon Dio di Manhattan*, il terzo radiogramma<sup>108</sup>.

Il radiodramma ha una pluralità di centri. Il primo ruota intorno alla tormentata (mini)storia d'amore tra Jan ("un ragazzo del vecchio mondo") e Jennifer ("una ragazza del nuovo mondo"). Il secondo, intorno al conflitto tra il giudice e l'accusato, il quale, nel volgere di pochi passaggi, assume le sembianze del "Buon Dio" (di Manhattan). A sua volta, la storia d'amore si esprime nel solco di un conflitto dal carattere storico-geografico tra due mondi: il vecchio, incarnato da Jan e verso il quale deve reimbarcarsi; il nuovo, incarnato da Jennifer, al cui interno muore uccisa. Il confronto tra il giudice e Buon Dio, poi, rimescola continuamente i centri della titolarità e delle figure del giudicato e del giudicante. L'accusato, trasformato in Buon Dio, è convertito in *artefice* non solo dei fatti per i quali è incriminato, ma della scena e degli eventi del giudizio<sup>109</sup>. Il giudice non si rende conto della portata delle sue funzioni e delle sue parole, le quali scompongono la titolarità dell'esercizio del giudizio e ne mutano il senso; come vedremo. Dobbiamo, ancora, ribadire che il conflitto tra i mondi storici e geografici è intrecciato al conflitto tra uomo e donna, dentro e fuori l'esprimersi del

---

<sup>108</sup> I. Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan*, in *Il buon Dio di Manhattan*, cit., pp. 115-182.

<sup>109</sup> Questo frammento di dialogo tra il GIUDICE e BUON DIO, fin dalle prime battute del radiodramma, lo rende subito chiaro, al di là della comprensione che ne ha il giudice: "BUON DIO: Pensavo che lei prendesse sul serio le perizie dei suoi psichiatri. GIUDICE: Ero di questo avviso, infatti, prima che lei mi fosse noto come artefice di questi avvenimenti" (*ibidem*, pp. 120-121).

sentimento dell'amore<sup>110</sup>. Infine, v'è l'intrico e l'intrigo problematico tra umani e animali: questi ultimi nelle vesti della coppia di scoiattoli Billy e Frankie che Buon Dio usa come messaggeri di morte e, al tempo stesso, come angeli sterminatori.

Tutti i casi dei quali Buon Dio è stato l'artefice sono stati positivamente chiusi, tranne l'ultimo, ricorda il Giudice all'apertura dell'udienza. Udienda che — occorre ricordare — riguarda lo specifico proprio dell'ultimo caso: l'uccisione di Jennifer. Il caso non è chiuso sia per il giudice, sia per Buon Dio, per il buon motivo che Jan l'ha fatta franca. Seguiamo il dialogo tra i due:

BUON DIO

L'ultimo «caso» — come lei, nel suo dubbio gergo, si compiace di definirlo — non è chiuso neanche per me. Mi piacerebbe sapere, visto che non ho avuto occasione di portare veramente a termine il mio compito, che cosa ne è stato del giovane che l'ha scampata.

GIUDICE

Scampata?

BUON DIO

Non dovrebbe essere rimasto nemmeno ferito.

GIUDICE

Ferito no, Però...

BUON DIO

Non è partito?

---

<sup>110</sup> C'è un'affermazione di Jennifer, al primo impatto che ha con Jan, che ben rende la fluidità misteriosa dell'attrazione che lei prova per lui, entro cui il dualismo dei mondi si incastra col dualismo uomo/donna: "JENNIFER: [...] A me piacciono gli europei. (*Esitando*) E cosa la porta a New York? JAN: Il desiderio di ripartire. Per la prima nave mi restano solo un paio d'ore o un paio di giorni. JENNIFER: È tremendo. Deve ritornare? JAN: Non devo, però voglio" (*ibidem*, p. 124).



GIUDICE

Certo che sì. La sera stessa ha addirittura preso la nave per Cherbourg.

BUON DIO

Ah! Lo vede? E quest'uomo aveva giurato che non avrebbe preso la nave, ma che sarebbe morto con lei, la ragazza, affrontando incertezze e disagi, dimenticando la propria origine e la propria lingua e parlando con lei una lingua nuova, sino alla fine dei suoi giorni. E si è imbarcato, senza neanche prendersi il disturbo di andare a seppellirla, e adesso arriva laggiù e dimentica che alla vista di quel corpo dilaniato si è sentito meno terra sotto i piedi che alla vista dell'Atlantico.

GIUDICE

Sì, quella ragazza non l'ha seppellita.

BUON DIO

Non l'ha nemmeno seppellita! Merita veramente di vivere! [...]<sup>111</sup>.

La morte di Jennifer e la fuga di Jan sgretolano definitivamente l'unione che essi avevano evocato e invocato insieme: creare una nuova vita, per l'eternità del loro amore. L'infinito e l'infinità dell'amore si polverizzano. Come si polverizza l'invenzione di una nuova lingua, poiché viene flagrantemente meno l'emancipazione dalla propria origine e dalla propria lingua. Ed è, per questa ragione, che Jan — come suggerisce Buon Dio — *merita di vivere*. Con una precisazione: *merita di vivere, per vivere la morte*: viene fatto dire, con un riferimento non completamente in linea con la poesia di Ungaretti<sup>112</sup>. Del resto, Ingeborg Bachmann — co-

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>112</sup> Il paesaggio ungarettiano che viene qui richiamato è tratteggiato soprattutto dalla poesia: "Sono una creatura", contenuta ne *Il porto sepolto*,

me Paul Celan – ha amato e tradotto Ungaretti<sup>113</sup>. Il “merita di vivere” di Buon Dio non è una pena da scontare; tuttavia, allinea il vivere di Jan alla morte, al punto che il fatto di essergli sfuggito, col senno di poi, per Buon Dio è la condanna più grave. Qui Buon Dio è come se ammettesse la presenza di un’anomalia all’interno della sua azione: non la *morte* era la condanna conforme alla vita di Jan, ma *vivere*, per poter imputridire la vita, totalmente e senza vie di scampo. La morte assegnata e distribuita da Buon Dio è propriamente offerta come via di scampo da una vita persa nei labirinti della colpa, della menzogna e dell’inutilità: non tanto la *fine* irrevocabile della vita, quanto la *soluzione* conforme allo scopo mancato dal vivere. Nel caso di Jan, la vita non aveva bisogno di essere condannata a morte: era già morta. Jan è qui un sottoprodotto avariato di Buon Dio. Uccide ciò che tocca, senza avere bisogno di fare ricorso all’omicidio: è la figura dell’assassinio in atto. Come Jennifer è quella della vittima in atto che gira in eterno intorno alle offese che le sono inflitte, senza interrogarsi sulle offese che ella ha sca-

---

presente nella raccolta *L’Allegria*, in *Poesie*, Milano, RCS Quotidiani, 2004, p. 42. Riportiamo per intero il testo della poesia: “Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata // Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede // La morte / si sconta / vivendo”. La poesia è stata composta a Valloncello di Cima Quattro, il 5 agosto 1916.

<sup>113</sup> Sul punto, si rinvia a: (a) Enza Dammianno, *Due lingue in una voce sola: Ingeborg Bachmann traduce Giuseppe Ungaretti*, reperibile a questo URL: [https://www.academia.edu/5688154/Due\\_lingue\\_in\\_una\\_voce\\_sola\\_Ingeborg\\_Bachmann\\_traduce\\_Giuseppe\\_Ungaretti](https://www.academia.edu/5688154/Due_lingue_in_una_voce_sola_Ingeborg_Bachmann_traduce_Giuseppe_Ungaretti); (b) Giulia A. Di Santo, *Per sempre. Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, in AA.VV., *Un tremore di foglie. Scritti e studi in onore di Anna Panicali*, vol. II, Udine, Forum, 2011. In particolare, Enza Dammianno si sofferma sulla traduzione fatta dalla Bachmann di “Sono una creatura” alle pp. 5-7. Ricordiamo, infine, che Celan, di Ungaretti, ha tradotto: *La terra promessa e Il Taccuino del Vecchio*.

gliato contro di sé e la vita. Nasce in questo pulviscolo sentimentale il mistero della sua attrazione per Jan, ancora prima di conoscerlo veramente. Nella fattispecie, va ribadito che Jan è *l'uomo* e Jennifer la *donna*. Diversamente da Buon Dio, però, Jan non ha spazialità di azione e, ancora di meno, può creare un sistema di giustizia sulla cui bilancia vita e morte devono stare eternamente in equilibrio. Per Buon Dio, la morte riequilibra la vita e le arreca giustizia, stroncando la vita e la morte malvage. Egli è sommo giudice, in quanto strangolatore della vita malvagia e, nel contempo, giustiziere che vendica la stessa morte. Possiamo dire che, per lui, la morte è la dea che rende giustizia alla vita, eliminando gli *ostacoli* che ne intralciano il decorso virtuoso codificato. E, ancora, specificare che Jennifer è *l'ostacolo*, non Jan. E, dunque, secondo gli stessi assunti che animano la giustizia di Buon Dio, Jan *non* doveva morire. Ecco, in estrema sintesi, la matrice e lo scenario dell'errore in cui è incorso Buon Dio. Ma, fuori da una disamina logica in senso stretto, questo è, per lui, un errore necessitato. Egli *deve* sbagliare. Ritenendo di aver definitivamente scavalcato gli orizzonti della pura logica, reputa di essere figura incarnata dell'onniscienza giudicante, non abbisognevole di alcuna prassi razionacinante e verificante: né preventiva e né a posteriori. E ciò è vero, ancora prima che si manifesti il terribile deficit etico delle sue scelte di artefice sovrano. Buon Dio si colloca al medesimo piano del pregiudizio etico del giudice, sublimandone, anzi, le sfere di attuazione. Perciò, alla fine, finiranno con l'intendersi.

Ma procediamo con ordine.

Il primo segnale premonitore del destino che aspetta i due giovani è loro dato da una zingara che sulla mano di Jennifer non riesce a leggere nulla, mentre pronostica una lunga vita a Jan<sup>114</sup>. Il futuro di Jennifer svanisce dall'interno del suo presente con Jan; mentre quello di Jan è destinato

---

<sup>114</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, pp. 127-128.

ad andare ben oltre il suo presente con Jennifer. La morte del futuro di Jennifer consente la riproduzione del futuro di Jan (senza Jennifer). Con Jan, Jennifer rimane incastrata in un presente che l'uccide. Con Jennifer, Jan tenta debolmente e in maniera esitante l'assalto al futuro, dal quale, però, è inquietato. In un incalzante e fulmineo succedersi del tempo, decide di ritrarsi da quel presente affacciato sulla soglia del futuro. Arretra da quella soglia e Jennifer vi rimane incastrata dentro, finendo uccisa e senza sepoltura. Così, Jan può ripartire e ritornare al suo (vecchio) mondo e Jennifer morire e restare nel suo (nuovo) mondo. I due mondi, quello vecchio e quello nuovo, si dividono irrimediabilmente, dopo essersi cercati e uniti per un fuggevole scorrere del tempo. Ancora una volta, rileviamo l'errore di Buon Dio: il progetto di eliminare entrambi in contemporanea non tiene conto che la loro storia d'amore non ha futuro e, forse, non ha mai avuto un vero presente. Evidenza, invece, ben colta dalla zingara, attraverso la sola lettura della mano di Jennifer. Buon Dio si lascia ingannare dalle speranze di Jennifer e dalle parole a vuoto di Jan sull'amore eterno; le quali somigliano tremendamente alle declamazioni verbali di Laurenz, di cui abbiamo discusso nel secondo paragrafo<sup>115</sup>. L'errore di Buon Dio si basa, allora, su un errore di Jennifer? Se si dà per vera questa ipotesi, si finisce con il ritenere che *amare* è *l'errore*, mentre *scappare* dall'amore è *scelta di salvezza*. Ma, così, finiamo risospinti nel buco nero del cinico amorale che traveste le sue paure come ricerca della libertà assoluta, senza passioni e comunioni sentimentali. Qui la libertà è esclusivamente dell'IO che esercita un potere assoluto sull'ALTRO, trasformato in un *oggetto d'amore* che, in quanto tale, è intercambiabile e reificabile all'infinito. Con la sua fuga, Jan è qui una larvata controfigura dell'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, di cui offriamo uno squarcio significati-

---

<sup>115</sup> Si rinvia al § 2 : "Infiniti quotidiani: da eternità a eternità", del presente capitolo.

VO:

In primo luogo io non ero più nemmeno in grado di amare, giacché, ve lo ripeto, amare per me significava tiranneggiare e dominare moralmente. Per tutta la mia vita io non sono stato neppure capace di figurarmi un amore diverso, e sono andato tant'oltre che adesso certe volte mi capita pensare che l'amore consista nel diritto liberamente accordatoci dall'essere amato di esercitare su di lui la nostra tirannia. Anche nelle mie fantasie da sottosuolo io non sono mai stato capace di rappresentarmi l'amore altrimenti da come una lotta, in cui cominciavo dall'odio e finivo con l'assoggettamento morale, dopo di che non sapevo mai che fare dell'essere assoggettato. E cosa c'è qui d'inverosimile, se ormai mi ero a tal punto disabituato alla "vera vita", che poco prima avevo perfino rimproverato e svergognato Liza per il fatto che lei era venuta da me per ascoltare delle "parole di compatimento"; e non avevo neppure capito che lei non era affatto da me per ascoltare delle parole di compatimento, bensì per amarmi, giacché per la donna proprio nell'amore è racchiusa la resurrezione e la salvezza da ogni perdizione, e anzi non c'è resurrezione possibile senza di esso<sup>116</sup>.

L'uomo del sottosuolo non comprende e non intravede

---

<sup>116</sup> F. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, cit., p. 138. Si ricorda che Liza è la prostituta innocente che crede alle (strumentali) parole compassionevoli dell'uomo del sottosuolo, fino a recarsi nel suo (lercio) appartamento, per offrirgli il suo amore, venendo ricambiata con la moneta di un disprezzo che espressione di un miserabile titanismo. Per una fine ricostruzione degli scopi abietti perseguiti dall'uomo del sottosuolo nel suo rapporto con Liza e della scossa morale che la donna imprime nell'animo dell'uomo, si rinvia a G. Pacini, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *op. cit.*, pp. 13-16.

neppure i più tenui squarci della vita vera: la blinda nella sua vita personale. Quando eccezionalmente gli capita di capire e vedere, distorce velocemente tutto, per espandere l'abisso entro cui ha fatto precipitare e scorrere la sua vita. È continuamente alla caccia di nuove ragioni di legittimazione delle sue scelte di odio e isolamento nevrotico. Ma è una caccia destinata perpetuamente a fallire, perché fa sistematicamente ritorno alla radice insopprimibile dell'abissale sottosuolo in cui vive: l'ostilità che si nutre di un illimitato e frustrante desiderio di potere. Desiderio di potere con il quale intende dominare l'amore stesso; o, forse, soprattutto l'amore. Egli è fermamente convinto che proprio l'amata gli abbia concesso questo potere sconfinato e, quindi, ritiene che nella relazione d'amore abbia il *diritto al dominio*. È un monarca assoluto senza regno che, però, vuole dominare: quanto meno vi riesce, tanto più è frustrato e tanto più la sua carica d'odio è condotta al suo punto di esplosione. Liza è la vittima designata di questo composto in costante deflagrazione. Potere e diritto al dominio qui si fondono e l'amore è la dimensione entro cui questo potere/diritto si esercita in sommo grado. L'equivalenza amore/dominio è l'arma che l'uomo del sottosuolo scaglia contro Liza: con essa l'atterra, proprio nel momento in cui ella si era riaperta alla vita e gli aveva offerto il suo amore. Sa bene – l'uomo del sottosuolo – che l'amore è resurrezione e che senza resurrezione non possono esservi nascita e rinascita della vita. Ed è proprio questa consapevolezza la ragione fondante che erge il suo sistema di distruzione dell'amore, attraverso il dominio<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Possiamo instaurare una linea di continuità critica tra le parole dell'uomo del sottosuolo e il libro di P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998. La critica delle teorie e pratiche femministe al "dominio maschile" – dalla Rivoluzione francese all'attualità – costituisce, ovviamente, l'*intollerabile* per l'uomo del sottosuolo, nella sua genesi storico-culturale e nella sua riproduzione allargata. L'uomo del sottosuolo, privato del dominio, perde la sua ragion d'essere. Nel e per *far dominio*, deve detene-

Sa altrettanto bene che è soprattutto nella donna che sono racchiusi l'amore e la resurrezione della vita: perciò, deve dominare e distruggere la donna. Ma Liza e la scossa morale che lei apporta restano là. Il suo amore segna la linea della salvezza per l'uomo del sottosuolo che, perciò, la cancella col disprezzo del denaro, abbassando di nuovo Liza al ruolo di volgare prostituta. Deve osteggiare e cancellare Liza: è stata la prima e l'unica a cogliere la sua infelicità estrema e donandosi a lui con amore gli offre la possibilità di riscattare gli anni (passati, presenti e futuri) del sottosuolo. La speranza e l'amore si sono infilati persino nel sottosuolo, grazie a Lisa. Se abbiamo colto bene, per Dostoevskij, è Liza la vera protagonista del romanzo, perché è lei la figura carnale che traccia la via dell'amore<sup>118</sup>. Dostoevskij, inoltre e per

---

re tutte le leve del potere, occuparlo e manipolarlo a suo piacimento. Il protagonista del romanzo di Dostoevskij è uno sprovveduto, a confronto del dominio maschile in scena nel XX secolo e in questi primi decenni del XXI, con il loro riorganizzarsi e mobilitarsi contro la "rivolta femminile". Il merito di Bourdieu è quello di aver allargato la critica del dominio maschile al campo simbolico e alle disposizioni inconsce. Ma la pratica e la teoria femministe, soprattutto a partire dagli ultimi tre decenni del Novecento, avevano già integrato queste componenti nel loro cammino di liberazione, facendole fuoriuscire anche dal campo del simbolico e dell'inconscio ed evitando di appiattirsi sul campo politico, non ossequiando dettami e categorie illuministe e post-illuministe (del resto, confutati dallo stesso Bourdieu). Per una condivisibile critica della posizione, sul punto, espressa da Bourdieu ne *Il dominio maschile*, si rinvia a Eleonora De Conciliis, *La riproduzione del femminile*, in "Storia delle donne", n. 8, 2102, Firenze University Press, pp. 39-56. Per una ricognizione sull'irrapresentato femminile, da cui muovono alcune delle considerazioni svolte nel presente capitolo, sia consentito rinviare a A. Chiocchi, *L'irrapresentato femminile. Off-limits e limiti delle politiche e delle culture di sinistra*, in "Focus on line", n. 7, gennaio-febbraio 2001.

<sup>118</sup> Ci pare di cogliere che in questa direzione vada muovendosi anche G. Pacini, *op. cit.*, p. 16.

sempre, ci consegna il sottosuolo come categoria spirituale e materiale del vivere umano, ben al di là di quanto faranno i futuri sviluppi della psicoanalisi e della psicologia. Egli ci indica che il dissidio irricomponibile tra *sottosuolo* e *amore* è una delle trame che continuamente compongono e disfano il vivere umano. Come il sottosuolo, l'amore è un abisso che ci circonda e dal quale, oltre i nostri desideri e la nostra volontà, possiamo uscire più forti e felici. Nel sottosuolo, dunque, è possibile scoprire la luce dell'amore. Occorre darsi e farsi la forza necessaria. Ma è incontrovertibile che l'amore è la soluzione per l'uscita dal sottosuolo: come Liza che lo attraversa e riattraversa, non per estinguerlo (fatica vana), ma per imparare ad amare anche in esso. Il che, molto semplicemente, vuole significare che non è possibile dimenticare mai il sottosuolo e l'amore. Nel loro dissidio può nascere la salvezza e questa possibilità non va sprecata. Non per questo, l'amore riesce sempre ad essere la soluzione del sottosuolo; anzi. I grandi romanzi di Dostoevskij dimostreranno ampiamente che il sottosuolo non cessa di trionfare sull'amore. E, tuttavia, pur nel tormento e nella sconfitta, la scintilla della resurrezione, attraverso l'amore, non cesserà di illuminarsi e di illuminare, persino alcuni dei cuori e animi più malvagi. L'intenso rapporto di Dostoevskij con Cristo è spiegabile soltanto se illuminato in questa cornice.

Possiamo, ora, ritornare al radiodramma.

Jan porta il sottosuolo in superficie, trasformandolo in bunker che si estende giorno dopo giorno, scavando il vuoto intorno a sé e dentro di sé: dal vecchio mondo al nuovo mondo e, poi, di nuovo dal nuovo al vecchio. Il suo odio non è quello che siamo stati abituati a conoscere e con cui abbiamo tradizionalmente dovuto fare i conti, dentro e fuori di noi. È una furia che devasta in silenzio tutto ciò che tocca e perfino ciò che respira, senza che il pensiero e il cuore abbiano bisogno di essere attivi o consapevoli. Una furia inerte che assume le sembianze di un meccanismo automatico che non ha la necessità di essere innescato. Anzi, è Jan ad essere innescato dal meccanismo. E, così, lo porta in giro per il



mondo, riproducendolo in estensione e profondità. La sua non è indifferenza, noia o stanchezza di vivere; è *inazione* sotto forma di *azione* corrosiva della responsabilità e che, perciò, si svincola dal confronto col male e il bene. Jan non ha il problema di essere leale, coerente, vivo e attento e nemmeno quello di interrogarsi sulla vita e sulla morte. La sua tacita, ma confessata rinuncia a vivere diventa la fuga entro cui il suicidio di se stesso si esprime attraverso la morte dell'Altro e degli Altri; ed avviene come fatto spontaneo. La sua non è una fuga, ma una defezione, invariabilmente ruotante intorno al suo *inizio vuoto*. Ed è proprio questo inizio che la defezione ha la missione di reiterare e dilatare, convertendolo in infiniti quotidiani svuotati. Per poter evacuare lo spazio e il tempo, Jan ha bisogno di mettere in moto un eterno giro che aspira e diffonde il vuoto. Si trova costretto a cospargere i suoi viaggi anche con promesse d'amore che, in realtà, costituiscono armi di offesa, fatte con il preciso intento di non essere mantenute: per illudere (prima) e far soffrire (dopo).

Jennifer e Jan sono condannati a morte da Buon Dio: il loro amore nascente e tremante è da lui condannato, con l'aiuto degli scoiattoli. Jennifer muore; mentre, in maniera imprevista, Jan si salva. Jan abbandona Jennifer morta, senza nemmeno seppellirla. L'avrebbe abbandonata da viva; tanto più l'abbandona da morta. Buon Dio aveva un alleato in lui e non lo aveva compreso. Il suo sistema investigativo, comunicativo e punitivo rivela qui una falla enorme. E la falla parte dal suo centro vitale: la coppia di scoiattoli Billy e Frankie, da lui troppo assimilati alla razionalità dei comandi di una giustizia esatta di tipo umano, lineare e predicibile. Nondimeno, come il loro artefice sovrano, gli scoiattoli sono soggetti al principio di fallibilità. Quanti casi, in questo sistema extragiuridico, non si sono chiusi con l'esecuzione ottimale del giudizio? Quanti di essi sono sfuggiti persino alle indagini della polizia e agli archivi dei tribunali? E per finire: quanti casi si sono chiusi con un errore? Il radiodramma non lo dice: ce ne mostra uno evidente, però. Il dubbio si insi-

nua, per mettere in discussione i cardini di un dispositivo extragiuridico troppo simile, se non omologo, al sistema giuridico istituzionale. Col suo sistema, inoltre, Buon Dio finisce col rendere umani gli animali e animali gli umani, espiantando dagli uni e dagli altri gli elementi positivi e investendo su quelli negativi, miscelandoli sapientemente. Il radiodramma, seppur tra le righe, ci trasmette un messaggio assai chiaro: la disumanizzazione della giustizia istituzionalizzata trascina nel suo vortice quella extragiuridica di Buon Dio. Esse sono marchiate dallo stesso vizio di fondo: la presunzione di colpevolezza che nasce, a monte, dalla presunzione di infallibilità del giudice e del giudizio: siano essi istituzionali, siano essi extragiuridici. È l'etica della colpa e della pena che prende decisamente il sopravvento: l'ansia di *castigare*, omettendo perfino di indagare il *delitto* con senso di giustizia. Ma per rendere possibile il senso di giustizia, era ed è necessario prendere le distanze dai codici simbolici e dagli ordigni punitivi che impiantano il processo come *legislazione* dell'artefice sommo che indossa i panni del giudice (istituzionale e/o extragiuridico). Come giudice senza toga, Buon Dio non è dissimile dal giudice togato che lo interroga e conclude il processo, lasciandolo andare. Di fronte a Buon Dio, l'ansia di castigare propria del giudice togato viene meno. A sua volta, Buon Dio dismette i panni di accusato: diventa il secondo (e, forse, autentico) giudice. I due giudici si trasformano *insieme* in una divinità dalle forme umane: *insieme* trovano la soluzione al caso. L'errore di Buon Dio viene compensato (se non, addirittura, ricompensato) con il suo proscioglimento dall'accusa; l'errore del giudice viene sanato dalla libertà concessa a Buon Dio. Giudice e Buon Dio, come hanno collaborato nel giudizio, così continueranno a collaborare nel castigare il delitto. Il processo serve, appunto, a tirare definitivamente fuori entrambi dalla coppia polare delitto/castigo. Essi si ergono al di sopra di questa coppia. La loro infallibilità e non perseguibilità si regge sul fatto evidente che ognuno deve correggere e recuperare gli errori dell'altro, per poter assicurare la completa in-

giustizia da essi predicata e rappresentata. Il giudice consente a Buon Dio di continuare a compiere la sua azione extragiuridica; Buon Dio continua ad affidare al giudice il compito di amministrare la giustizia. Tanto sanno bene entrambi di perseguire lo stesso scopo e che, unendo le forze, possono conseguirlo meglio. Alla fine, Buon Dio è, forse, contento che Jan non sia morto. Il giovane potrà continuare ad aiutarlo a seminare morte: egli sfugge alla morte decretata da Buon Dio, per questo misterioso, ma decisivo motivo. Più gli Jan del mondo seminano morte silenziosa, più Buon Dio e il giudice potranno essere soddisfatti: non avranno il bisogno di sporcarsi le mani di sangue. L'errore di Buon Dio è stato, per lui, fonte di un insegnamento prezioso: meno interviene e più pilota gli uomini a fare in autonomia il mestiere di uccidere e uccidersi, più il suo potere giurisdizionale sul mondo aumenta. Potrà meglio coltivare l'ambizione di ergersi, perfino, al di sopra della giustizia divina, di cui ha sempre ambito essere l'incarnazione.

Jan e Jennifer, nel loro girovagare, dopo essersi imbattuti nella zingara, in piena notte incontrano un mendicante:

JENNIFER

Le due del mattino. E chi è che sta ancora seduto qui, sui gradini? Pover uomo, lei non va a dormire?

MENDICANTE

Grazie per l'interessamento. Ma che altro può fare un pover uomo come Mack?...

JENNIFER

Lei è un attore?

MENDICANTE

Io sono dentro la città dolente e sono dentro l'eterno dolore, perduto in mezzo alla perduta gente. Per me e i miei pari, vi prego, fate una piccola offerta.

JENNIFER (*sussurrando*)

Ho un sacchetto di noci, due dollari e uno scialle. Li prenda.

## MENDICANTE

In nome di nessuno. E che nessuno gliene renda merito. Qui siamo troppi, signorina, nella città dei mendicanti. Non abbiamo colore. Invidiamo la pelle a bianchi e a neri<sup>119</sup>.

Ingeborg Bachmann, con Jennifer e Jan, continua a trascinarci in un viaggio nell'*eterno dolore* della *città dolente*, in mezzo alla *perduta gente*. Già la zingara ci aveva avvicinato a questo sconfinato mulinello di sofferenza, leggendo il *vuoto* nella mano di Jennifer, proprio nel momento in cui ella era piena di ebbrezza per la storia nascente con Jan. Quell'ebbrezza nascondeva il vuoto, di cui era piena. Ed è quel vuoto che non sfugge alla zingara che, nel contempo, si limita a pronosticare a Jan una lunga vita, senza indicargliene affatto i caratteri. Il vuoto nella mano di Liza è l'emblema della morte dell'amore in agguato. Jennifer e Jan non sono figure assimilabili alla povera gente, pur attraversando sporadicamente le strade della città dolente. Sono abitanti catturati dalle nevrosi del progresso, dalle cui postazioni osservano distrattamente il misero scorrere della vita della povera gente, a cui possono soltanto fare, su richiesta, l'elemosina. Ed è ciò che fa Jennifer con Mack. Ma è proprio il mendicante Mack che, pur ringraziando Jennifer, mette le cose bene in chiaro. Jennifer ha fatto la sua offerta *in nome di nessuno* e, dunque, *nessuno* gliene potrà rendere merito. Troppi sono gli abitanti della *città dei mendicanti* e tutti hanno smarrito il *colore della pelle*: non sono come i bianchi e stanno al di sotto dei neri. Nella città dolente, i mendicanti invidiano chi dispone della propria pelle, perché non hanno più *colore*; ma hanno ancora *calore*, come Mack e la zingara. Pur non essendo tra la povera gente, anche Jennifer e Jan hanno perso *il colore*: non della loro pelle, ma della vita. Nella loro pelle non v'è più il colore della vita. Jennifer è de-

---

<sup>119</sup> I. Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan*, cit., pp. 128-129.

stinata allo scacco, pur consapevole di questa mancanza e, perciò, si aggrappa a Jan per venirne fuori. Ella non riesce a dare *calore e colore* alla vita e si illude di poterli riconquistare, aprendosi all'amore per Jan; come fa Liza con l'uomo del sottosuolo. Finiscono tutte e due sconfitte. Jennifer, perché Jan deve cancellare il colore e il calore della vita, proprio vivendo; Liza, perché l'uomo del sottosuolo, proprio vivendo, non può rinunciare al dominio sull'amata. Mack il mendicante ricorda (a Jennifer e a noi) una verità elementare: fuori dall'amore per il mondo e per la vita, *ognuno* è, in realtà, *nessuno*. Il merito vero della vita è proprio vivere nell'amore. E, perciò, nessuno può chiedere merito a nessuno, per l'aiuto che ha offerto e/o gli è stato offerto. Dare merito a chi ha donato significa riconoscergli una superiorità e un'autorità illegittime che vanno al di là della ricchezza e della posizione sociale. Allo stesso modo, pretendere la genuflessione del ringraziamento da colui che ha ricevuto l'offerta vuole dire rafforzare la gerarchia di potere che è la matrice dell'elemosina. In entrambi i casi, in alto si colloca l'autorità e il potere; in basso, la sottomissione e l'insignificanza. È il doppio movimento di questa scala di comando che Mack il mendicante, con poche ma taglienti parole, smonta dalle radici.

Nei loro pochi giorni di amore, Jennifer e Jan vagano da un piano all'altro e da una stanza all'altra dell'albergo. Percorrono un viaggio intorno all'immobilità di se stessi. Pur muovendosi da una stanza all'altra, restano fermi nella fissità della loro situazione, alimentata da ognuno con propositi e speranze differenti. Sulle prime, Jan è restio; poi, si lascia catturare dall'effervescenza di Jennifer, perché ha capito che su di lei può scaricare il suo bisogno insopprimibile di fare del male. La cosa gli è ben chiara fin da quando entrano nella prima stanza d'albergo:

JENNIFER

Non si va in un albergo con uno sconosciuto, vero?

JAN

Questi discorsi li conosco bene.

JENNIFER

Oh, che aria terribile. Non c'è neanche un ventilatore.

JAN

È così grave?

JENNIFER

No. Però adesso non posso proprio, non posso. Di te, poi, non so niente. Oh, ti prego raccontami qualcosa di te. Cerchiamo di parlare e riflettere.

JAN

Spogliati!

JENNIFER (*con voce di pianto*)

Povere le mie mani. Povere, povere le mie mani. Guardale un po'.

JAN

Non mi hai spinto tu a fare tutto quanto? Finora non mi è mai passato per la testa di fare tanto male a qualcuno<sup>120</sup>.

Jan è perfettamente consapevole di accingersi a fare del male a Jennifer. Anche se nei giorni successivi, rinverrà la sua partenza per il vecchio mondo. Ma sa anche che il rinvio è solo temporaneo: egli se ne andrà e lascerà sola Jennifer. E lo confessa subito, non solo a se stesso, ma anche a Jennifer, nell'accingersi entrambi alla prima notte d'amore:

JENNIFER (*atona*)

Devo spegnere la luce?

JAN

Spegnila. E, credimi, mi piacerebbe tanto sommergerti di neve, per farti diventare ancora più fresca di quanto eri, e farti avere anche più rimpianti. Avrò rimpianti anch'io, forse, o nel caso migliore scorderò. Si sa così poco, prima. An-

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 130.

che dopo. Una notte è troppo, e troppo poco<sup>121</sup>.

Farti avere anche più rimpianti: dice Jan a Jennifer. Non solo la tortura inflittagli con l'abbandono, ma la doppia tortura di lasciarla in pasto ai rimpianti. Una notte è un tempo irrisorio, per far sedimentare bene i rimpianti; ce ne vogliono altre: almeno il minimo necessario. Ed è così che Jan passa ad organizzare il rinvio della partenza, facendolo funzionare per Jennifer come acceleratore e moltiplicatore di dolore e rimpianto. Non deve soltanto lasciarla sola; ma sola e disperata. Jan deve affogare il suo vuoto — ricolmo di disperazione inerte e inerme — nel pieno della disperazione di Jennifer. Jennifer non sa che in un altro tempo e in un altro spazio — nell'aula del tribunale — Buon Dio spiega al giudice che proprio quella scena è all'origine della sua decisione finale di sopprimere entrambi i giovani. Il giorno della partenza era venuto e Jan, con una telefonata alla società di navigazione, l'aveva rinviato, fino alle prima data utile successiva. Ecco il punto: il *giorno era venuto* ed entrambi i giovani l'avevano colpevolmente mancato, secondo Buon Dio. Qual era *quel* giorno? Il *giorno dell'addio*, prima ancora che l'amore scoccasse. Il giorno dell'addio era per Buon Dio una garanzia di tutto rispetto che non richiedeva alcun intervento da parte sua: l'amore si accartocciava su se stesso, esalando l'ultimo respiro. Per alcuni ed inquietanti tratti, Buon Dio è il clone dell'uomo del sottosuolo: elargitore di dolore e severe scomuniche per il mondo e gli umani. La *cosa*, tra Jennifer e Jan, stava per iniziare. E questa cosa era *l'amore*: occorreva estirparne subito le radici nascenti. Rispetto all'uomo del sottosuolo, però, Buon Dio commette un errore: egli colloca Jennifer e Jan sullo stesso piano; mentre per l'uomo del sottosuolo è ben chiaro che è la donna la scintilla della resurrezione dell'amore e della vita. Dal suo stesso punto di vista, era sufficiente sopprimere Jennifer. Il

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 131.

punto è che egli ha una pessima considerazione della donna (nella figura di Jennifer, in quel caso) e un'esagerata sovrastima dell'uomo (nella figura di Jan, in quel caso). Perciò, deve separarli violentemente, prima che si uniscano o nel mentre si stanno unendo. In ciò, sicuramente, esalta iperbolicamente il dominio maschile dell'uomo del sottosuolo. Buon Dio, per molti versi, è la versione novecentesca dell'ottocentesco uomo del sottosuolo di Dostoevskij; per molti altri, è una figura completamente inedita, perché allunga le sue mani sulla giustizia, il suo funzionamento e il suo esercizio. Ed è qui che, ancora una volta, emerge tutta la grandezza di Ingeborg Bachmann. Partendo da un prototipo novecentesco, ella ci riconduce ad alcuni dei nuclei arcani del dominio e dell'esercizio del potere, sulla donna e sulla vita. Sta qui il carattere primordiale sia dell'uomo del sottosuolo, sia di Buon Dio: entrambi allungano i loro tentacoli sui viventi e i circuiti della vita relazionale e sociale, così come sono stati confezionati ed ereditati dalla notte dei tempi. È l'era preistorica del dominio che, attraverso di essi, si rinnova e perfeziona. Anche per questo, Buon Dio e il giudice non possono che allearsi. Più esemplarmente di Jan, Buon Dio è l'erede, il continuatore e l'agente di mutazione dell'uomo del sottosuolo. Così come quest'ultimo era stato il continuatore/innovatore di tutte le figure del dominio maschile che, fin dalla preistoria, si erano succedute. Ingeborg Bachmann, come in tutta la sua opera, lacera questa trama millenaria di mistificazioni e narrazioni ingannevoli e non si limita alla relazione uomo/donna; come ben mostrato, per es., dalle parole di Mack il mendicante<sup>122</sup>.

Ma ritorniamo al radiodramma. E precisamente a: *quel giorno* che era, ormai, arrivato. Buon Dio ne coglie l'annuncio nei sorrisi che Jennifer scambia con Jan. I sorrisi, per lui, riducono le distanze, in quanto ne determinano i punti di

---

<sup>122</sup> Per l'analisi delle linee di ricerca bachmanniane, su questo come sui punti "contigui", si rimanda, in primo luogo, al primo capitolo.



rottura<sup>123</sup>. Per Buon Dio, i punti di rottura della distanza allestiscono la *congiura degli innamorati contro le regole del mondo*. Egli ha l'occhio lucido e intende, in maniera certossina, scongiurare con tutti i mezzi che la congiura degli innamorati vada a segno, perché intende assolutamente conservare le *regole del gioco* del mondo così com'è. È insopportabile, per lui, che nel mondo si possa *giocare all'amore*<sup>124</sup>. Fino a quando gli abbracci, i sorrisi e i baci rimangono muti, continuano a prestare *obbedienza* alla legge<sup>125</sup>. Quello che Buon Dio intende rigorosamente e implacabilmente evitare è il contagio della ribellione innescata dall'amore. Il giudice non comprende ed esplose con indignazione, perché quella non gli pare una plausibile motivazione per la commissione di un duplice omicidio:

---

<sup>123</sup> "Buon Dio: Queste distanze, però, non si possono mantenere del tutto. Hanno qualche punto di rottura. Per esempio, ci fu quella risata. Sì, a essere esatti, comincio con quella risata. (*Cupo*) Con quella indescrivibile risata. Senza motivo, si potrebbe pensare, quei due ridono. Giudice: Chi è che ride? Buon Dio: Quelli in cui la cosa comincia. Giudice: Follia. Buon Dio (*acconsentendo con veemenza*): Follia. Sì! Loro ridono in pubblico, eppure escludono il pubblico. O sorridono ai passanti, solo così, appena un accenno, come congiurati che non vogliono far sapere ad altri che presto le regole del gioco saranno abrogate. Quel sorridere sta lì come un punto interrogativo, molto irriverente, però" (Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, pp. 139-140).

<sup>124</sup> "Buon Dio: Adesso stavano giocando. Giocavano: all'amore. Era un gioco che facevano dappertutto, negli angoli bui delle strade e nella penombra dei bar di Broadway, sotto le girandole luminose che guizzano nella 42<sup>a</sup> Strada davanti ai grandi cinematografi, nello scrosciare di raggi emessi da comete e soli artificiali. Ma esageravano sempre nel gioco come nel ridere: trasgredivano ogni uso ragionevole di ciò che se ne possa fare" (*ibidem*, pp. 141-142).

<sup>125</sup> "Buon Dio: [...] poi gli abbracci muti, lassù, doveri muti, fatti senza ribellione, ancora in obbedienza alla legge. Non più per molto, però. Non più per molto" (*ibidem*, p. 142).

### GIUDICE (*irritato*)

Questa attività sovversiva è in tutto e per tutto priva di senso. Non viene alla luce nessun movente. La sequenza degli avvenimenti non mi dimostra proprio nulla. E, alla fine, voglio sapere da lei qual è stato il suo movente. Indignazione? No. Invidia?<sup>126</sup>

Il giudice non riesce ancora a capire il senso della missione, di cui Buon Dio si era investito. Ma progressivamente lo comprenderà, fino ad avere la coscienza finale che la sua missione non era tanto diversa da quella di Buon Dio e che esse si integravano perfettamente. L'amore, per Buon Dio, ha e deve avere l'*inferno* come sua prospettiva. Per convincere il giudice di questa presunta eterna verità, fa uso di uno spettacolo offerto da Billy e Frankie. I due scoiattoli illustrano con cinismo, se non sadismo, le rovinose storie d'amore di Orfeo ed Euridice, Tristano e Isotta, Giulietta e Romeo, Abelardo e Eloisa, Paolo e Francesca<sup>127</sup>. Proprio la trama crudele dello spettacolo degli scoiattoli consente di individuare il punto nero della posizione di Buon Dio sull'amore: il suo ridurre l'amore a un puro ed evanescente commercio della carne:

### BUON DIO

[...] Si abbracciavano e pensavano già al prossimo amplesso. Si abbandonavano a una bramosia che la creazione non può aver inteso a quel modo, in uno stato d'animo che era più serio di qualsiasi serietà, giurandosi il presente e niente altro, con ogni sguardo, ogni profondo sospiro e ogni volta che stringevano la materia più caduca del mondo, quella carne che per la tristezza sapeva d'amaro e in cui giacevano

---

<sup>126</sup> *Ibidem.*

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 144-145.

prigionieri, condannati a vita<sup>128</sup>.

Per Buon Dio, occorre liberare l'amore dalla prigione della carne; così come già era per la filosofia e la teologia dell'antichità<sup>129</sup>. L'amore predicato e comandato da Buon Dio è quello dell'*obbedienza* alla giurisdizione della legge e della teologia, entro cui i confini tra bene e male sono tracciati con imperio da chi dispone del loro canone, in conformità del quale legifera e comanda. La condanna e la neutralizzazione della sovversione appiccata dall'amore non è che uno dei cuori del dominio maschile. Un cuore amaro e crudele, occorre aggiungere, perché fa della donna il suo bersaglio principale. C'è, quindi, una linea di continuità netta tra le forme preistoriche, moderne e contemporanee del dominio maschile che nessuna analisi settoriale e specialistica può mettere in parentesi. La messa in parentesi è quella azionata, nella fattispecie, da Buon Dio (che fa uso della progressiva e crescente complicità del giudice), nel suo supremo richiamo alla legge suprema astratta. La verità vera è in rotta di collisione con quella statuita da Buon Dio: si giace condannati a vita nella prigione della carne, quanto più è negata la libertà dell'amore. Quella libertà che non sanno afferrare l'uomo del sottosuolo, Laurenz, Jan e lo stesso Buon Dio; meno che mai possono avvertirla e sentirne il canto i due scoiattoli Billy e Frankie, reclutati e addestrati per nudi e crudi giochi al massacro.

Qual è l'ordine che assolutamente Buon Dio non vuole che sia sovvertito e, perciò, deve assolutamente scongiurare il suo avvento? Eccone il riepilogo:

#### BUON DIO

Il giorno era venuto. In tutte le verticali e le rette della città c'era vita, e l'inno forsennato ricominciava, al lavoro, al sa-

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

<sup>129</sup> Si rinvia al primo capitolo di *Infiniti quotidiani*, cit.

lario e al maggior profitto. Le ciminiere gridavano selvaggiamente e stavano lì come colonne di una Ninive e Babilonia risorta, e i crani smussati e puntuti delle case dei giganti toccavano il cielo grigio dei tropici, che grondava umidore e come un'informe spugna nauseabonda infradiciava i tetti. Nelle grandi tipografie i rapsodi battevano i tasti delle macchine compositrici, annunciavano gli avvenimenti e facevano pubblicità all'avvenire. Tonnellate di cavoli rotolavano per i mercati, e a centinaia di cadaveri, nelle case del lutto, si faceva il trucco e la manicure per poi metterli in mostra.

Sotto la pressione di alte atmosfere si distruggevano i rifiuti del giorno prima, e nei grandi magazzini i fornitori frugavano in cerca di nuovo nutrimento e dei cenci di domani. Sui nastri trasportatori sfilavano i pacchetti, e le scale mobili portavano grappoli umani su e giù in mezzo a nubi di fuligine, aria avvelenata e gas di scarico.

Con colori nuovi l'estate selvaggia volava sullo smalto delle carrozzerie e sui cappelli delle donne fluttuanti per Park Avenue, sui luccicanti involucri per riso e miele, tacchini e gamberi.

E gli uomini si sentivano vivi, dovunque andassero, e parte integrante di questa città — l'unica che avessero inventato e progettato per ognuna delle loro esigenze. Di questa città delle città, che nella sua frenesia, nella sua agonia, accoglieva ognuno, e in cui tutto poteva attecchire! Tutto. Anche questo<sup>130</sup>.

Buon Dio è perfettamente consapevole dell'orrore che sta descrivendo. Ma sa anche che quell'orrore è perfettamente funzionale all'ordine e alla legge che reputa assolutamente

---

<sup>130</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 136.

imperanti e obbliganti. Quell'orrore, soprattutto, è perfettamente vocato e votato al massacro della vita vera e dell'amore. Il progresso moderno che descrive è, per lui, l'ordine perfetto, dove regna la sovrana legge del comando e dell'obbedienza, in uno sgargiante gioco di luci che rende accettabili e necessari:

- (a) la spugna nauseabonda della fuligine che macchia, infradicia e oscura terra e cielo;
- (b) il caleidoscopio tintinnare delle agenzie giornalistiche che annunciano gli eventi che fanno maggiormente spettacolo, fornendo pubblicità a loro e all'avvenire;
- (c) i grappoli umani che si affastellano frenetici e nevrotici per le strade e davanti ai negozi, salendo e scendendo su e giù per grattacieli.

E tanto altro ancora, scorrendo queste immagini in movimento.

Questa città, però, contrariamente a quanto ritenuto da Buon Dio, non è fatta a immagine e somiglianza degli umani, per consentire loro di soddisfare ogni esigenza e prosperare nella felicità. Come il Dio che gli umani hanno inventato non può essere ridotto alla loro immagine e somiglianza. Buon Dio è una di queste immagini transfert. Un Dio fatto a immagine e somiglianza dei presunti e presuntuosi umani dichiaratisi superiori, al di sopra e contro l'eterno dolore della città dolente e della perduta gente. In un certo senso, Buon Dio si è autogenerato, inscrivendo la sua gestazione e nascita nel seno delle culture millenarie del dominio maschile che ha sfornato oppressori a getto continuo. Ed è contro di essi che si leva la voce di Mack il mendicante. Del resto, come generare e riprodurre l'obbedienza alla legge, se non con la spada e il trono di un sistema oppressivo? Buon Dio, all'interno di questo sistema complesso e vario, non è che una figura di secondo piano e, quindi, deve: a) essere ancora più spietato della legge che intende mantenere e b) cercare obbligatoriamente la complicità dei giudici togati. Non dimeno, Buon Dio non smette nemmeno per un attimo di ritenersi Dio. Ci troviamo di fronte ad una specie di ritorno

in vita di alcuni nuclei teologici del Sacro Romano Impero, adeguatamente riscritti e rivoluzionati nelle condizioni della contemporaneità. Scopriamo qui il taglio della profonda politicità di questo radiodramma; come altrettanto chiara è la politicità dell'intera opera di Ingeborg Bachmann. Ma, come abbiamo cercato di chiarire in queste ultime pagine, si tratta di una politicità che è *altra* dalla politica concettualizzata e canonizzata in rivoli di rappresentazioni ufficiali ed esecuzioni solenni tra di loro differenti. Rivoli che hanno finito col duplicare alcuni degli aspetti più inquietanti dell'ordine declinato e difeso da Buon Dio, in una stupefacente ibridazione di arcano, antico, moderno e contemporaneo. Solo che nel presente le figure apicali delle gerarchie di potere sono ben diverse da quelle dell'epoca di Buon Dio; come sono ben diverse le figure secondarie e periferiche della catena di comando. Qui, però, il grido di protesta di Mack il mendicante si fa più lancinante che mai: la *città* dolente è diventata un *mondo* dolente.

Accingiamoci, ora, a scoprire un altro punto di contatto tra Buon Dio e Jan. Il giovane ha prosciugato completamente i suoi sentimenti, declassandoli ad una dimensione che sta al di sotto delle promesse:

JENNIFER (*riprendendosi candida*)

Mi scriverai veramente?

JAN

No. Era uno scherzo. E temo che dopo tutto questo non sarò più in vena di scherzi.

JENNIFER

Non so se ti capisco.

JAN

Capirai presto [...] <sup>131</sup>.

JAN

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 147.

I miei sentimenti me li sono tolti e li ho posati accanto ai vestiti.

JENNIFER

È il tuo intimo che mi dice questo?

JAN

Il mio intimo! Per tanti anni ho cercato e ricercato con molto zelo, ma nel mio intimo non ho mai incontrato nessuno

[...]

*Squilla il telefono [...]*

*Pausa*

JENNIFER

C'è un posto per te sulla nave. Puoi partire<sup>132</sup>. [...]

JENNIFER

Sono pronta. La mia valigia è fatta. È così leggera. Potrebbe essere piena di piume. Bagaglio aereo. Che devo dirti adesso? Addio?

JAN

Non dire niente, Jennifer. Se puoi, di': è stato lieve, è stato bello. Sarà lieve.

JENNIFER (*ripetendo*)

È stato bello.

JAN

Io farò meglio a non dire niente<sup>133</sup>.

Jan, di fronte al perdurante non capire di Jessica, le confessa "candidamente" che *capirà presto*. Ma cosa Jennifer si ostina a non capire e che Jan, con il suo comportamento e le sue scelte, le farà capire presto? Che il *giorno è venuto*. Per Jan, ogni giorno è il "giorno venuto": cioè, il giorno dell'abbandono della vita; il giorno della vita distaccata da tutto che non sia il ripetersi sordo e atono del vuoto. Il rigetto

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 149.

dell'amore è un modo tutto particolare per fare del male e — nel male — e farsi rimpiangere con la fuga. Fuga e distruzione sono una sorta di pena aggiuntiva da lui comminata senza alcun giudizio. Diversamente da Buon Dio, Jan non perde tempo a istruire processi inquisitori e comminare sentenze lampo. Non ne ha bisogno: vive sempre nel primo e ultimo giorno, dove l'amore è schiacciato e sepolto con crudele noncuranza. Non v'è necessità alcuna che aguzzi l'occhio e l'ingegno, per rendersene conto. È lui l'espianto vivente del cuore e dei sentimenti sprigionati dall'amore. Diversamente da Buon Dio, non ha bisogno di legiferare e far eseguire sentenze; diversamente dall'uomo del sottosuolo, non avverte l'impellenza di tradurre in odio distruttivo le sue frustrazioni. È lui l'odio vivente che si sparge con il semplice movimento della sua vita. Il suo vivere non è impregnato da pratiche coercitive; ma della violenza offre una traduzione particolare. In lui, la violenza diventa un mulinello in espansione silenziosa che, come una massa liquida e gassosa, si infiltra in ogni cosa ed essere in cui si imbatte e contro cui impatta: non solo i viventi, ma il vivente. Nello stesso tempo, è più forte e più debole di Buon Dio: più forte, perché il silenzio e l'anonimato delle sue offese colpiscono senza avvertimento e dell'imprevisto fanno la loro arma migliore; più debole, perché è sprovvisto di ogni sistema di monitoraggio con cui individuare la colpa e i colpevoli, per sanzionarli e punirli con efficacia in tempo reale. Buon Dio uccide il futuro e amministra il presente; Jan infetta il presente, ma il futuro, in senso stretto, è fuori dalla sua giurisdizione; l'uomo del sottosuolo infetta il suo territorio circoscritto, oltre cui non è in grado di andare e dal quale furiosamente espelle chi osa avventurarsi (Liza). Tutti e tre, proprio con le loro differenze, rientrano nel medesimo albero genealogico del dominio, costituendone le figure articolate necessarie che, a loro volta, ne germinano altre; così come sono state esse stesse germinate.

Jan i suoi sentimenti se li è tolti e li ha depositati accanto a vestiti intercambiabili, appesi tutti nello stesso armadio.



Questa confessione è importante: non li ha *ridotti* a vestiti, ma li ha messi *accanto* ai vestiti. È un modo per dire che non è vestito con gli abiti dell'amore: né interiormente e né esteriormente. Poi, incalzato da Jennifer, fa una precisazione che è ancora più rilevante: non ha timore di rivelare che nel suo *intimo* non ha *mai incontrato nessuno*, pur avendo cercato e ricercato con *molto zelo*. Qui si lascia scappare — ormai, è sulla via della fuga e se lo può permettere — che non è che egli non abbia zone intime. Le ha, piuttosto, accuratamente trasformate in deserto, dove gli incontri sono non-incontri. Meglio ancora: egli *incontra*, per *non incontrare* e, così, disseminare meglio la massa liquida e gassosa del vuoto di cui è portatore. Ecco: Jan è un *portatore di vuoto*. Ed è questo il servizio che egli rende agli Dèi del dolore e della disperazione. Non ha bisogno di sentirsi un Dio: troppo complicato e dispendioso, per lui. È più comodo, per lui, servire gli Dèi che si nutrono del dolore e dell'infelicità del mondo. Più comodo, perché non deve accollarsi alcuna responsabilità e alcuna colpa può essergli addossata. È ben convinto di non poter mai essere sanzionato e punito: è innocente del male compiuto, perché si è abituato ad ignorare il bene. Il suo vivere nel vuoto potrà eternamente procedere nella levità delle parvenze assolute. L'importante è che egli non incontri nessuno e riponga tutto — assieme ai sentimenti — negli archivi della dimenticanza. Qui la dimenticanza non custodisce, ma azzerava. Restituisce la subdola illusione di vivere, nel mentre essa sempre più si riduce a fantasma vivente. V'è un che di metafisico nella vita di Jan, come in quella di Jennifer e di Buon Dio, pur essendo essi molto diversi tra di loro. Una metafisica che nei racconti e nei romanzi di Kafka trova la denuncia più rigorosa e profonda. I radiodrammi di Ingeborg Bachmann, d'altronde, non hanno soltanto motivi brechtiani, come è stato sovente fatto osservare, ma anche (se non soprattutto) retroscene, cornici, accentature, accentuazioni e prospettive kafkiane. Jan è una perfetta crisalide del disamore che diventa farfalla, per spargere il nettare velenoso della circolazione del vuoto as-

soluto. Ecco perché, al primo momento dell'approssimarsi dell'addio, fa dire a Jennifer: *È stato bello*. E perché, presentificando quasi l'addio, osserva conclusivamente: *Io farò meglio a non dire niente*. Non ha mai avuto bisogno di dire niente di vivo, del resto.

Jennifer, di fronte a questa sconcertante realtà, scappa via da Jan, ad insaputa del giovane. Va via e lui si mette sulle sue tracce: correndo e in preda allo sconforto, grida il suo nome:

JENNIFER (*senza stupore*)

Tu?

JAN (*senza fiato*)

Dammi la valigia.

JENNIFER

Jan!

JAN

Sei pazza? — Te ne stai qui a soffiarti sulle mani e riavviarti i capelli. Adesso torniamo indietro.

JENNIFER

Sì?

JAN

Come hai potuto andartene. Non te lo perdonerò mai.

JENNIFER

Jan.

JAN

Dovrei picchiarti davanti a tutta la gente, e ti picchierò davvero...

JENNIFER

Sì, sì.

JAN

Te ne andrai un'altra volta se io ti manderò via?

JENNIFER

No.

JAN

Adesso l'hai capito dov'è il tuo posto, anche se hai perso la ragione?

JENNIFER

So soltanto che per noi non c'è più posto. Ma se tu lo conoscessi, lo conoscerei anch'io.

JAN

Io lo conosco. Di? se non era un avvertimento.

JENNIFER

Sì, sì.

JAN

Quando ho chiesto il conto, ho sentito che sopra si era liberata una stanza, con vista sulla strada, al trentesimo piano. Allora ho dovuto proprio fermarmi. E ho pensato che dovevo correrti dietro e dovevo dirtelo.

JENNIFER

Oh, sì. Sì<sup>134</sup>.

Jennifer non può andarsene: deve stare lì, fino a quando vuole Jan. È solo Jan che la facoltà di andarsene e decide lui quando: è lui il padrone che comanda il gioco. Ed essendo il padrone, è l'unico che può usare la violenza, picchiando Jennifer. Ci tiene a precisarlo, per metterla in faccia al suo potere assoluto, nel caso fosse a lei sfuggito o se ne fosse dimenticata. In qualità di sovrano assoluto, non dovrebbe perdonarle l'oltraggio di essere stato, seppur momentaneamente, lasciato. Ma la perdona, proprio perché l'ha ritrovata e può, così, portare avanti il gioco fino alla conclusione che sarà lui a decidere. L'averla ritrovata gli consente anche di spiattellarle in faccia che è una pazza: solo una pazza, penserebbe di scappare da lui. Egli, invece, esercitando un sano dominio, è perfettamente in possesso di tutte le sue facoltà mentali. Il suo dominio è la *cura* per Jennifer oltre che per se stesso; come lo saranno i rimpianti di Jennifer, di fronte

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 151-152.

all'abbandono definitivo. Jennifer ascolta obbediente le intimazioni e i comandi di Jan che le ricorda dov'è il suo posto: accanto a lui, sottomessa e fedele. Ma Jennifer ha un ultimo sussulto di lucidità e consapevolezza: sa bene che per lei e Jan non v'è più alcun posto del mondo. L'amore, per loro, ha già scoccato l'ora finale. E, infatti, Jan non fa che proporre la ripetizione di tutto quanto già accaduto: l'agonia prima della morte. Sa pure che anche Jan non conosce che questo posto: l'agonia. Nessuno dei due conosce più qual è il loro posto nel mondo; tanto più non possono essere nelle condizioni di donarlo e indicarlo l'uno all'altra. Sono una molecola avviata alla scissione. L'amore è stato per loro un fulmine, afferrato dal panico subito dopo il primo tuono.

Eppure, più lo stordimento di Jennifer continua, più ella si lascia afferrare da quell'agonia. Quasi che volesse assaporare fino all'ultima goccia di quell'amore che, fino alla fine, la tormenterà e umilierà:

JENNIFER

Perché chiunque può vedere che presto sarò completamente persa, e può accorgersi che sono senza orgoglio e desiderio l'umiliazione; che adesso mi lascerei ammazzare da te o buttar via come un oggetto dopo ogni gioco che ti venga in mente<sup>135</sup>.

Jennifer, come un condannato, ha la consapevolezza della prossimità della fine. La sua lucidità le consente di stare ancora nel mondo; anche se, paradossalmente, lo fa attrverso l'umiliazione. Ma, più che essere umiliata da Jan, ella *si umilia*, per sancire, proprio alla fine, la sua incrollabile fede nell'amore, di cui intende celebrare il trionfo, pur dentro il precipizio della disperazione. Ella manca la resurrezione, perché interviene Buon Dio, con la sua condanna a morte. Qui si rivela con ancora maggior evidenza come Jan sia sta-

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 152.

to il migliore complice di Buon Dio, nonostante costui non l'avesse mai ben compreso. In realtà, è soltanto Jennifer che doveva morire, perché è soltanto lei che crede, fino alla morte, nella resurrezione dell'amore. Ma l'uccisione di Jennifer, da parte di Buon Dio, non segna la morte definitiva di Jennifer: la speranza nella resurrezione sarà la traccia indelebile che di Jennifer rimarrà nel mondo; nonostante Jan e nonostante Buon Dio. Come indelebile resterà la speranza nella resurrezione che ha squarciato e illuminato la vita di Liza. Jennifer e Liza sono vissute sperando nell'amore, a dispetto delle disavventure che la vita ha loro riservato. Nelle loro storie d'amore, il maschio è rimasto maschio e la donna è rimasta donna: le posizioni di signoria e subalternità si sono conservate intatte, fino alla fine. Sono state semplicemente scosse e lo sono state dal coraggio femminile di Liza e Jennifer che, comunque, non si sono arrese e hanno combattuto fino alla fine, per difendere il loro amore e l'amore. Sono state sopraffatte, sì, ma dietro di loro resta più di un ricordo: brillano le scie luminose dell'amore che resta e ritorna caparbio, nonostante le disavventure in cui è incappato. Nemmeno la morte di Jennifer è il finale di partita agognato da Buon Dio e Jan. La partita dell'amore non ha mai un finale. Nel tempo e nello spazio, ha sempre un inizio: comunque siano finite le cose o comunque siano iniziate. Liza e Jennifer, assieme a tutti coloro che amano, non moriranno mai. È, questa, un'evidenza che persino Buon Dio è costretto ad ammettere con furore. E l'evidenza ci parla dell'*inafferrabilità* dell'amore e della sua capacità di riprodursi all'infinito, anche mimetizzandosi, per sfuggire ai suoi nemici.

## BUON DIO

[...] Effettivamente c'è qualcosa alle altezze dove non dimorano le aquile. Libertà. Un disordine che s'impadronisce della falange degli amanti e che li difende, in un accecamento completo.

Per questo, da tempo immemorabile sto alle calcagna di

quella zingara che viene dal nulla e nel nulla è di casa e predilige questi nidi — che se ne va laggiù tutta curva e all'improvviso si leva in volo sopra l'asfalto, perché i suoi piedi non lascino traccia —

Dell'amore, potrei dire —

Di quella cosa che noi non possiamo afferrare e portare quaggiù e che mai si pronuncerà.

Introvabile. Da nessuna parte. Introvabile anche dov'era appena un attimo fa.

E potrei giurare che lei, la zingara, che ieri amava ancora quei due e faceva uscire la porpora dal cactus e sveltare il pioppo nel buio, oggi ama già altri due e fa tremare le mimose — [...] <sup>136</sup>

Quella di Buon Dio appare una scomunica, piuttosto che essere un convincimento sicuro di sé. Egli sa bene che la zingara è inafferrabile e introvabile ed è alla continua ricerca di nuovi innamorati che, una volta trovati, lascia liberi: sta a loro costruire o disfare la loro storia d'amore. Anche se ella, fin dall'inizio, sa che quella di Jennifer e Jan è una storia senza futuro. Il suo compito non è far nascere o garantire l'amore, ma trovarlo, proprio perché inafferrabile e introvabile. La zingara sa quello che Buon Dio non potrà mai sapere: l'amore è introvabile non *anche* dov'era un attimo prima, ma *proprio* dov'era un attimo prima. Buon Dio vuole *fermare* ciò che è *inarrestabile*. Perciò, incorre in errori di valutazione ed esecuzione che, sovente, mandano a vuoto la sua corsa. Non ultimo, il fallimento dell'uccisione di Jan che, peraltro, non avrebbe nemmeno dovuto mettere in piano. Nel mentre egli non riesce a sconfiggere risolutivamente l'amore, l'amore lo raggira e sconfigge continuamente, esattamente come fa la zingara. L'amore è introvabile non per gli innamorati e gli amanti, ma per Buon Dio e Jan. Resta, co-

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 153-154.

munque, la sua inafferrabilità, perché nemmeno gli amanti e gli innamorati ne sono i proprietari. L'amore può regnare e regna esclusivamente fuori e contro il possesso proprietario.

V'è un dato che colpisce particolarmente ed è presente in alcuni stringenti frammenti di dialogo tra Buon Dio e il giudice. Nel dialogo, possiamo reperire, per così dire, l'incancellamento dell'amore nello scorrere dei tempi lunghi della storia: non la "lunga durata", pur rispettabile e fruttuosa categoria di indagine. Vediamo:

GIUDICE

Non siamo più nel Medioevo.

BUON DIO

No. All'inizio dell'era moderna. O dell'ultima era. Come si preferisce<sup>137</sup>.

Non soffermiamoci qui sul dibattito storico e sociologico sviluppatosi intorno a modernità e post-modernità. Restiamo in prossimità del registro ermeneutico di Buon Dio (e del giudice), per decostruirlo dall'interno.

BUON DIO

Suppongo che lei, come quasi tutti al giorno d'oggi, sia per l'annientamento di massa e non per quello individuale. Io, però, per via dei singoli individui che si sono assentati, ho dovuto sviluppare un procedimento antiquato e per questo troverò poco grazia ai loro occhi.

GIUDICE

La grazia di chi? E a che scopo?

BUON DIO

C'è un punto che devo rettificare. Io ho solo diretto e utilizzato la sfrenata fantasia dei miei manovali, che ripugnava al mio senso della misura. Certe aberrazioni sono possibili

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 156.

soltanto nelle nature inferiori. Il sadismo mi è estraneo.

GIUDICE

Lei si oppone?

BUON DIO

Si è solo fatta giustizia.

GIUDICE

Lei si oppone? E allora, a che serve la grazia?

BUON DIO

E allora: niente grazia<sup>138</sup>.

Per il giudice e Buon Dio, è ben chiaro che il Medioevo è stato superato. Per il secondo, però, il superamento del Medioevo segna l'inizio dell'era moderna che egli preferisce qualificare meglio come *l'ultima era*. Ora, proprio perché è l'ultima, in essa l'annientamento va individualizzato. Emerge una differenza tra posizioni che sono destinate a conciliarsi, con reciproca soddisfazione. Lo stesso Buon Dio ammette di essere stato costretto a servirsi di un procedimento antiquato che, peraltro, ha dovuto affidare alla gestione di *manovali*, nonostante ciò ripugnasse al suo senso della *misura*. Le aberrazioni *fuori misura* che ne erano derivate devono considerarsi conseguenze inevitabili di semplici errori di impostazione e metodo. Egli si lamenta di aver lasciato l'amministrazione del suo sistema a *nature inferiori*. E qui individua una contraddizione tra:

- (a) la modernità del suo sistema, pienamente conforme all'avvento dell'*ultima era*;
- (b) e l'anacronismo delle *metodiche* dell'organizzazione interna, per giunta, affidata a *nature inferiori* inclini al *sadismo*.

Dunque, per lui, l'errore non è nel sistema, ma nelle sue appendici esecutive, di rango inferiore. Egli non si riferisce semplicemente agli scoiattoli, ma all'insieme variegato delle

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, pp. 156-157.



*sottospecie*, contraddicendo, così, il suo teorema principale: la sua infallibilità e il suo comando razionale e imperituro sulle specie inferiori. Nelle sottospecie (umane e non umane) egli, oltre agli scoiattoli, fa rientrare la diabolica strega e Mark il mendicante. Tutti costoro (scoiattoli, strega e Mark il mendicante), in quanto *inferiori*, sono ritenuti inclini a vivere nell'inganno, facendo naufragare il tempo della decisione delle specie superiori. Per lui, questa è una sovversione intollerabile, poiché rovescia le gerarchie del comando. Nel dialogo col giudice appena riportato, egli palesa l'intenzione di rettificare l'errore. Ma, a ben vedere, fa molto di più. Il punto centrale che egli mette in evidenza è l'apertura di credito concessa al giudice, a cui indirizza una richiesta di alleanza permanente, avviando una formale negoziazione. Il suo intento è chiaro: curvare e adagiare il *Medioevo* del giudice nella culla sepolcrale dell'*ultima era*. Egli intende *correggere* il carattere obsoleto del suo sistema periferico di gestione, ricorrendo all'*ausilio* degli apparati della legge. In questo modo, sottopone a revisione sia il suo sistema extra-giuridico, sia il sistema giuridico istituzionalizzato. La doppia e incrociata revisione ha lo scopo di determinare una migliore funzionalità di entrambi i sistemi, a partire dalla soppressione dell'istituto monarchico della grazia. Il giudice finisce con l'acconsentire; come vedremo. Il progetto di Buon Dio è chiaro: coinvolgere il giudice (e, con lui, l'intero sistema giuridico) nella gestione e organizzazione degli apparati giudicanti e sanzionatori dell'*ultima era*. Fa la doppia mossa di: a) portare il Medioevo nell'ultima era, depurandolo della grazia e degli stermini di massa; b) impiantare l'ultima era nel cuore dei meccanismi sovrani che promanano dall'antichità, per conservarne solo il cuore intollerante. Ciò consente la produttiva convivenza tra preistoria, storia e post-storia della sovranità. Per lui, è come uscire dalla clandestinità, per poter organizzare un nuovo sistema di regolazione e gestione degli apparati sovrani che presiedono al giudizio e alla pena. Di questo sistema illustra al giudice una sorta di manifesto/programma:

BUON DIO

Vuole sentire la mia professione di fede? — Io credo in un ordine buono per tutti e per tutti i giorni, nel quale si vive ogni giorno.

Credo in una grande convenzione e nella sua grande forza, in cui trovano posto tutti i sentimenti e tutti i pensieri. Credo che l'amore stia dal lato oscuro del mondo, più pernicioso di qualunque misfatto, di tutte le eresie. Credo che dove sorge l'amore si formi un vortice come prima del primo giorno della creazione. Credo che l'amore sia innocente e che porti alla rovina; che tutto continui soltanto con la colpa e comparando davanti a ogni istanza.

Credo che sia giusto che gli amanti volino su in aria e vi abbiano sempre volato. Così magari possono essere stati trasferiti tra le costellazioni. Non è stato lei a dire: lui non l'ha seppellita? — L'ha detto o no?

GIUDICE

Sì.

BUON DIO

E io mi limito a ripeterlo. Non seppellita. Cerchi di capire. Trasferita. Tra le costellazioni.

GIUDICE (*volgare*)

Lei è un visionario malato.[...] <sup>139</sup> .

Quello di Buon Dio è il manifesto della razionalizzazione della teocrazia, a fronte dell'avvento dell'ultima era. In essa, la grazia è esclusa e giustizia e pena sono ad alto livello di selettività, interamente concentrate come sono sull'amore, ritenuto la leva scardinante dell'ordine e della legge. *L'amore è innocente*, confessa Buon Dio. E aggiunge: *l'ordine* può essere eretto soltanto sulla *colpa*: senza colpa non vi sarebbe punizione e senza entrambe non vi sarebbe la necessità

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 171-172.

dell'ordine. L'obiettivo vero della teocrazia così configurata è: cristallizzare *ex lege* il dolore eterno, sotto forma di colpa eterna. Da qui la necessità dell'accanimento contro l'amore: dal dolore non cristallizzato in sangue morto, difatti, è sempre possibile che germogli l'amore che sospende il dolore e, quindi, l'ordine. La sospensione del dolore incrina il comando, mettendone in crisi le strutture e sovrastrutture teocratiche. Il connubio tra spada e trono, tra strutture di potere e sovrastrutture ordinamentali, tra sovranità politica e autorità morale è devastante. È, questo, l'*ordine buono* valido *per tutti* e *per tutti i giorni*, entro cui tutti devono vivere *ogni giorno*. Quella di Buon Dio è l'ultima era, perché è quella in cui si afferma l'*ultima teocrazia*: una commistione assai articolata ed esplosiva tra legge morale e legge sovrana che regola e modifica se stessa, in funzione dell'espianto delle relazioni d'amore. Lo spirito della legge è qui una macchina teocratica; lo spirito teocratico, una macchina che si fa legge. Teocrazia della legge e legge della teocrazia in simbiosi: ecco l'ordine che Buon Dio saluta con particolare favore e che non si basa semplicemente sull'applicazione coattiva di principi morali virtuosi. L'ordine buono dell'ultima era, per lui, è quello che si specializza nella caccia ed estirpazione dell'amore, in modo che il dolore eterno possa fungere come una macchina sofisticata di comando eterno infallibile. Il dolore eterno è, per Buon Dio, la sorgente e il motore del comando eterno.

Questa è l'equazione che egli pone al centro del suo sistema: dolore eterno = comando eterno. L'equazione richiede che l'amore vada eternamente punito, con espianti selettivi, ma sistematici. Solo così, egli conclude, è possibile assicurare e rafforzare l'ordine. La sua ultima era non è che disinfezione del mondo, per liberarlo dal morbo e dal lato oscuro della vita, così come sono propagati dall'amore. Dal suo punto di vista, Buon Dio conclude efficacemente che l'amore è più pericoloso di ogni *misfatto* e più temibile di ogni *eresia*. Qual è qui il pericolo rappresentato dall'eresia? Che il *sorgere* dell'amore avviluppi il mondo in un vortice

primordiale, capace di *anticipare* la creazione e, così, rigettandolo nelle costellazioni del caos, in cui campeggia e trionfa l'assenza dell'*ordine*, dell'*autorità* e della *legge*. Egli si percepisce e si propone come l'apostolo della restaurazione dell'ordine naturale e divino e, insieme, il nuovo messia. Più esattamente ancora, veste la tunica dell'evangelizzatore, attraverso la *comparizione* e la *punizione* della colpa, davanti a tutte le istanze delle leggi divine e terrene. L'ultima era è quella della teocrazia ultima: raccoglie, sì, tutte le ere, ma eternizza se stessa. Tutto allo scopo di assicurare la riproduzione degli infiniti quotidiani del dolore e la sconfitta eterna dell'amore. Sulla combinazione e ricombinazione costante di questi due elementi si regge il comando simbiotico di tutti gli Dèi: quelli divini e quelli umani. Non, certo, a caso all'estensore di questo manifesto/programma è assegnato il nome di Buon Dio, già all'avvio del processo<sup>140</sup>. Diversamente da Caronte, Buon Dio non *traghetta* semplicemente verso la città dolente, l'anticamera dell'inferno<sup>141</sup>. Egli, al contrario, *impedisce di uscire* dalla città dolente, facendo affogare gli umani nell'inferno quotidiano del dolore, deprivato eternamente dell'amore. L'ultima era vaticinata da Buon Dio è quella dell'inferno eterno, così come determinato e ibridato dalla legge e dalla morale. La triade dantesca Inferno/Purgatorio/Paradiso si dissolve. Potremmo dire, parafrasando ancora una volta Ungaretti: per Buon Dio, l'Inferno si

---

<sup>140</sup> Buon Dio, nelle battute iniziali del processo, nella qualità di accusato generico, così si rivolge al giudice: "Lei saprebbe anche chi sono io?"; il giudice così risponde: "(*dopo una breve pausa, esitando timidamente*). Il buon Dio di Manhattan. Certi dicono anche: il buon Dio degli scoiattoli" (*ibidem*, p. 119).

<sup>141</sup> "Per me si va ne la città dolente, / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. // Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterna duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate" (*Inferno*, Canto III, vv. 1-9).

sconta vivendo. Qui l'Inferno risale dalle profondità della terra: non c'è bisogno alcuno di morire, per essere traghettati da Caronte verso il vortice incandescente delle sue fiamme. Anche per questo, Buon Dio può dire, con piena cognizione di causa, che siamo pervenuti allo stadio dell'ultima era: non v'è necessità alcuna di averne un'altra. Con Adamo ed Eva, gli umani sono stati cacciati dall'Eden. Con Buon Dio, l'Inferno riaffiora in superficie e occupa la terra, risucchiando Purgatorio e Paradiso nel suo gorgo. E, del resto, cosa di diverso può mai diventare un mondo a cui è attribuito l'unico scopo di perseguire l'amore? Se non il dolore eterno e la perdita completa della speranza, già in questo mondo e in questa vita? A Buon Dio non può essere rimproverata alcuna esitazione, nel perseguire i suoi scopi visionari e fare della realtà la visione realizzata dell'ordine del dolore.

Ma non si tratta unicamente di occuparsi in forma *distruttiva* di chi cade nelle braccia dell'amore; esiste l'esigenza *costruttiva* opposta — ma ancora più vitale — di curare chi, dopo esitazioni e abbagli iniziali, ritorna alla realtà normativa dell'ordine dei sentimenti abitudinari:

BUON DIO

Ma chi si occuperà di quelli che dopo un'incursione iniziale nella libertà hanno poi mostrato il loro vero istinto? Che hanno domato quel briciolo di ardore iniziale, l'hanno preso in pugno e ne hanno fatto un'impresa di medicinali contro la solitudine, una forma di cameratismo e una comunità di interessi economici? Nasce così una situazione accettabile all'interno della società. Tutto nell'equilibrio e nell'ordine.

GIUDICE

Qualcosa di diverso non è possibile e non esiste.

BUON DIO

Perché io l'ho estirpato e freddato. L'ho fatto perché ci sia quiete e sicurezza, e anche perché lei possa starsene qui tranquillo, seduto sul suo scranno, a guardarsi la punta delle

dita, e perché il corso di tutte le cose resti quello che noi preferiamo.

GIUDICE

Non ci sono due giudici — come non ci sono due ordini.

BUON DIO

Allora lei dovrebbe fare lega con me. Solo che ancora io non lo so. Può darsi che allora non ci fosse il deliberato proposito di mettermi fuori combattimento, ma solo l'intenzione di discutere su qualcosa di cui sarebbe meglio non parlare. E due uomini d'ordine si ridurrebbero a uno solo<sup>142</sup>.

Buon Dio, quando si chiedeva: "Chi si occuperà di quelli che dopo un'incursione iniziale nella libertà hanno poi mostrato il loro vero istinto?", non pensava a Jan, perché lo dava per spacciato insieme a Jennifer. Non aveva ancora compreso che Jan era il perfetto prototipo di chi, dopo il briciolo iniziale del tuffo nella libertà, sarebbe rientrato nei ranghi dell'ordine. Il giovane era da collocarsi tra coloro che avevano cacciato via l'amore dal loro cuore. Il giudice comprende bene il discorso di Buon Dio e conclude con lui che non vi possono essere due giudici, così come non possono convivere due ordini. Ed è qui che Buon Dio invita il giudice a *fare lega* con lui. Quei *due giudici*, parlandosi con intelligenza e intendendosi bene, potevano benissimo ricomporsi in *un giudice* solo. Buon Dio, però, avrebbe dovuto avere un'ulteriore avisaglia di che pasta Jan fosse fatto, quando si recò nell'albergo, per consegnare il "pacco bomba" e vi trovò soltanto Jennifer. Spostiamoci nella stanza all'ultimo piano dell'hotel:

JENNIFER

Avanti

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

BUON DIO

È sola?

JENNIFER

Sì. Sì accomodi.

Vorrei solo consegnare un pacchetto. È stato ordinato per lei.

JENNIFER (*senza muoversi*)

Io non ne so niente.

BUON DIO

Dev'essere una sorpresa per lei.

JENNIFER (*con fiavole gioia*)

Un regalo. Davvero?

BUON DIO

Posso posarlo qui? E lei non farà la curiosa? Aspetterà fino a quando non sarà più sola?

JENNIFER

Oh, certamente. Non sono curiosa. Adesso posso aspettare. Aspettare. Aspettare.

BUON DIO (*in tono diverso*)

Lui tornerà subito. È uscito solo... (*s'interruppe*)... solo per un po', fa in fretta, anche se non c'è più fretta. Perché oggi è una giornata di sorprese. (*Ammutolisce*) Vede, è un giorno particolare. — Grazie<sup>143</sup>.

Interrompiamo Jennifer e Buon Dio, per continuare a seguire il dialogo tra il giudice e Buon Dio:

BUON DIO [riferendosi a Jennifer e Jan]

Sì, volare devono, volare in aria, senza lasciare traccia, perché niente e nessuno può avvicinarsi troppo a loro. Sono come gli elementi rari che vengono trovati qua e là, quelle materie di follia, con forza radiante e incendiaria, che di-

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, pp. 176-177.

sgregano tutto e mettono in discussione il mondo. Persino il ricordo che ne resta contamina i luoghi che hanno toccato. Questo giudizio sarà senza uguali. Se sono condannato, ne verrà scompiglio a tutti. Infatti, quelli che qui amano devono perire, perché altrimenti non sono mai esistiti. Devono essere perseguitati a morte — oppure non vivono. Mi si obietterà: questo sentimento si perde, finisce. Ma questo non è per niente un sentimento, è solo rovina! E non si esaurisce.

È invece è importante sottrarsi, adeguarsi! Risponda — in nome di ciò che per lei è legge. Risponda!

GIUDICE

Sì.

BUON DIO

A questo sì non segue più nulla. Perciò andrei là un' altra volta e lo farei un'altra volta<sup>144</sup>.

Ritorniamo ancora nella stanza dell'hotel, ma spostando leggermente indietro le lancette del tempo, per cogliere le ultime parole che Jennifer e Jan si scambiano, negli istanti che la giovane crede siano l'anticamera dell'addio:

JENNIFER

Non parlarmi più. E non abbracciarmi per l'ultima volta.

JAN

E io!?

JENNIFER

Adesso abbassa la maniglia e va', senza girarti. Non con le spalle verso di me. Anche se io chiuderò gli occhi e non vedrò più il tuo viso.

JAN

Ma non posso...

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 176.



JENNIFER

Non farmi più male. Con un altro rinvio.

JAN (*mentre torna da lei attraverso la stanza*)

Non posso più andarmene.

JENNIFER

No. Non toccarmi!

JAN

Mai più. Guardami, allora. Mai più.

JENNIFER (*lentamente, mentre si getta in ginocchio*)

Oh, questo è vero. Mai più.

JAN (*sconvolto*)

Che cosa fai? Non farlo!

JENNIFER

Stare in ginocchio davanti a te e baciarti i piedi? Lo farò sempre. E dove tu andrai, andrò io, tre passi indietro di te. Berrò solo se tu hai bevuto. Mangerò solo se tu hai mangiato. Veglierò quando tu dormi<sup>145</sup>.

Di fronte alle parole di Jennifer, Jan pare commosso e le confessa che andrà via solo per restituire il biglietto e far partire la nave senza di lui:

JAN

Altro non so, se non che voglio vivere e morire qui, con te, e parlarti in una lingua nuova; se non che non posso più avere un mestiere e star dietro agli affari. Che non sarò più utile e romperò con tutto, e che voglio essere separato da tutti gli altri. E se il gusto del mondo non dovesse più tornarmi, sarà perché appartengo solo a te, a te e alla tua voce. E nella nuova lingua, poiché è una vecchia usanza, ti dichiarerò il mio amore e ti chiamerò «anima mia». È una parola che ancora non ho mai udito, e ho trovato adesso, ed è

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, pp. 174-175.

senza offesa per te.

JENNIFER

Oh, non dirlo a nessuno.

JAN

Anima mia, sono pazzo d'amore per te, e oltre non c'è nulla. Questo è l'inizio e la fine, l'alfa e l'omega...

JENNIFER

Una vecchia usanza: se tu mi dichiari il tuo amore, io ti confesserò il mio. Anima mia...

JAN

Immortale o no: oltre questo non c'è nessun altro sì<sup>146</sup>.

Jan non andrà a restituire il biglietto. Va, invece, in un bar vicino, dove consuma due doppi whisky e si intrattiene amabilmente col barman. Una voce interna continua imperterrita a tormentarlo, ripetendogli a intervalli, ma ossessivamente:

PENSACI FINCHÉ SEI IN TEMPO [...]

NESSUNA PIETÀ PENSACI [...]

NESSUNA PIETÀ NON È TEMPO DI PIETÀ [...]

PENSACI TU NON PUOI [...] <sup>147</sup>

Proprio dal bar, all'improvviso, Jan ode una sorda detonazione<sup>148</sup>. Jennifer era "volata in aria per bene", come si esprimono cinicamente e realisticamente i due scoiattoli:

FRANKIE

Polverizzata bene. Volata in aria per bene.

BILLY

Lui, però, qua non c'era. Non è venuto. (*Piagnucoloso*) Che porcata!

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>147</sup> *Ibidem*, pp. 178-180.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 180.

FRANKIE

Mi sono bruciacchiato la pelliccia. Per poco non volavo in aria anch'io. Che cosa riferiamo?

BILLY

Esplosione riuscita bene e calcoli fatti male. Un morto in meno. E il padrone aspetta nella hall. Voleva stare a sentire<sup>149</sup>.

Proviamo a ricostruire il quadro e riflettere.

Riprendiamo in considerazione un'affermazione lapidaria del giudice: "Non ci sono due giudici – come non ci sono due ordini". Qui egli – come altre volte – si rivela più acuto di Buon Dio e, in un certo senso, lo anticipa e gli indica la strada. Il problema cardine è, per lui, dato dalla ricomposizione di due ordini differenti. Da un lato, egli esprime un pensiero regressivo; dall'altro, però, avverte l'esigenza dell'architettura di un ordine che cessi di avere un profilo dicotomico. Rimane, tuttavia, ancorato ad un'idea meramente punitiva della legge e della giustizia: qui egli non può far altro che rimpiangere i tempi antichi e improponibili del Medioevo. Per parte sua, Buon Dio, pur consapevole del transito all'ultima era, propone un sistema extragiuridico che non si integra con quello istituzionale. Ne è, invece, una sorta di satellite armato che concentra il suo occhio sulle zone che permangono oscure, sulle quali si deve con urgenza riportare l'imperio della legge e dell'ordine. Un satellite, si tratta di aggiungere, in una posizione antagonista. È necessario apportare delle significative variazioni a entrambe le posizioni, non potendo nessuna delle due essere la soluzione del problema. Anzi, esse *sono* il problema. Buon Dio, inoltre, non può illudersi di avere eliminato definitivamente l'ordine dell'amore: non è vero che lo "ha estirpato e freddato", se è, poi, costretto a combatterlo ogni giorno 24 ore su 24. Come si sbaglia ancora, allorché avanza l'ipotesi di "ridurre due

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*

uomini d'ordine a uno solo". Non di *giudici* diversi si tratta; bensì di *sistemi* diversi, da ricondurre a unità e complessità ben più articolate. Solo così è possibile evitare, ad un lato, il gigantismo della criminalizzazione di massa (del giudice) e, all'altro, gli errori delle punizioni selettive esemplari (di Buon Dio). Strada facendo, però, Buon Dio e il giudice si accorgono che devono integrare i loro due sistemi, se vogliono far sopravvivere la legge e l'ordine, come fenomeni viventi e dinamici che puniscono, per meglio prevenire e prevengono per poter meglio punire, con flessibilità ed efficacia. Agire sulla massa è riduttivo, così come agire selettivamente sui singoli. Non sui prototipi occorre concentrarsi: siano essi le masse, siano essi i singoli. Un *prototipo* è sempre un fenomeno difettoso, poiché pericolosamente scollegato dalle *serie umano-sociali* di appartenenza e di azione. Solo verso la fine del radiodramma si affaccia nelle loro menti un'idea di questo tipo ed è lì che, allora, stringono il loro patto di alleanza, senza nemmeno avere la necessità di esplicitarlo. Non serve un giudice bifronte a *due facce*; ma un sistema unitario con *due anime* in fusione ed effusione. Cioè, un sistema metafisico *in amore* che dell'amore coltiva ed esalta le perversioni: l'amore malvagio che fa a brandelli l'amore del cuore. Si accorgono entrambi che l'amore è polverizzabile dal *disamore abitudinario* che si applica ed è applicato a ingurgitare l'amore, per vomitarlo. L'amore, in questa costellazione di senso, è il nutrimento giornaliero del disamore abitudinario che deve scorrere fluidamente come un automatismo che non ha bisogno di essere attivato. Occorre, dunque, un sistema autoriflessivo dotato istituzioni riflessive: ecco il punto d'origine e movimento entro cui le posizioni del giudice e di Buon Dio finiscono con il convergere. Nella successione degli eventi raccontati, Buon Dio non è affatto in possesso di queste consapevolezza; anzi, ne è lontanissimo. Al punto che, quando recapita a Jennifer il "pacco bomba", è arciconvinto dalle parole della giovane che Jan sarebbe ritornato da lì a poco. Come Jennifer, non intuisce che Jan è già sul piede di fuga. Ma, ancora di più, non mette in conto

che il suo progetto di far saltare in aria tutti e due i giovani è destinato al naufragio. L'errore di Jennifer è giustificabile, poiché il ritorno di Jan significa per lei l'amore eterno. Per Buon Dio, l'errore di previsione non trova alcuna giustificazione, se non nell'unilinearità della sua ossessione punitiva che non ammette fallibilità. Soltanto a cose fatte, nell'udienza davanti al giudice, Buon Dio inizia, seppur parzialmente, a capire il suo errore.

Buon Dio ritiene Jennifer e Jan una nascente fusione dell'amore ed è questo il motivo che lo convince a condannarli a volare in aria: una condanna comminata, in nome della salvezza del mondo. "Volare via, senza tracciare tracce": ecco il senso esemplare della condanna. La motivazione è altrettanto chiara: affinché i giovani cessino di "mettere in discussione il mondo" e disgregare l'ordine. E devono volare in aria, per un ulteriore motivo: non deve rimanere traccia alcuna del loro ricordo, perché anche solo questo è un agente di contaminazione. La mia condanna, anzi, fa osservare Buon Dio al giudice, consente loro di sconfiggere il mondo e trasmettere il loro ricordo come agenti di corruzione del mondo. Egli non chiede la clemenza del giudice e nemmeno la misericordia dalla legge; invita, piuttosto, giudice e legge a svolgere con inflessibilità e intelligenza il loro compito. D'altronde, fa osservare Buon Dio, quelli che amano devono essere perseguitati, altrimenti vivono invano: la persecuzione non è soltanto una punizione, ma anche il premio che deve essere loro riconosciuto. Tutto torna: la giustizia fa il suo corso, sradicando l'amore; gli innamorati sono premiati dalla persecuzione che vale come l'ambito riconoscimento del loro amore. La legge e l'ordine, infatti, non perseguono e non puniscono, se non coloro che si amano. Qui Buon Dio insinua un rapporto sadomasochistico tra legge e amore che si ricercano reciprocamente per il trionfo dell'ordine. Tutti sono contenti: i giustizieri e i giustiziati. Che si può volere di più, se i sentimenti – che sono la rovina del mondo – vengono assassinati e assassinano? Buon Dio richiede al giudice di esprimere il suo chiaro consenso a questa legge

delle leggi. Il giudice si affretta a concedere il suo sì. È, questo, un approdo che Buon Dio si affretta a considerare come inevitabile conclusione finale: il nulla che segue il nulla. Senza rendersene conto, Buon Dio e il giudice confessano che la legge è *il nulla che segue il nulla*: nulla deve mai accadere, se non il disamore abitudinario e l'assassinio dell'amore che riunifica carnefice e vittime.

Il nulla che segue il nulla è bene espresso anche nelle ultime parole che si scambiano Jennifer e Jan. Siamo, per così dire, ritornati sulla scena dell'addio: vale a dire, nella regione speculare del progetto omicida di Buon Dio. Ma a Buon Dio questa scena è completamente sfuggita, sin dal suo iniziale farsi. Ormai, Jennifer ha interiorizzato, fin nelle sue intime fibre, la fine della storia con Jan e lo supplica di non farle del male con un altro rinvio. Cioè: lo supplica di andare via. Ma Jan non può tollerare di sentirsi dire di andarsene: deve essere lui a deciderlo. Deve sentirsi, dall'inizio alla fine, l'ago della bilancia della relazione. Altrimenti quale forma di comando avrebbe espresso dentro e sopra di essa? Jennifer non deve agire, ma solo e sempre subire e patire. Come Buon Dio, Jan vuole essere artefice ed è questo il modo che gli permette spontaneamente di fungere come primo e letale ingranaggio del dominio maschile che ha come primo, se non unico, obiettivo l'azzeramento dell'amore. Si rivela ancora di più, a quest'altezza, il macroscopico errore di valutazione di Buon Dio: quella storia era sul punto della deflagrazione e Jan ne era l'efficiente detonatore. Solo per un effetto controfattuale, il progetto di Buon Dio si realizza in maniera perfetta: è solo Jennifer che vola in aria, perché solo lei doveva morire. Buon Dio qui non è l'artefice sovrano, ma solo il continuatore dell'azione distruttiva di Jan che si pone ben fuori della scena del compimento dell'addio: per quello che lo riguarda, si sostituisce agli scoiattoli. Qui emerge un ulteriore e decisivo limite nella progettualità e nella pianificazione di Buon Dio. Quello che fa loro difetto è l'azione disgregante interna degli Jan di turno che sono gli assassini silenziosi delle Jennifer che credono nell'amore.

Jan è un aiutante di Buon Dio, ben più degli scoiattoli: ecco perché non doveva e non poteva morire. Buon Dio non l'aveva ancora compreso e si avvia a scoprirlo solo verso la fine del radiodramma. Ma sulla scena dell'addio Buon Dio avrebbe dovuto già fare sua questa verità. Al contrario, come Jennifer, crede nel rientro di Jan in albergo, pur di non mettere in discussione la sua infallibilità e il suo ruolo di artefice sommo. E scende nella hall, per godersi con eccitazione lo spettacolo che aveva meticolosamente preparato. Salvo una non piccola sorpresa. Lo spettacolo non è quello che si attendeva: ad essere volata in aria è soltanto Jennifer. Jan, applicando la tattica del *promettere per non mantenere*, aveva già portato a compimento la strategia dell'assassinio dell'amore. Si era "limitato" a lasciare la giovane nel più completo e disperato degli abbandoni, senza alcun avvertimento; anzi, rassicurandola del contrario. Ma, nonostante tutto, Jennifer imprime le sue tracce nello spazio e nel tempo dei ricordi. E lo si arguisce già dal commento crudo che dell'evento dà a caldo Billy. Ricordiamolo: "Lui, però, qua non c'era. Non è venuto. Che porcata!". Come minimo, qui Billy tramanda l'abbandono crudele di Jennifer da parte di Jan, eternizzando la memoria della giovane. Si tratta di un altro fattore cruciale da Buon Dio non preso in alcuna considerazione; tantomeno pronosticato. Jan non può affatto imparare una nuova lingua, perché è interamente avvolto in quella vecchia della menzogna. Della nuova lingua conosce la gergalità superficiale e la mima, come un perfetto replicante. È un mimo abile che trasforma il linguaggio e le parole in contraffazione dell'atto e della promessa d'amore. Una gergalità dietro cui si nasconde e con cui inganna, per colpire a tradimento: decide lui quando abbandonare e senza affatto avvisare l'abbandonato che, al contrario, aspetta di vivere la promessa della presenza dell'amore. Con ciò, Jan segna l'apice del tradimento dell'amore. Egli ha un supremo bisogno di tradire l'amore, perché ha un supremo bisogno di imprigionare Jennifer in un eterno rimpianto. Difficile immaginare qualcosa di più perverso e crudele. Egli ri-

tiene di poter compensare e bilanciare la sua malattia del vivere e la sua nevrosi quotidiana, spargendo a piene mani dolore tra chi più l'ama e l'ha amato. Sacrifica la loro vita sull'altare del disamore quotidiano: quasi che la loro morte possa restituirgli la vita che non ha più e che lui stesso ha deciso di perdere. Jennifer è l'agnello sacrificale che immola sull'altare su cui si celebra e glorifica l'uccisione dell'amore. Quando Jan si lascia andare a frasi tipo: "Romperò con tutto e voglio essere separato da tutti gli altri"; in realtà, intende dire: "Romperò con l'amore e mi separerò sempre più dagli altri che ancora credono nell'amore". Quando declama a Jennifer: "Appartengo solo a te, a te e alla tua voce", in realtà, sta dicendo: "Se c'è una persona a cui non voglio appartenere, quella sei proprio e solo tu"; "Se c'è una voce a cui non voglio assolutamente appartenere, quella voce è proprio la tua". Quando, come tocco finale, Jan si lascia andare solennemente alla promessa: "Sono pazzo d'amore per te e oltre non c'è nulla e questo è l'inizio e la fine, l'alfa e l'omega", in realtà sta dicendo: "Posto per l'amore e per te nella mia vita non c'è". Ed è qui che è raggiunto lo stadio supremo: "L'inizio e la fine e l'alfa e l'omega". Che vuole dire: "L' inizio e la fine, l'alfa e l'omega del gorgo del nulla". Quando, poi, Jan conclude: "Immortale o no: oltre questo non c'è nessun altro sì", in realtà, sta dicendo: "Questo sì è immortale, perché immortale sono i suoi inganni". Jennifer e Buon Dio non sono dotati di un dizionario emotivo, per cogliere in fallo e traslitterare le menzogne del gergo di Jan: Jennifer, per la sua fede incrollabile nell'amore; Buon Dio, per l'odio altrettanto incrollabile che nutre verso l'amore.

Ecco così approssimarsi la fine. Ricostruiamola per intero:

GIUDICE

Lei è morta da sola.

BUON DIO

Sì.

GIUDICE

E perché? (*Proseguendo subito, più sicuro*) Perché lui,



all'improvviso, quando arrivò il momento della decisione, sentì la voglia di star solo, di rimanere in pace una mezz'oretta e di pensare come aveva pensato in altri tempi, e di parlare come aveva parlato prima, in posti di cui non gli importava niente, e con gente di cui non gli importava niente. Aveva avuto una ricaduta, e l'ordine, per un attimo, gli tese le braccia. Era un uomo normale, sano e probò, come uno che prima di cena si beve un bicchiere in pace e ha scacciato dall'orecchio il sussurro di un'amante e dalle narici il profumo travolgente di lei — un uomo i cui occhi devono ravvivarsi con l'inchiostro da stampa e le mani devono sporcarsi su un bancone.

BUON DIO

Era salvo. La terra lo riaveva. Adesso sarà tornato da un pezzo e sarà di cattivo umore e vivrà a lungo con opinioni mediocri.

GIUDICE

E forse non dimenticherà mai. Sì.

BUON DIO

Lei crede?

GIUDICE

Sì.

BUON DIO

Siamo alla fine?

GIUDICE

Vada pure. Faccia tutto il corridoio, fino al montacarichi. Arriverà ad un'uscita di servizio. Nessuno la fermerà.

BUON DIO

E l'accusa?

GIUDICE

Rimane.

BUON DIO

Il verdetto? La sua sentenza — non verrò mai a saperla?

Che lampo le guizza negli occhi, Vostro Onore? Con quali riserve interrogava, e con quali risponde, adesso?

Silenzio — fino all'ultimo?

*Esce, e la porta si chiude dietro di lui.*

GIUDICE (*da solo*)

Silenzio<sup>150</sup>.

Buon Dio cerca di liquidare velocemente la fuga di Jan dalla stanza dell'albergo, considerandola in questo modo: voleva stare da solo e in pace. In realtà, sa bene che non è così. E lo dice subito dopo: Jan voleva ritornare al suo posto di sempre e alla sua vita di sempre. Ma non poteva farlo, prima di liquidare la "pratica Jennifer": è esattamente questo che Buon Dio non comprende. Sì, perché Jennifer è per Jan, dall'inizio alla fine, soltanto un insieme di procedure atte a conseguire il risultato finale. Era uscito dalla normalità del suo mondo, per spingere Jennifer verso la disperazione mortale; poteva farvi ritorno soltanto dopo aver portato a compimento la sua missione. Si tratta qui del *compimento del disamore* o meglio ancora, per dirla tutta, del compimento degli *assassinii* eseguiti attraverso la *finzione* dell'amore. Non era, dunque, una *ricaduta* quella di Jan, ma una tappa del percorso che doveva condurre a termine e che, fin dal principio, prevedeva la rovina di Jennifer. Buon Dio non coglie questo dettaglio nemmeno alla fine e continua a pensare l'unione dei due giovani come rovina del mondo. Non percepisce nemmeno istintivamente che Jan sta già lavorando alla rovina di Jennifer: cioè, sta lavorando alla "salvezza" di se stesso e dell'ordine del mondo fatto proprio anche da Buon Dio. Sta lavorando di concerto con Buon Dio, facendo da argine alla rovina causata dall'amore. Non è stato uno stordimento temporaneo, quello di Jan: un'ubriacatura dei sensi, dei sentimenti e della ragione. Dobbiamo leggere, piuttosto, i comportamenti e le scelte di Jan come l'

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 181-182.

estrinsecarsi ed estenuarsi di un modo di vivere che ha il suo fulcro nell'aggressione alla vita e, in particolare, alla donna. Quelli che sembrano cedimenti occasionali e smarrimenti sono, invece, passi e messaggi necessari alla distruzione dell'amore. Tutti gli Jan della storia non arretrano dal loro mondo e quando lo fanno – consapevolmente e/o inconsapevolmente – vi fanno immediatamente ritorno: è quello l'unico mondo in cui ambiscono vivere e dentro cui intendono vivere *senza problemi*. In quel mondo, infatti, i problemi e i danni devono esistere ed essere creati per gli altri, quanto più sono differenti e ribelli. È una sorta di selezione della specie: quella più forte e numerosa deve eliminare quella più debole ed esigua. Ma, sovente, i più forti e i più numerosi non sono i *migliori*, ma i *peggiori*. Ed è, così, che è potuto accadere che non è stato affatto costruito il *migliore* dei mondi possibili, bensì il *peggiore*. Quello di Buon Dio è *questo* mondo peggiore proiettato verso i suoi limiti estremi: per lui, è e deve restare l'*ultima era*. Non semplicemente il peggiore dei mondi, per quanto riguarda l'amore e la giustizia; ma soprattutto la prigione ultima e imm modificabile eretta a sistema universale. La soluzione perfetta, per questo lessico dell'odio, del disamore e della sopraffazione, è data dall'*autoestinzione dell'amore*. Ecco la missione salvifica che i vari Jan, Buon Dio, giudici e scoiattoli, ognuno a suo modo, devono sempre tenere desta; allo stesso modo con cui Jan non ha dimenticato la sua "pratica Jennifer". Buon Dio e il giudice non pervengono ancora a questa conclusione condivisa; ma muovono i primi passi in questa direzione. Entrambi convengono di essere alla *fine*. E, *alla fine*, Buon Dio non potrà che uscire indenne dal giudizio, attraverso un'*uscita di servizio*. Il giudice gli garantisce che *nessuno lo fermerà*. A Buon Dio non rimane che definire la questione dell'*accusa*. Il giudice reagisce e chiarisce che essa *rimane*. Buon Dio deve rassegnarsi: non verrà mai a conoscenza del verdetto e della sentenza. Sul processo, su di lui e sul mondo cala il *silenzio assoluto* e fino all'*ultimo*. Non gli rimane che uscire, per guadagnare la porta di servi-

zio: la porta della legge si chiude definitivamente alle sue spalle e lui ne è completamente e definitivamente immunizzato. Pare che il silenzio della legge cada sul mondo come una pietra tombale; invece, è il mondo che viene intubato nel silenzio della legge che lo modella a proprio piacimento. Nell'eterno dolore viene disseminato l'eterno silenzio; nella città dolente fiorisce la vendetta della legge che estirpa l'amore; tra la povera gente la felicità è interdetta per legge. Il giudice e Buon Dio (da un alto) e Jennifer, Jan, la strega e Mack il mendicante (da quello opposto), consentono di disvelare le pietre miliari di questo camminamento infelice. Ma gli unici che parlano ancora d'amore e di speranza sono Jennifer, la strega e Mack il mendicante. Grazie a loro, riusciamo ancora a scorgere le luci del giorno e della notte e capire che l'oscuro e il pericolo stanno proprio nella legge e nell'ordine che ci perseguitano. E a comprendere meglio che è assumendo le sembianze mistificate e mistificanti del *perseguitato* che la legge del disamore abitudinario indossa l'armatura e le armi con cui si prende spietatamente gioco di noi. Essa colpisce l'amore, pur sapendo che è sempre *innocente*; scagiona i colpevoli e li lascia andare liberi per il mondo a propagare i loro veleni. L'accusa contro Buon Dio rimane, ma non avrà mai un verdetto, affinché egli possa continuare ad emettere indisturbato i *suoi* verdetti. In definitiva, Buon Dio si trova nello stato di grazia permanente: nelle grazie non dello spirito, ma del potere. Ed è con quest'ultimo paradosso che si conclude coerentemente il radiodramma: come voleva Buon Dio, la grazia è stata eliminata; ma per tutti, non già per lui. Vivere nello stato di grazia significa essere garantiti della sospensione, ma non della cancellazione del verdetto. Si rivela ancora una volta l'acume del giudice che lo lascia andare, affinché dia meglio un sostegno attivo a legge e ordine. E Buon Dio, di buon grado, è costretto ad accettare, perché su di lui pende in eterno la spada di Damocle del verdetto. Il suo antagonismo con la legge va in completa liquefazione: ora ne è un elemento organico. È finalmente dentro i meccanismi e i recessi della

legge, ma non il sovrano assoluto dell'ordine. Accetta, pur di non essere perseguito e continuare impunemente a perseguire. Il suo sogno di essere artefice massimo, se non assoluto, viene minimizzato. Del resto, è ben conscio che ciò rientra nel patto stretto col giudice, basato sul riconoscimento della reciproca autorità, attraverso l'interscambio fluido dei rispettivi ruoli e competenze. Buon Dio viene a patti col giudice e il giudice con Buon Dio, perché sanno entrambi che l'accordo serve meglio la caccia spietata all'amore, loro comune obiettivo strategico. Anche per questo, Buon Dio viene lasciato andare via dalla *porta di servizio*: deve iniziare a *servire* gli apparati della legge e dell'ordine, dal di dentro. Ora, è una componente ineliminabile delle loro macchine di comando e di condanna. Non detta le regole del gioco, ma le accetta in toto, sottomettendosi alla loro autorità. Ha capito che dall'interno può ottenere risultati migliori e su una scala più larga. Ha dovuto *tradire* la sua volontà di potenza, per *non tradire* le finalità della missione a cui si è votato: sradicare l'amore dal mondo. Su questo tema continua ad avere carta bianca; per il resto, deve sottostare anche lui alle macchine della legge e del potere che, ora, avverte come alleate. Alla fine, lo scambio tra giudice e Buon Dio si è rivelato positivo per entrambi, segnando l'evoluzione delle loro funzioni di dominio: esattamente da qui è conseguito il loro patto. A ben vedere, sono stati riunificati dall'esigenza di combattere il loro mortale nemico comune: l'amore. I *sogni di gloria* di Buon Dio vanno in fumo; ma da qui in avanti passa ad organizzare i suoi *sogni di dominio*. Il suo delirio di onnipotenza non è infranto; è soltanto interrotto, per essere meglio organizzato nel tempo e nello spazio. Il suo prossimo obiettivo sarà quello di trasformare la *porta di servizio* (che ha segnato la sua salvezza) in una *porta trionfale*, per l'accesso incontrollato al potere. I tempi i modi di questa conquista non è dato pronosticarli. Ma saranno, certamente, questi i suoi passi futuri, per organizzare la teocrazia dell'ultima era, facendo tesoro degli errori per l'innanzi compiuti. E, forse, proprio questo è lo scenario più

inquietante che il radiodramma lascia intravedere: la teocrazia compiuta di Buon Dio.

## CAP. IV FRATTURE DELL'IO E DEL MONDO I SAGGI RADIOFONICI E ALTRO

### 1. I daccapo afasici di linguaggio e parola

Immergiamoci ora nei "saggi radiofonici"<sup>1</sup>. Seguiremo il loro concatenarsi e spezzettarsi in tanti rivoli che, a loro volta, ne originano altri che è impossibile seguire, perché ogni volta si disseminano daccapo e daccapo vanno nuovamente inseguiti e raccolti, senza mai riuscire ad afferrarli compiutamente. Per cercare con cautela di far fronte a questa *impossibilità*, ci lasceremo trasportare dalle onde degli universi narrativi e poetici di Ingeborg Bachmann. È ben evidente come ella abbia saputo sconfinare tra i generi: non solo squarciandoli, ma frantumandone le fittizie linee di separazione. Comprendendo appieno la *magia* del mezzo radiofonico<sup>2</sup>, ella ha re-inventato sia i radiodrammi, sia i saggi radiofonici.

Come con i radiodrammi, anche con i saggi radiofonici la Bachmann spinge il genere al suo punto di massima tensione, sino a destrutturarlo e ricostruirlo in modo originale. Soprattutto, lo sgrava dal peso che lo va piegando sotto codici linguistici ed espressivi che lo espongono ad una lenta, ma fatale afasia. Volendo usare una formula più pertinente, possiamo dire che il genere "saggio radiofonico" è andato

---

<sup>1</sup> Ingeborg Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile*, Milano, Adelphi, 1998. I saggi radiofonici sono, nell'ordine: a) *L'uomo senza qualità* (pp. 11-43); (b) *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein* (pp. 45-79); (c) *La sventura e l'amore di Dio. Il cammino di Simone Weil* (pp. 81-117); (d) *Il mondo di Marcel Proust. Sguardi in un pandemonio* (pp. 119-151). Del saggio radiofonico imperniato su Proust qui non ci occuperemo.

<sup>2</sup> Sulla magia della radio, si veda M. Cirri, *Sette tesi sulla magia della radio*, Milano, Bompiani, 2017.

progressivamente "fissando" un canone principalmente, se non esclusivamente, storico-informativo. Ciò spiega la difficoltà che in esso incontrano la parola sentimentale e il sentimento poetico. In essi, più ci si affanna a parlare e più non si riesce a parlare veramente, perché è stata nebulizzata la loro cifra poetica. Ingeborg Bachmann aggira in maniera temeraria questo problema: i suoi saggi radiofonici sono incentrati su temi filosofici, poetici ed etici di estrema complessità e apparentemente ad alto coefficiente di "intellettualizzazione". Sembrerebbe una sfida folle, persa in partenza. Invece no. Ella mette a soqquadro il canone e il copione assegnati tradizionalmente a questo genere. La parola e il linguaggio ripartono non dal Noi e nemmeno dall'Io storicamente dati, alternativamente dentro e/o fuori la storia. Invece, muovono: a) dall'intimità più segreta resa estranea all'Io e dall'Io e b) dall'esternità più remota oscurata e dissolta dall'Io stesso. In tutti e due i casi, l'estraneazione così prodotta scatena *in simultanea* un'eclisse lunare e un'eclisse solare. In uno spazio/tempo simultaneo, l'ombra della terra oscura la luna e la luna oscura il sole: cosicché, la terra rimane senza luna e senza sole. Uno scenario da fine del mondo che *in simultanea* è anche da *inizio del mondo*. Con Ingeborg Bachmann, siamo sempre sospesi tra fine e inizio del mondo. Ma in questa sospensione, il Noi e l'Io storicamente dati sono posti nella condizione critica di liberare, per contrappasso, una perfetta secessione. La Bachmann ci riporta agli epicentri di questa secessione, per trovare le vie d'uscita tanto dalla fine quanto dall'inizio del mondo. Per vivere e superare i traumi della fine e dell'inizio, si immerge in essi, alla ricerca di parole, linguaggi e sentimenti dicibili e indicibili, rimasti inespressi, oppure perduti o soppressi e oppressi. Nei saggi radiofonici, lo fa con toni ancora più sofferenti e partecipanti. L'impossibilità di ritrovare in via definitiva i *daccapo*, pur inseguendoli e seguendoli all'infinito, estrinseca un problema intrinseco: l'emergenza dell'afasia del linguaggio e della parola. Che parola e linguaggio siano afasici, tuttavia, non significa che siano inesplorabili. L'e-



splorazione dell'afasia è ciò che l'ermeneutica e la decostruzione, pur discipline grandi e utili, non consentono assolutamente di fare. Di fronte all'insondabile e all'inconosciuto, ogni parola e ogni linguaggio deve fare i conti con il suo substrato afasico che come non è interpretabile, così non è decostruibile: è unicamente esplorabile. Esplorare le regioni dell'afasia vuole dire avventurarsi nei regni dell'inconosciuto e dell'inconoscibile. E qui non siamo di fronte ad una mera compromissione di aree cerebrali e cognitive; al contrario, siamo posti in faccia all'esigenza di vitalizzare il nostro multipolare *essere, vivere, dire e non-dire*. L'afasia è uno dei sintomi e degli stimoli che ci indirizza verso questa multipolarità. La parola che resta senza *parole* e i linguaggi che restano senza *linguaggio*: ecco la frontiera afasica che Ingeborg Bachmann ha sempre tentato di esplorare e attraversare. Nei saggi radiofonici, lo ha fatto con ancora maggiore tensione e coinvolgimento. Se partiamo da qui, diventa più agevole comprendere la scelta bachmanniana degli autori che nei saggi fanno da torrette di avvistamento. Il suo scopo non è quello di restituire la parola alle parole o il linguaggio ai linguaggi; ma cercare di avvistare, con l'ausilio delle "torrette": a) i sentimenti e le tragedie del mondo; b) le storie dove i sentimenti diventano tragedie; c) i mondi quotidiani dove le tragedie diventano sentimenti.

Grazie a Ingeborg Bachmann, sappiamo bene che l'essenza vera del nostro essere/vivere e dire/non-dire è *amare e sperare*:

E chi non spera e chi non vive e che non ama e chi non spera in questo paese, per me non è un essere umano<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ingeborg Bachmann, *Verrà un giorno. Conversazioni romane* (a cura di Judith Kasper, trad. di F. Malone), Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 89. In questa videointervista, la Bachmann si riferisce, in particolare, alla Boemia e ai boemi. Ma è una Boemia trasfigurata che si affaccia sul Meridione e il golfo di Napoli. Per estensione trasfigurante, possiamo considerare il mon-

Come è fin troppo chiaro, ella sta parlando di tutti gli umani che esistono e di quelli che non esistono ancora, ma che possono trovare solo nell'amore e nella speranza la loro terra elettiva. Così come la Boemia è la terra della sua Elezione: del suo ritorno a casa e del suo permanere in vita nelle case del mondo. Questo il senso della sua struggente e bellissima *La Boemia è sul mare*:

Se qui sono verdi le case, in una casa entro ancora.  
Se qui sono integri i ponti, cammino su suolo sicuro.  
Se in ogni tempo pena d'amore è perduta, qui contenta  
la perdo.  
Se non sono io, è un altro ed è un io come me.  
Se qui una parola fino a me confina, lascio che confini.  
Se la Boemia è ancora sul mare, nei mari io credo di  
nuovo.  
E se ancora nel mare io credo io spero nella terra.  
Se sono io, lo è un altro ed è a me eguale.  
Più nulla per me voglio. Io voglio naufragare.  
A fondo, sì, sino al mare, lì la Boemia ritrovo.  
Sul fondo sospinta, sereno è il risveglio.  
Ora so dal profondo e più perduta non sono.  
Venite boemi voi tutti, gente del mare, puttane dei porti  
e navi  
disancorate. Non volete essere boemi, allora illiri, veronesi  
e veneziani voi tutti.  
Le commedie recitate che son fatte per ridere  
e inducono al pianto e cento e più volte sbagliate,

---

do intero nell'atto di affacciarsi sul golfo di Napoli e, simmetricamente e contemporaneamente, cogliere la Boemia nel suo affacciarsi sul mondo. Sulla presenza di questi continenti linguistici e pianeti sentimentali in Ingeborg Bachmann, si rinvia a Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Macerata, Quodlibet, 2013.

come me che tanto ho sbagliato e prove mai ho  
superato  
sì, e l'altra volta le ho superate.  
Come la Boemia le ha superate e un bellissimo giorno  
il mare le fu donato e adesso è sul mare.  
Io confino ancora con una parola e con una terra  
diversa,  
io confino, anche se poco, sempre più con tutto,  
un boemo, un errante, che nulla ha, nulla trattiene,  
capace soltanto di vedere dal mare, che è controverso,  
la terra  
della mia Elezione <sup>4</sup>.

È possibile qui porre una connessione tra questa poesia della Bachmann e un libro semidimenticato di una grande e semidimenticata scrittrice italiana: Anna Maria Ortese<sup>5</sup>. Il

---

<sup>4</sup> I versi sono stati scritti a Roma nel 1964 e sono tradotti dall'opera *Letzte unveröffentlichte Gedichte*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1998; si tratta delle ultime poesie inedite della Bachmann. La traduzione italiana della poesia si trova in Ingeborg Bachmann, *Verrà un giorno. Conversazioni romane*, cit., pp. 72-75. Secondo Giannina Longobardi, in un saggio assai bello, è la poesia a cui Ingeborg Bachmann tiene di più, costituendo il suo "testamento spirituale" (*Chi cade ha ali. Una lettura di Ingeborg Bachmann*, in "Diotima", n. 14, 2016, p. 1).

<sup>5</sup> Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994. Seguendo le traiettorie qui soltanto alluse, ci siamo intrattenuti sulla scrittura e sulla poetica di Anna Maria Ortese in *Luce sepolta*, in "Società e conflitto", n. 39/40, 2009. Con un tocco estremamente felice, insiste su questa convergenza topografica Vanessa Pietrantonio, *Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann*, in "Studi germanici", n. 12, 2017, pp. 329-348. La Pietrantonio attraversa le convergenze topografiche del "testo letterario", risalendo alla grande opera di V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1975 (ma 1925); di questa, in particolare, privilegia la "categoria" dello *straneamento*, secon-

*mare che non bagna Napoli* è esattamente il mare che bagna la Boemia, in uno smistamento e ricambio continui di flussi e controflussi che fanno il mondo sempre più complicato, ma anche sempre più misterioso e affascinante; non solo sempre più orrido e tossico. I misteri non si possono svelare. Ed è un bene. L'evidenza ci impone di attraversarli e riattraversarli, svolgendone l'interminabile filo. Non è un lavoro estenuante. Nel far questo, Ingeborg Bachmann non è stata fiaccata; al contrario, ha tenuto vive e arricchito le sue capacità d'amare, esponendosi alle ferite che solo l'amore è in grado di infliggere e solo l'amore è in grado di sanare, rigenerando la nostra vita e quella del mondo. La lezione più grande che ci viene da lei è proprio data dall'attraversamento delle faglie dell'Io e del Mondo, attraversando l'amore e le speranze, le loro sconfitte e le loro vittorie. Questo motivo poetico è penetrato in tutti i suoi scritti, invadendo letteralmente quelli filosofici, fin dalla sua tesi di laurea. Per lei, il gioco finisce per *non finire mai*. E qui ella

---

do cui l'arte deve trasmettere l'arte come *visione* e non come *riconoscimento*. Come afferma Šklovskij, l'arte *sente* il *divenire* dell'oggetto: il *già compiuto* non ha rilevanza artistica e poetica (*op. cit.*, p.12; Pietrantonio, *op. cit.*, p. 329). Lo straneamento ci fa affondare e navigare nell'eterno incompiuto del divenire, all'interno del quale lo stesso "già compiuto" torna a vivere e rivive la *storia nuova* delle *storie nuove*. È assai interessante, inoltre, seguire la Pietrantonio nell'allargamento della convergenza al Benjamin di *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi, 2007 (pp. 330-331). Va ricordato che la convergenza tra le due scrittrici è stata rilevata da Franz Haas, *Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann. "Il cardillo innamorato" e "Il caso Franza"*, in "Strane Coppie", 2 giugno 2009, che è possibile reperire all'URL: [http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachman/?refresh\\_ce](http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/06/02/strane-coppie-n-3-anna-maria-ortese-ingeborg-bachman/?refresh_ce). Della Pietrantonio va, ancora, segnalato il saggio *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in "Griselda on line", 15/11/2012 reperibile all'URL: <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/specchio-straniante-sguardo-ortese-pietrantonio.html>.

non cerca semplicemente un *nuovo inizio*. No. Rimane dentro il gioco di sempre che si fa sempre più nuovo. Ed è l'amore il *gioco di sempre*, con le sue linee e controlinee, i suoi flussi e controflussi. Il gioco finisce per mutare, rinnovarsi e perpetuarsi all'infinito in altre dimensioni del tempo, dello spazio, del conscio e dell'inconscio. Come un mare che bagna zolle di terra che non l'avevano ancora conosciuto, ma che frementi ne erano in attesa. Come un mare che si ritrae provvisoriamente dalle terre inospitali che lo avevano inquinato. Come un mare che, con la sua generosità, ritorna sempre in tutte le terre: siano esse ospitali, siano esse inospitali. In fondo, come il mare così anche l'amore pre-esiste all'essere dell'umanità e dei mondi umani. Smossi e scossi profondamente sono qui gli universi relazionali e conflittuali tra Io, mondo e Altro. Diversamente da Heidegger, Ingeborg Bachmann non è sulle tracce dei sentieri interrotti<sup>6</sup>; ma delle *case verdi*, dei *ponti intatti*, dei *buoni fondi*. Dove case verdi non ci sono, là corre per tentare di costruirle; dove ponti intatti non ci sono, là va per cercare di realizzarli. Come scriveva Montaigne, a proposito dei suoi *Saggi*:

Non sono tanto io che ho fatto il mio libro, quanto il mio libro che ha fatto me, il libro consustanziale al suo autore, di un'utilità personale, membro della mia vita; non avente per fine l'utilità di terzi ed estranei, come tutti gli altri libri<sup>7</sup>.

In realtà, sono le case verdi, i ponti intatti e i buoni fondi a crearci, più di quanto noi costruiamo loro. Ed è proprio qui che le pene d'amore possono essere volentieri perdute: come ci hanno stravolto la vita in negativo, così ce la stravolgono in positivo. Cogliamo qui la nitidezza e intensità dell'

---

<sup>6</sup> Il riferimento, chiaramente, è a M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze. La Nuova Italia, 1968.

<sup>7</sup> Montaigne, *Saggi* (Saggio introduttivo di S. Solmi: *La salute di Montaigne*, pp. VII-XXXIII), 2 voll., Milano, Adelphi, 1992, II, XVIII, p. 888.

espressione della Bachmann: chi non spera, chi non vive e chi non ama *non* è un essere umano. Possiamo tracciare un'intersezione col Dante del Canto XXVI dell'*Inferno* (vv.118-120)<sup>8</sup>, inserendo nel sofferto *cerchio magico* della Bachmann anche la virtù e la conoscenza che elevano al di sopra dell'esistenza bruta. E non è bruta quell'esistenza che rimane senza amore, oppure che lo mette nel suo mirino?

Ricorrendo, di nuovo, ad un accostamento con Montaigne, gli uomini della Bachmann che vivono senza sperare e senza amare sono equiparabili agli uomini di Montaigne che *vivono in affitto*:

Gli uomini si danno in affitto. Le loro facoltà non sono per loro, ma per quelli a cui essi si asserviscono: sono i loro locatari che abitano in loro, non loro. Questa tendenza comune non mi piace: bisogna amministrare la libertà della nostra anima e ipotecarla solo nelle occasioni giuste; e queste sono in piccolissimo numero, se giudichiamo con senno<sup>9</sup>.

Non amare e non sperare è come darsi in affitto, asserviti da chi vanta la proprietà sull'abitazione. Ma la dimora più profonda e nobile sono il cuore e l'anima; e sono questi la posta in gioco del canone, non tanto la quantità monetaria con cui si acquisisce e mantiene l'affitto. Tra le sue clausole nascoste, ogni forma di affitto prevede la cessione della libertà dell'anima, a cui è tragico rinunciare. Montaigne ammette solo rare eccezioni ipotecarie: ipotecare l'anima è possibile solo nelle occasioni *giuste* che, però, sono estremamente saltuarie. E che cos'è l'amore, cosa la speranza,

---

<sup>8</sup> Ci siamo soffermati su questo luogo dantesco in *Infiniti quotidiani. Disfare la trama*, Biella, Zigzagando, 2018, pp. 300 ss. I versi in questione sono i seguenti: "Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguire virtute e canoscenza".

<sup>9</sup> Montaigne, *Saggi*, cit., III, X, p. 1339.

se non un'ipoteca dell'anima, per cibarla e nutrire il mondo? Ma si tratta di un'ipoteca speciale, se non straordinaria: da essa è possibile sciogliersi, senza fornire alcun corrispettivo, tutte le volte che è necessario riconquistare e ingentilire l'anima smarrita e sofferente.

Diversamente da quanto argomentato da Judith Butler, l'amore non è *espropriazione del sé*<sup>10</sup>. V'è qui, a nostro avviso, una non piena recezione da parte della Butler del *Frammento sull'amore* del "giovane Hegel" che, pure, ella prende in grande considerazione<sup>11</sup>. Cerchiamo ora di sottolineare alcuni dei punti nodali della fenomenologia dell'amore di Hegel che ci sembrano non adeguatamente valutati dalla Butler. Vediamo:

Questo sentimento della vita che ritrova se stessa è l'amore, ed in esso si riconcilia il destino<sup>12</sup>. [...]

Che il tutto sia altro dalle parti vale solo per gli oggetti, per cose morte; in ciò che è vivo invece la parte del tutto è lo stesso uno che il tutto<sup>13</sup>. [...]

Le sintesi teoretiche sono del tutto oggettive, del tutto opposte al soggetto. L'attività pratica annulla l'oggetto ed è del tutto soggettiva; solo con l'amore si è uni con l'oggetto, né lo si domina, né se ne è dominati<sup>14</sup>. [...]

Nell'amore rimane ancora il separato, ma non più come separato bensì come unito; ed il vivente sente il vivente. Poi-

---

<sup>10</sup> Judith Butler, *Sentire ciò che nell'altro è vivente. L'amore nel giovane Hegel* (a cura di Mariafilomena Anzalone), Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 88. Su questo tema ritorneremo nelle pagine successive.

<sup>11</sup> G. F. Hegel, *Frammento sull'amore: L'amore*, in *Scritti teologici giovanili* (a cura di N. Vaccaro e E. Mirri), II vol., Napoli, Guida, 1977.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 420.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 527. Immediatamente dopo il passo citato, Hegel specifica: "Questo amore, reso essenza dall'immaginazione, è la divinità".

ché l'amore è un sentimento del vivente, gli amanti possono distinguersi solo in quanto sono mortali, solo in quanto pensano questa possibilità di separazione, non in quanto siano realmente qualcosa di separato, non in quanto il possibile congiunto con un essere sia qualcosa di reale. Negli amanti non vi è materia, essi sono un tutto vivente<sup>15</sup>.

Unificazione vera, amore vero e proprio, ha luogo solo fra viventi che sono uguali in potenza, e che quindi sono viventi l'uno per l'altro nel modo più completo, e per nessun lato l'uno è morto rispetto all'altro. L'amore esclude ogni opposizione; esso non è intelletto le cui relazioni lasciano sempre il molteplice come molteplice e la cui stessa unità sono le opposizioni; esso non è ragione che oppone assolutamente al determinato il suo determinare; non è nulla di limitante, nulla di limitato, nulla di finito. L'amore è un sentimento, ma non un sentimento singolo: dal sentimento singolo, poiché è solo vita parziale e non vita intera, la vita si spinge fino a sciogliersi e a disperdersi nella molteplicità dei sentimenti per trovare se stessa in questo tutto della molteplicità<sup>16</sup>. [...]

Ma oltre a ciò gli amanti sono ancora legati con molti elementi morti; a ciascuno appartengono molte cose, cioè ciascuno è in relazione con opposti che anche per colui che vi si rapporta sono ancora opposti, ancora oggetti; così gli amanti sono ancora capaci di una molteplice opposizione nel loro molteplice acquisto e possesso di proprietà e diritti<sup>17</sup>.

Fermiamoci qui. Questo scarno repertorio di citazioni hegeliane dovrebbe essere sufficiente a farci imbastire alcune

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 528.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 529.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 531.



considerazioni di fondo. Partiamo da uno dei punti focali: la vita che ritrova se stessa è l'amore. Possiamo dirlo anche in forma capovolta, rendendo ancora più efficace e potente l'espressione hegeliana: solo l'amore ricostruisce e inventa la vita, consentendole di ritrovarsi. In questo senso, il sentimento dell'amore è il destino della vita: nell'amore, destino e vita si trasferiscono, riconciliandosi e trasformandosi in un impasto sempre nuovo. Il possesso e la superficialità che caratterizzano la vita brutta sono rovesciati e mostrati nel loro volto vero e nascosto: *cose morte* staccate a forza dal *vivente*. L'amore riconduce all'abbraccio il separato che è stato estraneato che, così, viene disattivato come agente di dominazione ed oggetto di dominio. Perciò, il *vivente* può sentire il *vivente*. Procedendo con Hegel, possiamo ben dire che l'amore è sentimento vivente che ha la virtù e lo scopo di porre *in comunione* proprio il vivente. La separazione degli amanti avviene prima e fuori dalla comunione col vivente: a) o perché essi non si vedono/sentono come viventi; b) o perché traggono godimento proprio dai poteri bruti che derivano dalla separazione. A questo bivio, gli amanti si ingannano vicendevolmente: più che cessare di essere *amanti*, essi diventano oggetti *morti*, cruda e nuda materia. Ma, ci ricorda Hegel, negli amanti non vi è materia smorta: essi sono un *tutto vivente*. Smettendo di essere viventi, gli amanti mettono da parte il vivente, da cui si sradicano e separano. Essi sono un tutto vivente che non possono assolutamente parcellizzare. L'amore vero e proprio, ci spiega Hegel, avviene solo tra viventi uguali: cioè, *viventi l'uno per l'altro*, con tutta la loro potenzialità e incompiutezza. Essere viventi l'uno per l'altro significa essere/donarsi, valicando continuamente, senza riserve e irresolutezze, le soglie dell'incompiuto. Essere viventi, proprio come sostenuto da Hegel, vuole dire che non si è mai morti per l'altro: sempre presenti e compresenti, mantenendo le complete e reciproche libertà. È la compresenza delle reciproche libertà a rendere libero l'amore che, così, libera gli amanti delle loro multiple e crescenti zavorre. L'amore è, perciò, sempre *mol-*

*teplicità in comunione* che ha per destino la trasformazione del vivere, del pensare, del parlare e del guardare. Ma cosa vivere, cosa pensare e guardare? La risposta, a questo punto, è obbligata e obbligante: i fuori/dentro che delimitano l'orizzonte e la superficie del nostro tormentato, ma anche felice cammino. Non ci rimangono tante altre scelte, per salvare e nutrire il *vivente dei viventi* e, con ciò, conservare eternamente in vita *i morti*, sconfiggendo quotidianamente il *morto* che vuole risucchiarci nei suoi gorgi. Qui i diritti e le proprietà cessano del tutto: sono estinti dal dono vivente della propria vita alla vita altrui che, allo stesso modo, ci viene donata. L'amore muore quando non valica questa soglia; oppure quando da essa indietreggia. Ma questa soglia rimane sempre: anche *aldiquà* di essa l'amore è vivente e gli amanti, per quanto delusi, abbandonati, respinti, timorosi, esitanti e angosciati, non smetteranno mai di cercare *oltre* le linee di ciò che è morto, brutto ed estraneato.

Siamo, così, venuti progressivamente approssimando, soprattutto grazie ad Hegel, i motivi bachmanniani che, proprio a queste confluenze, rendono possibile che le pene d'amore siano *perdute volentieri*; come con coraggio, dolore e gioia ci dice ancora Ingeborg Bachmann. Perdute volentieri, per non rimanerne sopraffatti e, così, continuare ad essere *in amore e in speranza*. Possiamo mutuare da questo complesso arco tematico e narrativo le fondamentali "regole" bachmanniane, per essere e rimanere in amore e speranza. Proviamo a riassumerle in uno schema di massima:

1. Un altro Io vale quanto il mio Io, perché ogni Io vale quanto me.
2. Lasciare libere le parole che confinano con noi, in modo da non edificare confini, né con parole e né con atti.
3. Non volere niente soltanto per sé, ma viaggiare tra il fondo di Sé e quello dell'Altro.
4. Nel fondo di Sé, anche se in rovina, ci si sveglia sempre quieti.

5. Sbagliare pure una e cento volte nell'affrontare le prove, per poterle superare una alla volta.
6. Confinare sempre con altre parole e altre terre, per sconfinare in tutte le parole e in tutte le terre.
7. Non rimanere prigionieri di nessuna parola e nessuna terra.

Ma v'è dell'altro. È possibile ricondurre questi "precetti" all'interno di una verità policentrica, assumendola come formulazione di un motivo conduttore bachmanniano per eccellenza: *verrà un giorno*<sup>18</sup>. Che significa non rimanere mai in attesa, ma fare della verità il campo assiale multicentrico della propria vita e della propria ricerca. *Verrà* significa qui cercare attivamente un altro spazio e un altro tempo: cioè, camminare sui sentieri della verità. La verità *verrà* sempre lungo questi sentieri; ed è su di essi che ci sarà sempre *un altro giorno*. Ecco come la Bachmann si esprime con precisione e tensione in un altro suo celebre passaggio:

Io credo davvero in qualcosa e questo qualcosa lo chiamo: «Verrà un giorno». E chissà, verrà, forse non verrà, perché, sì, ce l'hanno sempre distrutto<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Lo abbiamo visto, a più riprese, in questo stesso lavoro. Per esemplificazione, rinviamo qui soltanto a: "Verrà un giorno in cui gli uomini avranno occhi di oro rosso e voci siderali ...", p. 64 e relativa nota n. 43. Il tema è, di fatto, svolto nel secondo capitolo, § 3, "Gli occhi di oro rosso".

<sup>19</sup> Ingeborg Bachmann, *Verrà un giorno. Conversazioni romane*, cit., p. 71. Su questo tornante della ricerca bachmanniana ha particolarmente e felicemente insistito Giannina Longobardi, *op. cit.*; in part., pp. 1-2. Qui la Longobardi apre un'ulteriore e feconda intertestualità bachmanniana; e precisamente innestando la sua esplorazione su due celebri poesie: *Il gioco è finito* e *Quel che è vero*, entrambe in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, Milano, Mondadori, 1999, rispettivamente a pp. 7-9 e p. 85. Ritorneremo su queste due poesie nel prossimo paragrafo.

Il *giorno verrà*, perché ce l'hanno distrutto e verrà proprio perché dobbiamo recuperarlo e reinventarlo, venendo a capo della distruzione che ce l'ha tolto. Non c'è tempo per lamentarsi o abbandonarsi nelle braccia soffocanti della commiserazione. È sempre tempo della costruzione della speranza e della speranza che *si* costruisce e *ci* costruisce. Vale a dire, è sempre il tempo della lotta contro le menzogne che ci rubano i giorni. Ogni giorno, insomma, è il tempo di far nascere a vita i giorni che ci sono stati rubati; che verranno e che ci saranno rubati e distrutti nei giorni a venire. E ciò accade in pace come in guerra, perché tra le due non c'è stata mai e mai ci sarà una cesura netta<sup>20</sup>. Ma «*Verrà un giorno*» significa soprattutto che il giorno è già qui, mentre noi non ci siamo ancora e tardiamo a venire. Non solo *tardiamo*, ma *tradiamo* troppe volte il giorno che c'è e il giorno che verrà. È, questo, un modo per dire, con Ingeborg Bachmann, che frequentemente viviamo senza amore e senza speranza, riducendoci ad esseri che scelgono di *vivere* per *non vivere*, assorbendo della vita soltanto ovvietà e orrori quotidiani<sup>21</sup>. E l'assorbimento avviene, per lo più, in silenzio. Un modo eccellente per trasformare l'*abietto* in *normale*. Anzi, la normale abiezione è sapientemente riconiugata, per essere affermata rudemente come *vita normale*. Allo scopo, entrano in azione sempre più agguerriti apparati simbolici, comunicativi e introflessivi: tanto più agguerriti, quanto più silenziosi.

Uscire dalle eclissi del proprio tempo è possibile soltanto se le forziamo col grimaldello multicentrico della verità. Uscire dal *letargo* è qui la mossa decisiva; come è cruciale

---

<sup>20</sup> Come abbiamo visto, questo è un altro dei temi ricorrenti di Ingeborg Bachmann. Si rinvia, in particolare, al primo capitolo. Rileva anche la riproduzione fatta proprio nel primo capitolo (alle pp. 21-22) della poesia *Tutti i giorni* (da *Poesie*, Parma, Guanda, 1987, p. 31).

<sup>21</sup> Abbiamo visto esemplarmente in azione queste fenomenologie tossiche nei drammi radiofonici, di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente.

accomiatarsi definitivamente dagli *shock fittizi* che a catena abbiamo ingurgitato. Letargo e shock sono stati, non casualmente, tra i temi intorno cui si è andata concludendo la prima delle cinque "Lezioni di Francoforte" della Bachmann<sup>22</sup>. Occorre, dunque, trovare gli antidoti contro il letargo e gli shock. E qui ella ricorre ad un'intensa e profonda espressione di Simone Weil:

Il popolo ha bisogno di poesia come del pane<sup>23</sup>.

Completiamo la citazione della Bachmann, riportando per esteso il passaggio di Simone Weil:

Poiché il popolo è costretto a portare tutto il suo desiderio su quel che già possiede, la bellezza è fatta per lui ed esso è fatto per la bellezza. La poesia è un lusso per altre condizioni sociali; il popolo ha bisogno di poesia come di pane. Non già la poesia racchiusa nelle parole; quella, in sé, non può essergli di alcun uso. Ha bisogno che sia poesia la sostanza quotidiana della sua stessa vita<sup>24</sup>.

Grazie a Simone Weil, siamo in grado di seguire meglio i passi di Ingeborg Bachmann, cominciando con l'istituire una distinzione netta tra a) poesia (e bellezza) come pura *fruizione estetica* e b) poesia (e bellezza) come *pane*: cioè, co-

---

<sup>22</sup> Si tratta di *Domande e pseudodomande*, in *Letteratura come utopia*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 11-31.

<sup>23</sup> Citata in *Domande e pseudodomande*, cit., p. 29. La citazione è tratta da Simone Weil, *La condizione operaia* (trad. di Franco Fortini): Milano, Edizioni di Comunità, 1952; Milano, SE, Milano, 2003 (con postfazione e note di G. Gaeta). Il passaggio citato si trova a p. 199 dell'edizione SE, dalla quale da ora in avanti citeremo.

<sup>24</sup> Weil, *La condizione operaia*, cit., p. 199. Ci troviamo qui nell'ultimo "capitolo" dell'opera, significativamente intitolato: "Prima condizione di un lavoro non servile" (pp. 121-130). Il "capitolo" è stato scritto a Marsiglia nel 1941 ed apparve parzialmente in "Cheval de Troie", n. 4, 1947.

me *sostanza quotidiana* della vita. Come sostanza quotidiana, la poesia e la bellezza sono *fatte* per il popolo, usando il lessico semplice e, insieme, profondo della Weil. La poesia è *sostanza* quotidiana della vita proprio in quanto *pane*. La fruizione estetica stessa è qui elevata a *pane quotidiano*, sganciata dalle sue tecniche codificatorie e astraenti. *Questo* pane quotidiano non è un "lusso" ed afferra l'anima, trascinandola con sé nel mondo, cibandola e cibandosene.

Continuiamo con Ingeborg Bachmann:

Poesia come pane? Un pane che dovrebbe stridere tra i denti come sabbia, e risvegliare la fame piuttosto che placarla. Una poesia che dovrà essere affilata di conoscenza e amara di nostalgia se vorrà scuotere l'uomo dal suo sonno. Dormiamo, infatti, dormiamo per paura di dover percepire il mondo intorno a noi<sup>25</sup>.

Seguiamola ancora. Se noi tolleriamo la riduzione dell'arte ad acritica *funzione utile* e se i poeti sostengono con superficialità le teoriche secondo cui: "L'arte è arte", e nient'altro di più, emerge con chiarezza:

l'intenzione di distruggere la comunicazione con la società che è sempre in pericolo e quindi sempre da ricostruire, e se a sua volta la società si sottrae alla poesia quando i suoi contenuti diventano seri e scomodi e intendono cambiare le cose, allora vuol dire che stiamo dichiarando fallimento.

E non è accettabile né può essere nostro compito che, solo per rendere possibile il godimento di qualche immagine difficile, per risvegliare il senso dell'arte, ci si difenda dall'arte stessa rendendola inoffensiva. Sotto questi pessimi auspici noi tutti non avremmo più niente gli uni dagli altri. Né l'arte

---

<sup>25</sup> Ingeborg Bachmann, *Domande e pseudodomande*, cit., pp. 29-30. Su questo passaggio bachmanniano della prima delle "Lezioni di Francoforte" si era già soffermata Giannina Longobardi, *Chi cade ha ali*, cit., p. 1.

dagli uomini, né gli uomini dall'arte. E non avremmo più bisogno di porre domande.

Ma noi poniamole, invece. E facciamolo in modo che esse riaquistino in futuro un carattere vincolante<sup>26</sup>

Intrecciamo ora Simone Weil con Ingeborg Bachmann, per approssimare un quadro di insieme che ci guidi meglio alla lettura dei saggi radiofonici; e non solo.

Il pane della poesia, in Simone Weil, è la sostanza quotidiana della vita. Come dire che la poesia non può vivere fuori dalla vita; tantomeno, astrarsi da essa. È pane che assume e trasmette la sostanza della vita. In Ingeborg Bachmann, il pane della poesia è stridente come la sabbia: risveglia la fame, piuttosto che appagarla. Quella fame che scuote gli esseri umani dal loro sonno: il sonno della paura che non vuole percepire il mondo entro cui siamo immersi e da cui siamo sommersi. È la vita che qui giustifica tutti i suoi fallimenti, trasferendoli in un sentimento di paura onirica interiorizzata, vissuta e pianificata come un elemento storico irreversibile. A prima vista, quelle della Weil e della Bachmann, sembrerebbero due posizioni polarmente distanti. Ad osservare meglio, però, rileviamo agevolmente come esse siano installate sulla medesima rampa di lancio che, a suo modo, provvede ad integrarle. Tanto quello di Simone Weil quanto quello di Ingeborg Bachmann è il pane del risveglio *della* vita, del risveglio *alla* vita: dell'uscita dalle paure reali e dagli incubi onirici. Ed è il pane impastato dalla trasformazione dei cuori avvenuta nelle profondità delle ferite e delle passioni della condizione umana. In breve, è il pane della libertà: sia della vita, sia della poesia. Il pane delle domande vincolanti che cercano risposte ancora più vincolanti, per poesia, arte e vita. Domande e risposte vincolate alla e dalla libertà, fuori da cui né la poesia e né la vita potranno essere veramente libere e, quindi, esistere veramente. È, perciò,

---

<sup>26</sup> Bachmann, *Domande e pseudodomande*, cit., p. 31.

necessario uscire dal circuito delle *domande*, delle *pseudo-domande* e delle *pseudo-risposte*. La lettura incrociata di Simone Weil e Ingeborg Bachmann ci aiuta nel compito di saltare oltre questo circuito intrappolante.

C'è un punto particolarmente "vincolante" della chiave di lettura che stiamo tentando di strutturare nelle sue linee portanti: in essa è depositato il cuore del rapporto tra amore ed arte. Ci aiuta molto, nella delineazione di questo cammino, un'intervista rilasciata proprio da Ingeborg Bachmann. Alla domanda se "il ruolo" della "donna moderna" potesse "conciliarsi con l'amore", ella risponde:

Chiaramente no, l'amore è un'opera d'arte e non credo che molte persone ne siano capaci. Non se se mi sia riuscito di mostrare il genio dell'amore. So soltanto che i pochi grandi esempi sono così straordinari che si deve dire che indubbiamente esistono delle persone che, là dove gli altri un piccolo talento occasionale, hanno ricevuto un dono; non lo si acquisisce, per questo è qualcosa che brucia<sup>27</sup>.

L'amore brucia, in tutti sensi. Qui Ingeborg Bachmann si riferisce esplicitamente a Gaspara Stampa, poetessa del Cinquecento ricoperta da oblio plurisecolare e da ella molto amata. Ma vediamo direttamente il sonetto a cui implicitamente la Bachmann si richiama:

---

<sup>27</sup> Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere. Colloqui e interviste* (a cura di Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, trad. di Cinzia Romani e Introduzione di G. Agamben), Roma-Bari, 1989, p. 181. L'intervista da cui è tratta la citazione è condotta da Ilse Heim e reca il titolo: *Requiem für die Liebe [Requiem per l'amore]*, in "Annabelle", n. 9, 5 maggio 1971. Che l'amore sia sostanza vitale che brucia è un riferimento esplicito a Gaspara Stampa, poetessa italiana del '500 assai amata da Ingeborg Bachmann. In un passo immediatamente successivo a quello citato, la Bachmann indica Gaspara Stampa come una delle poche persone che hanno avuto in sé il dono straordinario della capacità d'amare.



Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,  
qual nova salamandra al mondo, e quale  
l'altro di lei non meno stranio animale,  
che vive e spira nel medesimo loco.

Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco  
viver ardendo e non sentire il male,  
e non curar ch'ei che m'induce a tale  
abbia di me pietà molto né poco.

A pena era anche estinto il primo ardore  
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento  
fin qui per prova, più vivo e maggiore.

Ed io d'arder amando non mi pento,  
pur che chi m'ha di novo tolto il core  
resti de l'arder mio pago e contento<sup>28</sup>.

Riprendiamo a dipanare il filo del discorso. Ora a Simone Weil e Ingeborg Bachmann possiamo affiancare Gaspara Stampa<sup>29</sup>. Il pane come sostanza quotidiana della poesia

---

<sup>28</sup> Gaspara Stampa, *Rime*, Letteratura italiana Einaudi, p. 226; edizione di riferimento (a cura di C. R. Ceriello), Rizzoli, Milano, 1976. Si tratta del bellissimo sonetto n. CCVIII. Sul verso *Viver ardendo e non sentire il male* si è soffermata anche Giannina Longobardi, *op. cit.*, p. 3

<sup>29</sup> L'oblio dentro cui Gaspara Stampa è rimasta avvolta è stato, inoltre, segnato da gravi fraintendimenti. Si pensi solo che L. Russo, uno dei più fini e autorevoli critici italiani del Novecento, l'ha considerata carente in quanto a profondità poetica e del tutto priva di spessore spirituale (*Gaspara Stampa e il petrarchismo del '500*, in "Belfagor", XIII, 1958). Lo stesso appiattimento al petrarchismo – non innescato soltanto dal Russo – appare come minimo riduttivo. Sulla questione, da ultimo, si veda la riconsiderazione di Agnese Amaduri: (a) *Gaspara Stampa*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015; (b) *Gaspara Stampa tra inquietudini spirituali ed eredità mistica*, in R. Castelli (a cura di), *Studi in onore di Antonio Di Grado*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015, pp. 9-26. Sulla figura della poetessa, a nostro avviso, sono dirimenti le seguenti considerazioni di Maria Bellonci: "Gaspara, detta dai suoi con-

non è altro che la sostanza quotidiana della verità e della speranza dell'amore. Ne è la *molteplicità vivente*, mai distruttiva o autodistruttiva, qualunque sia il destino di ogni storia d'amore singola. Ed è in ciò che Gaspara Stampa rimane insuperata: il suo donarsi all'amato/amante è, prima di ogni altra cosa, il donarsi all'*amore sconfinato*, nel quale lo stesso spirito si incarna. Non solo il suo amare è *viver ardendo e non sentire il male*; ma *d'arder amando non si pente*. Ella dona sempre la sua vita in amore, senza mai porre alcuna condizione all'amore e all'Altro. Vive incarnata nel corpo e nello spirito dell'amore, dentro cui si perde e si ritrova, rimanendovi sempre in comunione. Come fa Jennifer nel *Buon Dio di Manhattan*, per fare un esempio a noi prossimo. Gaspara e Jennifer vivono e amano ardendo, senza pentirsene. L'amore, anche quando cede e svanisce, non può mai bruciarle del tutto. Non è mai sconfitto e mai le sconfigge: solo la morte ha potuto domarle. Nella loro vita, la fiamma dell'amore non muore mai ed è questo il motivo di fondo che le rende creature dilette agli occhi e al cuore di Ingeborg Bachmann. La verità essenziale è che l'amore, come il vivente, è sempre comunione di *luce* e *ombra* che fanno a gara a tormentarsi e vivificarsi a vicenda. Se l'amore risiedesse soltanto nel vivente raccolto nell'altro, al ce-

---

temporanei Gasparina, la maggior poetessa del suo tempo e a parere di molti (anche mio) la maggiore poetessa italiana in assoluto, sta sotto un segno che oggi possiamo riconoscere e circoscrivere esattamente: il segno della diffidenza, dell'ostilità e della propensione magari inconscia alla condanna che accompagna ogni opera compiuta da una donna specie se si tratta di un'opera libera che ingenuamente e naturalmente esige la sua giusta collocazione" (*Introduzione*, in Gaspara Stampa, *Rime*, Milano, BUR, 1954). Per un "inquadramento critico" dell'opera di Gaspara, rimane essenziale Marina Zancan, «*Rime*» di *Gaspara Stampa*, in "Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere", vol. II (a cura di A. Asor Rosa), Torino, Einaudi, 1993. Reperibile anche sul web al seguente URL:

[https://canvas.auckland.ac.nz/files/1127380/download?download\\_frd=1](https://canvas.auckland.ac.nz/files/1127380/download?download_frd=1).

dimento dell'esperienza amorosa, all'abbandono e alle pene d'amore seguirebbe invariabilmente lo spegnersi della possibilità stessa della comunione d'amore. Le individualità innamorate espulse o ammutolite, loro malgrado, resterebbero intrappolate in una solitudine asfissiante. Alla distruzione della comunione d'amore conseguirebbe inevitabilmente la distruttibilità progressiva proprio dell'amore, perché delle sue tracce si smarrirebbe inesorabilmente la memoria. Ma, fortunatamente, non sempre è così. Prima di permeare la coscienza singola, l'amore è nell'aria, è già vivente e ha già creato in potenza la sua coscienza vivente e le coscienze innamorate. L'amore è vivente: cioè, è *spirito incarnato e carne che si fa spirito*. Le individualità in amore (l'Io e l'Altro) possono assumere liberamente la responsabilità della vita/spiritualità *incarnata*; oppure, altrettanto liberamente, se ne possono disfare, espellendola dal campo della scelta. È vero: ogni sentimento dell'amore è permeato in concreto e in concreto è oltrepassato e negato in continuazione. Ma esso non si incarna mai in soggetti esclusivi che ne diventano *proprietary* che, a loro volta, saranno *espropriati*. Per dirlo ancora meglio: l'amore assorbe sempre *tutto il vivente*, il quale non si trova semplicemente raccolto nell'Altro. L'Altro e l'Altrove dell'amore, cioè, non possono essere staccati da *tutto il vivente*. Altrimenti gli innamorati non potrebbe essere mai condotti all'amore; ma continuamente lo devierebbero verso il balbettio della proprietà e della sottomissione. Altrimenti i singoli innamorati amerebbero, in realtà, soltanto proiezioni fantasmatiche e/o narcisistiche di se stessi. Rimarrebbero, così, eternamente fuori dagli universi viventi dell'amore e porrebbero delle limitazioni alla purezza, alla profondità, alla concretezza e alla libertà dell'amore. Saremmo, così, posti di fronte ad un amore offeso e svilito in forme di *oggettività estraneate* e *soggettività estraneanti* proprio nel loro *apparire* come viventi. Ma nell'amore, andando anche oltre Hegel, il separato non è semplicemente *unito*; è in *comunione*. E, dunque, non può essere l'amore a produrre una *espropriazione del Sé*. A farlo in negativo sono

le oggettività estraneate e le soggettività estraneanti: cioè, gli oggetti/soggetto e i soggetti/oggetto che non si *incarnano*, perché *rifiutano* l'amore, ridotto a gioco di potere, ad uso e consumo di una forma di narcisismo proprietario. Lo svuotamento *del Sé* è sempre coesenziale allo svuotamento agito *dal Sé* e *dall'Altro*. Le due forme di espropriazione operano sempre in simbiosi e costituiscono una delle forme più insidiose e velenose della negazione dell'amore che, nel migliore dei casi, lo riducono ad una performance. L'amore vero, invece, sente il vivente, perché è (già) in comunione d'amore col mondo. Ed è per questo motivo che gli innamorati si *incontrano*: più che scegliersi, sono stati scelti, in quanto creature dimoranti nel vivente dell'amore. Per questo motivo, ancora, le pene d'amore non sono perpetuabili in eterno. Da esse Ingeborg Bachmann e Gaspara Stampa sono uscite volentieri e indenni, anche quando sono state tradite e abbandonate. Come non ricordare qui gli splendidi versi che Rilke dedica a Gaspara Stampa ne *Le elegie duinesi*?

[...] Hai parlato abbastanza di  
Gaspara Stampa, così che una qualche fanciulla,  
cui sfugga l'amato, ne senta dentro di sé  
entusiasmante l'esempio: e se come lei fossi io?  
Non devono forse alla fine questi così antichi dolori  
diventare fecondi per noi? Non è tempo che amando  
ci liberiamo noi dell'amato restando frementi:  
come la freccia raccolta nello scatto per essere oltre e più  
di se stessa.  
Perché non c'è più luogo alcuno per stare <sup>30</sup>.

Non c'è più luogo per stare, se non nel cuore e nello spirito incarnati dell'amore. Le frecce dell'amore ci fanno scat-

---

<sup>30</sup> R. M. Rilke *Le elegie duinesi*, Milano, RCS Libri & Grandi Opere, 1994, p. 45; si tratta della I Elegia.

tare continuamente oltre l'amore stesso e, quindi, al di là di noi e dell'amore fino ad allora conosciuto. Rimanere in eterno nelle pene d'amore è, perciò, una forma di tradimento dell'amore ed è con tale tradimento che sovente si risponde all'abbandono e/o al tradimento dell'amante. In questo modo, si abbandona e nega il *vivente dell'amore*: non tanto il *proprio* o *l'altrui* vivente. Si può rimanere in amore anche restando soli. Reincontrare l'amore diventa possibile proprio da questa apparente solitudine che è, invece, una freccia sempre pronta a scoccare. Non è facile e non sempre riesce o è possibile; ma non v'è altra strada per amare ed essere amati. V'è una verità, tanto antica quanto profonda, che è lì ad insegnarci e ricordarci che le frecce dell'amore e della speranza sono differenti e insondabili per ciascuno di noi.

## 2. Stati di grazia e stati di guerra

Possiamo, ora, iniziare a viaggiare nei saggi radiofonici, cominciando dal primo, dedicato a *L'uomo senza qualità* di Robert Musil.

Partiamo dalla ricostruzione che, in avvio, lo Speaker 1 e lo Speaker 2 fanno delle prime opere letterarie di Musil: da *I turbamenti del giovane Törless* (1906) ai due volumi di racconti *Incontri* (1911) e *Tre donne* (1924) che non incontrarono un positivo riscontro di critica. Qui non ci interessa ripercorrere la "carriera letteraria" di Musil, quanto sottolineare, con uno dei due Speaker:

SPEAKER 1

Musil aveva osato prendere una strada che da lui nessuno si aspettava<sup>31</sup>.

Riflettiamo un attimo su questa espressione: "osare prendere una strada che nessuno si aspettava". Vale a dire,

---

<sup>31</sup> Ingeborg Bachmann, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 12.

osare scelte di libertà e creatività assolute, intorno cui far ruotare la propria mente, la propria anima, la propria opera e la propria vita. In realtà, coloro che si aspettano qualcosa da noi ci inoltrano, spesso in forma subliminale, dei comandi precisi e ineludibili. Più che *aspettare*, essi *ordinano*. Se eludiamo i loro ordini, ci fanno oggetto di ostilità latenti e manifeste: ci declassificano dalle loro liste gerarchiche, fino all'emarginazione assoluta. In breve, ci espellono dal (loro) mondo, di cui non ci ritengono degni di far parte e nei confronti del quale, inoltre, reputano che rappresentiamo agenti patogeni. Non capita soltanto nell'arte e nella vita politico-sociale. Accompanya, piuttosto, la vita quotidiana di tutti, a partire dalle aggregazioni familiari/parentali e dalle strutture educative che, insieme, sovraordinano assetti, usi, costumi, tradizioni e stili di vita della vita pubblica e privata. Gran parte della ribellione che si è storicamente prodotta e riprodotta erompe proprio per abbattere queste gabbie costrittive e manipolative. Chiaro che per il potere questa ribellione presenta sempre una cifra di pericolo assai rilevante e deve, perciò, essere stroncata con decisione. In queste profondità della vita sociale e quotidiana prende forma quel conflitto tra arte e potere da quest'ultimo sempre esorcizzato, se non addomesticato, sviando l'arte verso manifestazioni compiacenti o devitalizzanti, fino all'ovvietà e innocuità assolute. Se volgiamo l'occhio verso il passato prossimo e remoto, ci rendiamo conto immediatamente che alcuni dei più grandi geni dell'umanità, in tutti i campi di espressione, riflessione e creazione, per manifestare le proprie idee e realizzare le proprie opere hanno dovuto lottare, per difendere il loro essere in vita, a costo della stessa vita. Che è cosa strettamente connaturata alla lotta per la libertà. La vita e la libertà degli Uni è qui strettamente imparentata con la vita e la libertà dei Molti: è il pane quotidiano per ognuno e tutti. A Musil è toccata una disavventura del genere: dopo i "successi editoriali" di gioventù, è stato letteralmente oscurato. In particolare, lo è stata a lungo la sua opera principale: *L' uomo senza qualità*, completamente non compresa dalla

stessa critica del tempo, non preparata ad un'opera del genere, a causa del suo rimanere appiccicata sulla carta moschicida di tradizionalismi senz'anima di vario conio. I primi due volumi dell'opera furono pubblicati nel 1930 e nel 1932; il terzo, grazie ad una sottoscrizione della vedova di Musil, soltanto nel 1943. Dopo la pubblicazione dei primi due volumi, Musil divenne uno scrittore particolare: famoso, ma senza lettori. Ecco come, in proposito, si esprime egli stesso:

#### MUSIL

Questa fama singolare! È forte, ma non sonora. Spesso sono stato costretto a riflettere su di essa: è l'esempio più paradossale dell'esistenza e non esistenza di un fenomeno!

Non è la grande fama che godono scrittori nei quali si specchia la media (anche se raffinata), non è la fama specialistica della grandezza letteraria delle conventicole. Della mia fama (non di me) oso affermare che è quella di un grande poeta che ha piccole edizioni. Le manca il peso sociale ... Mi mancano le decine di migliaia che per l'appunto possono o devono seguire altri scrittori<sup>32</sup>.

Riflettiamo sul fenomeno segnalato da Musil: la simultaneità di *esistenza* e *non-esistenza*. Ma fino a che punto si tratta di un fenomeno singolare e paradossale? In molti casi, la coppia in questione non è di tipo duale; il paradosso cerca, anzi, di nascondere la *compresenza* dei due elementi apparentemente contraddittori. L'esattezza dell'espressione di Musil svela, oltre le intenzioni dello stesso autore, come sovente le contraddizioni apparenti siano, invece, tessuti cerebrali ed emotivi di uno stesso organismo, alla vita del quale concorrono in condizioni paritarie. L'esistenza della

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 13. Il saggio radiofonico riproduce qui passaggi ricavati da *Non ce la faccio più*, in *Diari 1899-1941* (a cura di E. De Angelis e traduzione di A. Frisé), Torino, Einaudi, 1980, vol. II, pp. 1586-1587).

fama, nel nostro caso, è oscurata proprio dalla sua non-esistenza. Il circolo ristretto dell'esistenza della fama è schiacciato e rinchiuso nel circolo largo della sua non-esistenza. La fama è qui circondata e recintata dal deserto sempre più vasto della non-fama. Fare il deserto intorno alla fama è qui la strategia azionata dal potere, per imbavagliare chi ancora parla davvero e chi ancora riesce ad avere ascolto, per quanto lieve possa essere la sua risonanza. Rimane, però, il fatto che, per quanto piccole, restano aperte ferite e lesioni nel corpo del potere. Il grado di esattezza più elevato dell'espressione di Musil lo si può cogliere capovolgendone le linee d'azione, di significato e di senso. In un certo qual modo, con un paradosso ulteriore rovesciamo il paradosso di partenza. La compresenza di esistenza e non-esistenza di un fenomeno agisce sempre in tutti i sensi e in tutte le direzioni. Vogliamo, in particolare, dire che è anche la non-esistenza della fama che retroagisce attivamente sull'esistenza della fama, scardinandone le logiche e mostrando la debolezza dei suoi dispositivi. La condizione di marginalità per oscuramento può potenzialmente e attivamente rovesciarsi in disattivazione delle tradizioni e delle culture retrive che hanno sempre tentato di irreggimentare il gioco del vivere, dell'essere e dell'esistere. Può fungere, in altri termini, da osservatorio privilegiato, per la creazione di azioni nel segno della libertà. In questi processi, la fama c'entra poco o niente. È la non-esistenza a riafferrare sempre il flusso della vita e lo cambia: ha cura della libertà dello spazio/tempo del vivente e dei viventi nello spazio/tempo. Ciò rende possibile abbracciare con un solo sguardo l'intera storia del mondo e del cosmo, raccontata nei secoli e nei millenni da filosofi, scienziati, poeti, scrittori, microstorie ed eventi che abbiamo misconosciuto. Qui, in un sol colpo, il non-esistente e l'esistente si miscelano e si contraddicono: l'inconosciuto può diventare conosciuto, dalle condizioni dell'oscurità. Proprio l'*oscurato* qui riaccende la luce, come è accaduto ciclicamente nella storia millenaria delle civiltà umane, sotto tutte le latitudini. Si tratta dell'onda inobliviabile del-



la storia, raccontataci dalle grandi filosofie e cosmogonie dell'antichità, rilanciate da Vico in piena modernità, ma *contro* i miti patologici della modernità.

V'è un ulteriore passaggio dell'avvio del saggio radiofonico che intendiamo sottolineare, laddove le fratture dell'Io e del Mondo si fratturano, a loro volta. Musil è simultaneamente scrittore e personaggio del saggio radiofonico. Il quale saggio fa uso delle parole dello scrittore, trasportandole dal mezzo "puro" della letteratura (diario prima e romanzo dopo) al mezzo letterariamente "spurio" del saggio radiofonico. Lo *scrittore* Musil fluisce costantemente nel *personaggio* Musil. L'esistente e il non-esistente di Musil si intromettono e ricompongono nel saggio radiofonico, dove un Musil insieme sdoppiato e doppiato si racconta e racconta. A ben guardare, il saggio radiofonico segna e disegna una bipartizione tra due serie di cerchi concentrici. La prima serie è governata da un ordine geometrico; la seconda dai moti e sentimenti della vita. Nella seconda serie, dalla periferia di ogni cerchio si può mettere meglio a fuoco il movimento e le contraddizioni di ciò che avviene al loro interno. Non è il centro, insomma, il luogo cardine dell'azione; ma sono i punti periferici che determinano la scena che in ogni centro ora si offre e rappresenta, nelle sue varie evoluzioni. Il centro qui non è un punto di *irradiazione*, ma un punto *irradiato*. Il margine e la periferia vengono qui visti come unità viventi che irradiano il vivente. Il mutamento continuo della scena che avviene nei vari centri riguarda quel cerchio concentrico e non tutti gli altri. Il centro unico per tutti i cerchi concentrici è, in realtà, la forma del multicentrismo che qui assumono la verità e la vita dell'oscurato messo ai margini. Non assistiamo qui alla soppressione del centro; ma alla sua ricostruzione rigenerante, secondo le coordinate della vita, del vivente e dei viventi che fino ad allora erano state oscure ed oppresse. Fuori dall'oscuramento e dall'oppressione, la bipartizione disegna una pluralità di centri che geometricamente *coincidono*, ma materialmente e sentimentalmente si *delocalizzano*. Assistiamo, così, alla rottura dell'unità dello

spazio e del tempo, intorno cui troppo a lungo è rimasto concatenato e incatenato il canone letterario, scientifico, artistico, filosofico, politico ecc. In osservanza di questo canone, i pianeti della conoscenza e della vita sono stati costretti a ruotare sempre intorno ad un centro. Anche quando i centri sono stati rappresentati nella finzione della pluralizzazione di microcentri disseminati, il centro ha dettato le regole, segnato il passo e il movimento dei microsistemi che, volenti o nolenti, gli dovevano obbedienza. Una strategia gatto-pardesca, non c'è che dire: *cambiare*, per disinnescare i *mutamenti* creativi della vita vera e nuova, su scale progressivamente più ampie e profonde. Le trasformazioni materiali e immateriali della globalizzazione fanno questo nella vita dei processi e in quella quotidiana, perlomeno da due decenni. E ciò avviene senza il bisogno di ricorrere a pianificazioni particolari: ormai, è in azione un *automatismo naturale* che si va progressivamente sostituendo alla natura e alla vita, divorandole famelicamente. La produzione letteraria di Ingeborg Bachmann, anche nei saggi radiofonici, mette radicalmente in discussione queste fenomenologie di perversimento e asservimento del vivente, svelando e mandando in frantumi la geometria delle centralizzazioni ed esaltando, invece, l'essere multivalente dei sentimenti, delle passioni, delle speranze e del dolore.

Intorno a questi nodi, è ancora lo Speaker 1 che ci introduce nell'intrico dell'esattezza dove tuffa la sua anima Ulrich, il prototipo dell'*uomo senza qualità*, di cui Musil scandaglia, pensieri, ragionamenti, emozioni e stati d'animo:

#### MUSIL

Quando entrò nelle aule dove si insegnava la meccanica, Ulrich fu subito in preda ad un entusiasmo febbrile. A che serve ormai l'*Apollo del Belvedere*<sup>33</sup>, se si hanno davanti agli

---

<sup>33</sup> Si tratta di una statua conservata nei Musei Vaticani originariamente appartenente al cardinale Giuliano della Rovere (futuro Giulio II, 1503-1513),

occhi le forme nuove di un turbo alimentatore o il meccanismo di distribuzione di una locomotiva! Chi può interessarsi ormai delle chiacchiere millenarie sul bene e sul male, quando s'è trovato che non si tratta di "valori costanti" ma di "valori funzionali", così che la bontà delle opere dipende dalle circostanze storiche e la bontà degli uomini dall'abilità psicotecnica con la quale sfruttano la loro capacità!<sup>34</sup>

Ulrich è addirittura in anticipo sullo spirito collettivo dei suoi tempi e precorre quello dei tempi che seguiranno<sup>35</sup>. Le forme della bellezza delle nuove macchine, ai suoi occhi, surclassano quelle ereditate dall'età classica, perché sarebbero svincolate dai *valori costanti*, ma deriverebbero unicamente da *valori funzionali*. Molte delle avanguardie artistiche del primo trentennio del Novecento hanno avuto come riferimento un orizzonte valoriale e performativo di questo genere. L'*arte* è qui – e per Ulrich, in primo luogo – una variante delle "circostanze storiche"; mentre la *bontà* è una variante della "abilità psicotecnica", di cui gli umani fanno sfoggio. Col che Ulrich pensa di poter, finalmente, mettere a tacere le "chiacchiere millenarie" intorno al bene e al male. L'esattezza e la precisione delle macchine costituiscono, per lui, la conquista della libertà e la riconquista della bellezza, così ridotte alle performances delle funzioni di calcolo. Il dominio della tecnica che segnerà l'intero Novecento, attraverso trasformazioni sempre più reificanti, acquisisce già qui

---

trasferita in Vaticano almeno dal 1508. L'opera è databile al II secolo d.C. ed è considerata la replica di un bronzo eseguito tra il 330-320 a.C. da Leochares, uno degli artisti impegnati al Mausoleo di Alicarnasso. Per la sua notevole bellezza, Winkelmann l'ha sempre considerata una forma sublime dell'arte greca.

<sup>34</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 15; citazione da Musil, *L'uomo senza qualità* (trad. di Anita Rho), 2 voll., Torino, Einaudi, 1957, vol. I, pp. 32-33).

<sup>35</sup> Ricordiamo che la trama de *L'uomo senza qualità* insiste su un arco temporale che parte dal 1913 e non supera il 1914.

sintesi estreme e, insieme, estremamente rarefatte: leggere, se non volatili, nel loro sganciarsi dal mondo e dalla vita. Il fenomeno costituisce qualcosa di più e di diverso dalla civiltà delle macchine inaugurata dalla prima rivoluzione industriale, all'interno di cui permaneva ancora una connessione tra *umanesimo* e *scienza*, seppure con uno sbilanciamento sempre più nettamente a favore della seconda. Il dominio novecentesco della tecnica, invece, ha progressivamente dematerializzato la socialità e la singolarità dell'essere e dell'esserci degli umani, sotto l'imperio delle *funzioni* di calcolo economico-finanziario che quanto più hanno astrattizzato ed estraneato l'umanità, tanto più hanno creato e accresciuto riserve imponenti di ricchezza per ristrettissime minoranze sempre più facoltose. È questo processo — non l'arte, contrariamente a quanto assunto da Ulrich — che qui è il vero *valore costante* ed è organizzato proprio dai *valori funzionali* del calcolo. Non si dà cesura tra valori costanti e valori funzionali; anzi, nell'orizzonte della tecnica, sono proprio i valori funzionali che servono ed accrescono i valori costanti. Il continuo ricombinarsi che ne deriva espande quell'illusione ottica che riduce a *chiacchiera millenaria* la discussione e la dissonanza tra bene e male. È un effetto di sgravio di tipo simbolico-antropologico che crea l'etica rovesciata del calcolo utile, ritenendo, con ciò, di aver definitivamente liquidato la problematica della verità, della giustizia e della felicità. Ulrich è uno dei prototipi di queste tendenze. Forse, soprattutto per questo è assunto ed è assumibile come *uomo senza qualità*.

Tuttavia, nonostante questi limiti ben evidenti, il discorso di Ulrich, così come presentatoci da Musil, ha un indubbio valore *extraletterario*; così come extraletteraria è l'intera trama de *L'uomo senza qualità*. Sta proprio qui il genio di Musil che, come Ingeborg Bachmann, supera i generi. Detto con ancora maggiore incisione: Musil *sconfina* dai perimetri separati di arte e scienza, attraversandoli e riattraversandoli in tutte le direzioni. Inoltre, *L'uomo senza qualità* disseziona il tema ottocentesco dell'*onniscienza narrativa*, ritornato in

auge nei primi anni 2000<sup>36</sup>. Musil fa parlare i suoi personaggi, in condizione di autonomia e libertà che essi, del resto, si sarebbero comunque conquistati. Ora, Ingeborg Bachmann inserisce Musil tra i personaggi del saggio radiofonico, dando parola a quanto da lui letterariamente scritto: del resto, "L'Uomo senza qualità" è l'oggetto specifico del saggio. In questo caso, la "narratrice" Ingeborg Bachmann è tutta fuori dagli universi narrativi in cui sono calati i personaggi; in quanto personaggio, invece, Musil vi è completamente calato: è contemporaneamente narratore e autore dell'opera, di cui il saggio radiofonico discute. Dal nostro punto di vista, l'onniscienza narrativa non assicura la libertà assoluta all'autore/narratore che viene, anzi, risucchiato nella gabbia dell'artefice assoluto, rendendo l'opera e la narrazione prive di vita pulsante e molteplice. Il modello di Musil di coniugazione di esattezza e anima smentisce l'onniscienza narrativa. Problematizza il genere romanzo e la letteratura nel loro rapporto con la scienza. Le semiotiche e le semantiche della veridizione sono squarciate e la verità emerge come dimensione problematica non tanto dell'opera, quanto della vita. Nondimeno, la verità acquisisce, come dire, uno statuto scientifico particolare: quello dell'*imprecisione* della precisione e della *precisione* dell'imprecisione. Non è un semplice gioco tra forme altere, ma la *problematica generativa* delle forme. Ed è essa a sconquassare e far risorgere la vita dall'opera e l'opera dalla vita: in un certo senso, ne è il loro stampo e la loro fucina rimodellante. Scendendo ancora più al fondo della questione, siamo posti in faccia ad una forma di esattezza tutta peculiare che, per essere e coniugarsi, ha

---

<sup>36</sup> Si veda, per tutti, P. Dawson, *Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea*, in "Enthymema", XIII, 2015, pp. 37-63. Precisiamo - come opportunamente fa notare F. Pennacchio - che quella di Dawson è una esperienza extra-narratologica, essendo egli teorico, scrittore e docente di scrittura narrativa (*Introduzione a P. Dawson, Il ritorno dell'onniscienza ...*, cit., p. 38).

bisogno del fuoco rovente dei fiumi sotterranei dell'anima. Musil, particolarmente ne *L'uomo senza qualità*, ha fatto di ciò l'impresa in transito della sua vita di uomo e di scrittore. Ingeborg Bachmann ha ulteriormente problematizzato la questione. L'esattezza, nelle sue opere, è avviluppata intorno all'incompiutezza dei sentimenti e da qui assiste e partecipa alla loro frana, quanto più essi si inerpicano per i sentieri dell'amore. Anima ed esattezza vengono da ella colte e mostrate nelle loro incertezze e nelle loro esitazioni. Sono conquiste momentanee che cedono e di cui, tuttavia, non cessiamo di avvertire i respiri: procediamo con i loro passi e sui loro passi. Niente è qui semplicemente narrabile e, perciò, Ingeborg Bachmann si apre a *quei* passi, donandoli come ineliminabili orizzonti dell'essere e dell'esistere. Lo abbiamo visto nei capitoli precedenti e continueremo a vederlo in questo. La vita, in Ingeborg Bachmann, è problema/esperienza che riavvolge continuamente i suoi fili e continuamente li dipana. Problemi e fili non sono mai gli stessi, pur avendo sempre le medesime origini arcane, sovente non affrontate e nemmeno considerate. Il ciclo dell'apparente ripetizione dell'opera e della vita nasce da qui. I fili di questa ripetizione apparente sono da Ingeborg Bachmann dipanati verso i loro coerenti approdi, quanto più risultano amari; ma ella non si arrende. Li riavvolge daccapo e daccapo ne mostra le fratture, da cui lo sguardo della sua anima svela la luce. Ingeborg ci dice: *siamo/siete qui* e qui sta la *responsabilità delle scelte*. Lo statuto narrativo della sua opera non è una forma di onniscienza e nemmeno una performance retorica. Ne è, piuttosto, lo smantellamento critico, sia dal punto di vista conoscitivo-epistemologico, sia da quello poetico/poietico. In tutte le sue scansioni, il tempo sarà sempre una dimensione sfuggente, da noi stessi distrattamente, ma colpevolmente umiliata. Quelle che consegniamo al tempo sono sovente tracce di offesa. Se, con Ingeborg Bachmann, continuiamo e deviamo il cammino di Ulrich, possiamo meglio comprendere come e perché Musil abbia narrato il costitutivo spogliarsi da parte degli umani delle loro qualità:

siamo tutti degli Ulrich. Ma mentre Ulrich rimane soggiogato e aggiogato a/da questa esperienza, Ingeborg Bachmann la ripercorre sempre daccapo e quando ogni daccapo si schianta, ricomincia da un altro daccapo che, in ogni caso, segna una svolta nell'orizzonte da cui ella riprende a tessere il filo della vita. Ciò le consente (anche) di ritessere di continuo il filo del racconto e la relativa narrativa poetologica. E continua a svolgere quel filo proprio grazie a Musil, in compagnia del quale rimane in viaggio. Musil ha iniziato il viaggio e lo ha, poi, sospeso in un'interruzione, per lasciare aperta la possibilità di altri percorsi ed altri esiti. Nell'interruzione si è insinuata Ingeborg, per continuare e deviare ulteriormente quel viaggio; rimanendo, così, per sempre in viaggio con Musil e tanti altri ancora.

Facciamo un passo indietro e ritorniamo ad Ulrich:

#### MUSIL

Solo che gli uomini non lo sanno, intuiva Ulrich; non sanno nemmeno lontanamente *come* si fa a pensare; se si potesse insegnare loro da capo a pensare, vivrebbero anche in un modo diverso<sup>37</sup>.

Ulrich auspica e prefigura che insegnare/imparare a pensare, *per* insegnare/imparare a vivere possa fungere da base partenza di una portentosa *trasformazione spirituale* della scienza<sup>38</sup>. Imparare a pensare, per vivere in maniera diversa: sta qui il nucleo vitale che fa saltare il *tramite funzionale* tra mondo *finzionale* e mondo *reale*. Col che diventa più chiaro che quello gettato dall'onniscienza narrativa è un ponte che conduce nei territori dell'invenzione dell'*Altro* come prolungamento/riflesso dell'Io. Ma la questione decisiva è ancora un'altra: solo situati nelle profondità e alle altezze della vita si impara a *vivere diversamente* e soltanto da qui

---

<sup>37</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 17; citazione da Musil, *op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> Bachmann, *op. cit.*, p. 17; Musil, *op. cit.*, 34-36.

si può imparare/insegnare a *pensare diversamente*. Il punto, come già ben chiaro in Musil e Ingeborg Bachmann, è che tra autore (*del* testo) e narratore (*nel* testo) non si stipula una relazione che ruota meccanicamente tra *invenzione* (che spetta all'autore) e *contenuti* (che competono al narratore). È fin troppo chiaro che una dialettica del genere tenda inesorabilmente ad assegnare una posizione predominante all'autore, il quale finisce progressivamente con l'eclissare il narratore. L'assoluta centralità dell'autore sopprime la libertà dell'opera, non solo e non tanto della/le voce/i narrante/i. In questa prospettiva, ad occupare la scena resterebbero l'autore e i personaggi; ma questi ultimi altro non diventano che l'eco della voce dell'autore. V'è un risvolto assai preoccupante che si agita in questo sottosuolo emergente. Ed è questo: la concentrazione del potere nelle mani dell'autore che, a totale discapito del narratore, tende a stabilire immediatamente un rapporto esclusivo e di dominanza col lettore. Non è l'opera, insomma, come voleva già Ulrich, che media il passaggio tra imparare a vivere (diversamente) e imparare a pensare (diversamente); ma è, invece, direttamente l'autore che tende a imporre il suo modo di vivere e pensare. Vivere e pensare cessano, così, di essere problematiche da riattraversare criticamente ed emotivamente, nelle loro faglie più arrischianti. Le fratture dell'Io e del Mondo, pure così in vista e così profondamente stratificate, per incanto, si dissolvono. Tutto è reso dall'autore completamente intelligibile o inintelligibile, a seconda delle sue posizioni e visioni *nel* e *del* mondo. Insomma, o tutto è sempre chiaro e in piena luce, oppure tutto giace sempre nell'oscurità più indecifrabile. Un approdo di questo tipo mette in crisi l'onniscienza narrativa: è vero. Ma lo fa col fine precipuo di passare il lucido sull'ossidata onniscienza autoriale che si serve della voce dei personaggi, per reimpossessarsi di un potere esclusivo che giammai potrà rifare suo. Tra onniscienza narrativa e onniscienza autoriale, si è sospesi tra due pericoli simultanei, uguali e contrari. Una ragione in più, per evitarli con una mossa unica. L'unico modo convincente



per combatterne la (presunta) morte, è spogliare l'autore della sua aura sacrale e, insieme, trafiggerlo con i dardi della vita che non sa, non riesce e non vuole più vedere. Ma questo non è ancora sufficiente: è necessario togliere sacralità anche al mondo frastagliato entro cui l'autore ha, in linea generale, circoscritto il suo campo: case editrici, accademie, giornali, radio, televisione, web, riviste specialistiche ecc. Ormai, l'autore e il suo mondo sono ghermiti dalla realtà finzionale che hanno concorso a creare. Ed è questa che ora conduce le danze che scortano fino allo sbando, all'interno di un *media system* sempre più povero di qualità viventi.

Ma sentiamo come "l'uomo senza qualità" (Ulrich) è "definito" nel saggio radiofonico:

#### SPEAKER I

In quanto uomo senza qualità egli è sottoposto a un duplice controllo: quello del suo pensiero disciplinato e quello della sua sensibilità nelle questioni di sentimento. Naturalmente possiede anche senso della realtà, perché non è un sognatore e neppure un idealista incline a fuggire dalla realtà. Ma il suo senso per quella realtà non ancora nata, per la possibilità dunque, lo spinge a intraprendere una lotta spirituale che viene combattuta sul fronte della realtà al fine di crearne un'altra di tipo nuovo. Egli è, bisognerà dirlo, pur correndo il pericolo di esporlo a un malinteso, un utopista. Ulrich ha compreso per tempo che l'epoca in cui vive, dotata di un sapere superiore a qualsiasi altra epoca precedente, di un sapere immenso, sembra essere incapace di intervenire nel corso della storia. E il motivo di tutto questo, Ulrich lo vede nel fatto che oggi la realtà solo in minima parte viene prodotta dagli uomini. Gli uomini non sono più creativi, perché sono diventati un mucchietto di qualità e di abitudini e perché *vivono le loro esperienze* in uno schematismo ereditato. È così: non sono più capaci di vivere esperienze *perso-*

*nali*<sup>39</sup>.

Sofferamoci sugli attributi caratteriali dell'“uomo senza qualità” appena fornitici, i quali racchiudono in sé elementi disomogenei che, pure, ambiscono ad una ricomposizione plastica. Esaminando più da vicino la questione, emerge con nettezza che quelle rivendicate da Ulrich sono qualità che non possono trovare posto nel mondo, così come è andato trasformandosi nel decennio che ha preceduto il primo conflitto mondiale. La trasformazione del mondo avvenuta nel mondo *che è* ha interdetto il mondo *possibile*: le qualità del primo hanno sempre più reso non necessarie quelle del secondo. Cioché le qualità di Ulrich si trovano a mal partito, sia nel mondo “che è”, sia in quello “possibile”. Egli rimane deprivato delle sue qualità, perché non trova più alcun mondo capace di ospitarle e valorizzarle. È senza qualità per il mondo *che è*; nel contempo, non riesce ad impiegare le sue qualità per il mondo *possibile*. Risalta qui, a tutto tondo, il difetto principale di Ulrich: non è un sognatore. Che si può dire anche così: non guarda la realtà con gli occhi del sogno e non riattraversa il sogno con gli occhi della realtà. È vero che non è un *utopista*; è ancora più vero che non riesce a sconfinare verso dimensioni *utopiche*. Non vuole e non sa associare il reale al possibile, per una trasformazione dell'uno *con* e *nell'*altro. La battaglia spirituale combattuta da Ulrich è condotta unicamente sul fronte della realtà; ma nessuna realtà data può meccanicamente generare dal suo ventre una realtà nuova. La lotta della realtà *che è* contro se stessa può ben poco. Manca qui una leva decisiva: la presenza della realtà che *non è* e che, tuttavia, è concretamente *possibile*. Stiamo qui parlando del *possibile reale*, sulla cui linea Ingeborg Bachmann insegue le orme di Musil e se ne distacca definitivamente, con gratitudine. Stanno qui la speranza e l'amore, di cui Ingeborg non si stanca di

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

intonare la carnale celebrazione poetica, perfino dai pianeti più atroci delle loro/sue sconfitte. Ci ha, così, insegnato che questa non è semplicemente la dimensione utopica della letteratura, ma il contrassegno utopico della vita e del mondo, senza il quale essi affondano immancabilmente nel fango.

L'epoca in cui è gettato Ulrich non è finalisticamente incapace di intervenire nella storia. Analizzando con attenzione il problema, salta subito agli occhi che l'epoca che, a marce forzate, si avvia (con Ulrich) verso il dominio della tecnica presenta un profilo controverso che associa contraddittoriamente capacità e incapacità, qualità e difetti. L'incapacità e la mancanza di volontà riguardano strettamente l'intervento sulla storia del *possibile*; invece, la capacità e la volontà si dispiegano completamente nella storia *reale* che ha espulso dai suoi orizzonti la verità, la speranza, l'amore e la felicità. Ed è la realtà priva di verità, di speranza, di amore e felicità che è quella che gli umani mimano, non essendo nelle condizioni della libertà. La realtà del possibile è stata sottratta agli umani. Ulrich non è in possesso delle qualità richieste dall'amministrazione tecnica della realtà; nel contempo, non è in grado di reimpossessarsi delle qualità umane più vitali che la tecnica ha inibito e fagocitato. Gli esseri umani non riescono ad essere pienamente creativi non dal lato della tecnica, ma da quello della libertà e della speranza. Le esperienze dettate dagli schematismi ereditati e continuamente inventati e rielaborati dalla tecnica strangolano il vivere umano-sociale, riducendolo ad una paccottiglia di "qualità" e "abitudini" che giorno dopo giorno gli succhiano il sangue e l'energia: distrattamente, ma senza pietà.

Ecco la conclusione di Musil, nel saggio radiofonico:

MUSIL

È sorto un mondo di qualità senza uomo, di esperienze senza colui che le vive<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 22. La citazione proviene da Musil, *op. cit.*, p. 143.

Il "mondo di qualità senza uomo" non è il mondo dell'uomo e delle sue esperienze. Queste sono, piuttosto, qualità del *realismo* (del reale); non già del *possibile* (del reale), all'interno del quale la necessità della libertà fa tutt'uno con la possibilità che costruisce l'essere liberi. Il realismo mostra le carcasse dell'Io e del Mondo quanto più ne nasconde le fratture. E c'è dell'altro: il realismo si aggira tra le macerie dell'Io e del Mondo, per trasformarle in cimiteri. Ma sono anche queste macerie che premono per affermare la vita e la luce della libertà. Ulrich, in realtà, non è un *uomo difficile*, come leggendo Hofmannsthal, assumono lo Speaker I e lo Speaker II<sup>41</sup>. È un *uomo irrisolto*, tra le qualità genuine del Sé e le qualità sovrainposte dalla tecnica a cui, nondimeno, riconosce il valore dell'esattezza. È soprattutto il suo non conferire alla vita dei sentimenti e dell'anima un principio di autorità assoluta sulla tecnica che lo condanna ad essere un *uomo senza qualità*: sia per la vita, sia per la tecnica. Ulrich è in eterno situato tra due opposti rischi mortali che rielaborano un dilemma classico: essere dilaniati da Scilla, oppure essere risucchiati da Cariddi<sup>42</sup>. Ulrich finisce nella morsa di questa sospensione dilemmatica: su lui incombono tutti i rischi mortali del vivere, senza che egli riesca mai ad affrontarli risolutamente con coraggio, lucidità e trasporto sentimentale. In questo senso, è il perfetto prototipo della dissoluzione dell'impero austro-ungarico: la Cacanìa è l'unica terra che Ulrich può riconoscere come patria. Ma si tratta di una patria che è condannata all'inesistenza. Se lo scrittore Musil era sempre sul bilico di esistenza e non-esistenza, Ulrich finisce nel baratro della non-esistenza; baratro che egli stesso sceglie. Ulrich è il simbolo della Cacanìa destinata a

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 23. Il riferimento è alla commedia di H. Hofmannsthal, *L'uomo difficile*, Milano, Adelphi, 1976.

<sup>42</sup> Come è sin troppo noto, Scilla e Cariddi sono i due mostri della mitologia omerica che presidiano lo stretto di Messina, rispettivamente dalle coste calabresi e da quelle siciliane (*Odissea*, XII).

rimanere impigliata nella Cacania, anche dopo la sua distruzione. E come la Cacania, Ulrich vive ai margini del suo non poter più vivere, in una vita che sprofonda sempre più nella non-vita. Questa vita che già *non era* e che *non ha più* tracce dissolve tutte le qualità di Ulrich: gliele sottrae, per non restituirgliele più, trascinandolo con sé nello sfacelo totale. Quello che la Cacania veramente era prima e veramente è diventata dopo la morte della Cacania, Ulrich non lo sapeva prima e non lo saprà mai più. Il mondo stesso, prima e dopo la Cacania, rimane per Ulrich un'incognita destinata a rimanere senza soluzione. Tuttavia, Musil sapeva bene che la Cacania era una metafora del tempo che sarebbe sopravvissuta alla fine della Cacania (come lo sapeva bene Joseph Roth), iniettando i suoi germi letali in un mondo che avrebbe ricalcato ed estremizzato alcune delle sue peggiori perversioni. Nemmeno l'unione mistico-estatica con la sorella Agathe<sup>43</sup> consentirà a Ulrich di fare luce sul suo destino, su quello della sorella e della Cacania; anzi, ne dilaterà le già immense coltri di nebbia. Le zone buie si estendono ulteriormente, in ragione del fatto che non si avvererà neanche la profezia di Ulrich fatta ad Agathe, secondo cui gli uomini sarebbero diventati più *intelligenti* e più *mistici*, grazie alla suddivisione della morale in *matematica* e *mistica*<sup>44</sup>. L'utopismo mistico dell'unione tra Ulrich e Agathe fallisce, perché l'amore non è *l'altro stato* rispetto al reale e nemmeno lo *stato d'eccezione* del reale. L'altro stato e lo stato d'eccezione conducono l'amore alla guerra, dentro i cui tormenti tempestosi lasciano che rimanga eternamente impigliato.

Lo sa bene Ingeborg Bachmann; e abbiamo cercato di metterlo in risalto nei capitoli precedenti. Come lo sa bene e

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 35-41. Sul punto, lo Speaker II rinvia alla poesia di Musil, *Iside ed Osiride* che canta l'amore tra fratelli (*ibidem*, p. 37). La poesia, apparsa per la prima volta nel 1923, è riportata nel saggio radiofonico (*ibidem*, pp. 37-38). Ne viene offerta in nota la traduzione italiana (*ibidem*, pp. 38-39).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 36. La citazione di Ulrich è tratta da *Musil*, op. cit., II vol., 746.

lo dice lo stesso Musil nel saggio radiofonico:

MUSIL

Ulrich-Agathe è in realtà un tentativo di anarchia nell'amore, che, anche in questo caso, si risolve negativamente. Ecco la profonda relazione della storia d'amore con la guerra!<sup>45</sup>

Piuttosto che uno "stato di eccezione" o un "altro stato", sempre parenti stretti dello "stato di guerra", l'amore è uno *stato di grazia* che vive come *stato quotidiano* che scuote l'insignificanza brutale della normalità. Solo così può trovare soluzione alle incognite, senza naufragare nella furia tempestosa degli opposti, siano o no dei dilemmi inquietanti. Ulrich è, da questo lato, imparentato con Kafka: la chiusura irrisolta della loro vita personale nell'inquietudine e nell'angoscia nasce proprio dalla distanza incolmabile che costantemente frappongono tra se stessi e l'amore. Agathe per Ulrich e Milena per Kafka sono state l'ultima, se non l'unica, vera possibilità d'amore<sup>46</sup>. Seppur per fuggevoli momenti Milena, tuttavia, porterà nel cuore disperato di Kafka la gioia di un amore che poggia i piedi nel contrasto e nella fusione di sentimenti che, però, rimangono eternamente tentennanti in ambedue gli amanti. Ma la vita personale di Kafka è diversa dalle opere di Kafka; altrettanto non può dirsi di Ulrich, in quanto personaggio letterario. Ma lo stesso Ulrich non è solo personaggio letterario. Anzi, l'"uomo senza qualità" è una presenza che segna profondamente e anticipa il suo tempo e la terribile catastrofe del primo conflitto mondiale. L'opera di Kafka accompagna ancora di

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 41. Sul punto, cfr. anche gli "articoli di guerra" scritti da Musil dal 1916 al 1918, raccolti in *Diari di guerra*, Trento, Reverdito, 2001. Utile, sull'argomento, anche Musil, *La guerra parallela*, Trento, Reverdito, 1987.

<sup>46</sup> F. Kafka, *Lettere a Milena*, Milano, Mondadori, 1988; fondamentale, sul punto, l'*Introduzione* di F. Masini, pp. V-XVI.

più lo scorrere del tempo, da cui estrae le cifre sovrastoriche e infrastoriche, aprendo l'oscuro del mondo e delle sue angosce allo sguardo e alla speranza<sup>47</sup>. È vero che l'amore porta la vita sulle spalle, ma lo fa espressamente per sollevarla. L'amore non è un peso; in compenso, toglie i pesi, trasformandoli in incontri del cuore, dell'anima e della mente. Soprattutto per questo, è uno stato di grazia che squarcia e illumina la normalità della belligeranza quotidiana, qualunque sia il destino delle storie che vi sono inanellate dentro. A questo tornante, Ingeborg Bachmann viene a capo dell'irrisolutezza della vita personale di Ulrich e Kafka, Agathe e Milena. Viaggia nelle loro zone oscure e ne esce all'aperto, incrociando a ritroso il cammino fatto da tutti e quattro gli amanti. È nelle condizioni di farlo, perché si è sempre mossa tra le sue cadute personali e quelle dell'amore, ma non ha mai considerato la caduta degli amanti come eclisse dell'amore. La caduta degli amanti è soltanto uno specchio deforme che all'amore rende una testimonianza falsa. Ingeborg sa che l'amore ha le ali e non le perde al primo o all'ultimo crollo del gioco amoroso; come è, invece, accaduto a Ulrich e Kafka. L'amore trapianta le sue ali sulle spalle di chi non si lascia abbattere e che, pur tra le lacrime, ancora lo porta in viaggio, elevandosi con lui infinite volte e con lui soccombendo altrettante infinite volte. Il volo e lo schianto dell'amore non hanno mai termine, se chi cammina ha le ali e grazie a loro si alza per solcare cieli, mari e mondi.

Vediamo quale soluzione poetica Ingeborg dà alle incognite lasciate in sospenso da Ulrich e Kafka. Poniamo in connessione alcuni versi di due sue luminose poesie. Cominciamo dalla prima:

Mio caro fratello, quando costruiremo una zattera

---

<sup>47</sup> Su questo arco di temi, sia consentito rinviare a A. Chiocchi, *L'interminabile cammino. Kafka, la legge e noi*, Biella, Zigzagando, 1917.

Per scendere lungo il cielo?  
Mio caro fratello, presto sarà il carico immenso  
e noi affonderemo.

Mio caro fratello, tracciamo sul foglio  
molti paesi e binari.  
Sta attento a quelle linee nere,  
lì salti in aria con le mine<sup>48</sup>.  
[...]

È una bella stagione, quando il dattero è in fiore!  
Chi cade ha le ali.  
Un rosso ditale orla il sudario dei  
poveri,  
e il tuo cuore cade sul mio sigillo.

Si va a dormire, caro, il gioco è finito,  
In punta di piedi. Si gonfiano le camicie bianche.  
Papà e mamma dicono che ci sono i fantasmi  
quando scambiamo il respiro<sup>49</sup>.

### Spostiamoci alla seconda:

Quel ch'è vero non sparge sabbia nei tuoi occhi,  
per quel ch'è vero morte e sonno con te si scuseranno,  
come incarnato, saggio per ogni dolore,  
quel ch'è vero smuove la pietra dal tuo sepolcro.

Quel ch'è vero, caduto ormai, slavato  
seme o già foglia, nel letto malsano della lingua,

---

<sup>48</sup> Ingeborg Bachmann, *Il gioco è finito*, cit., p. 7.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 9.



un anno e un anno ancora ed ogni anno —  
quel ch'è vero non crea tempo, lo salva<sup>50</sup>.

Cerchiamo ora di percorrere le due poesie, in un viaggio di andata e ritorno fra entrambe.

Per scendere lungo il cielo, occorre prima di tutto affrattarsi, altrimenti alcuna zattera sarà mai possibile costruire. Privi di una zattera, capace di sostenere il suo immenso carico, tutti affonderanno già in cielo, senza che vi sia affatto bisogno di essere precipitati sulla terraferma. Affondare in cielo è l'approdo inevitabile, per chi non ha (ancora) ali. Cielo e terra sono le dimore del vivere, del soffrire, del gioire e del morire. I/le fratelli/sorelle sono tali, perché possono/debbono tracciare sui fogli del cielo e della terra le mappe delle linee nere del pericolo, su cui si può saltare in aria come sulle mine. Il campo minato del pericolo è individuabile dall'alto verso la terra e dal basso verso il cielo. Le linee nere tracciate sono i nostri angeli custodi e grazie a loro possiamo viaggiare, senza naufragare e saltare in aria. È scendendo lungo il cielo con una zattera che si inizia a innestare le ali sul proprio dorso e nella propria anima. Si diventa angeli del cielo e della terra, custodendoli. Umani con le ali: per viaggiare e non cadere; per cadere e non morire. Le ali e la zattera costruiscono insieme gli *stati di grazia*, le cui escursioni rendono possibile attraversare gli *stati di guerra*, facendo fiorire la bella stagione dei datteri. Nella stagione dei datteri, "Chi cade ha le ali": è animato dalla grazia e l'amore lo tira fuori dalla guerra e dal dolore. *In definitiva*: chi ha le ali *non cade mai* veramente, perché cade per volare più alto. La caduta non lo sprofonda: le ali gli consentono di continuare a volare e scendere lungo il cielo. Esse servono anche per camminare e sospingerci nei più remoti sottosuoli, non soltanto per volare nello spazio stellare. Per essere ancora più netti, bisogna dire: le ali servono, per porci

---

<sup>50</sup> Ingeborg Bachmann, *Quel che è vero*, cit., p. 85.

sempre in prossimità del *giorno che verrà* che sta a noi afferrare, ma anche costruire. Quello sarà il giorno in cui gli umani avranno gli occhi di oro rosso, le cicale ritorneranno ad essere creature umane e il rosso della sofferenza e dell'amore sarà il sigillo del vivere quotidiano<sup>51</sup>. Un ditale rosso – come gli occhi di "oro rosso" – orlerà il sudario dei poveri e il cuore di ognuno cadrà sul *sigillo* di quello dell'altro. Il gioco sembra qui finire; ma non è finito, anche quando in punta di piedi si va a dormire. È vero: irrompono i *fantasmi*, quando il respiro cambia e si scambia con un altro respiro. I fantasmi aleggiano nei nostri affanni e respiri notturni e in essi, a volte, si nascondono i nostri cuori e quelli degli altri, in lotta con gli spettri del mondo. Chi ha le ali non cade, perché è sempre sulle tracce delle sue verità, camminando nei tornanti delle verità del mondo. Non si può cadere sui tornanti della verità: le sue ali ci proteggono. E lo fanno anche quando non lo meritiamo o siamo pieni di boria, presumendo di avere nelle nostre tasche, più che ancora nella nostra testa, lo scrigno che racchiude tutti i segreti della perfezione. Sono proprio le ali (e la zattera) che non fanno mai finire il gioco: lo rilanciano, quando si incaglia in un punto morto, oppure in un sepolcro.

Per chi "gioca pulito", il gioco non finisce mai: si è sempre sul tavolo della verità; ed è la verità il movimento sinuoso e mai ripetitivo che sul tavolo viene ricamato in forme sempre nuove. Il gioco di ciò che è vero non sparge sabbia negli occhi dei giocatori e, nel contempo, smuove la pietra dai sepolcri. Di fronte a quel che è vero, la morte e la vita chiederanno sempre scusa, se siamo noi i primi a scusarci per le verità non dette e le menzogne recitate. Quel che è vero può cadere e risultare slavato quando è seme, ma anche quando è foglia può finire nei letti malsani della lingua, per anni e secoli. Ma rinasce sempre, perché non è il vero a

---

<sup>51</sup> Ci si sta riferendo al primo capitolo incentrato sul libro *Malina* e al terzo capitolo dedicato ai radiodrammi, con particolare riferimento a *Le cicale*.

*creare* il tempo; piuttosto, lo *salva*. E qui Ingeborg Bachmann tocca uno dei vertici della sua poesia. La verità del tempo e il tempo della verità si salvano vicendevolmente, quanto più si incarnano l'una nell'altro. La verità ha sempre le ali: anche quando cade salva il tempo, perché squarcia i fantasmi diurni e notturni, tirandone fuori gli esseri viventi e i respiri repressi, soffocati o lasciati in custodia.

Schiavo del mondo, sei gravato di catene,  
ma quel ch'è è vero nel muro apre le crepe.  
Vegli e nel buio vai scrutando intorno,  
a ignota uscita tu sei volto<sup>52</sup>.

L'uscita ignota verso cui dirigersi è proprio (e sempre) la verità. Ciò che è vero ci avvolge sempre. Non sempre ne vediamo la luce; non sempre abbiamo la forza, il desiderio e la passione di percepirlo, abbracciarlo e solcarlo. Manchiamo e cediamo: non chiamiamo il fratello, per costruire con lui le zattere con cui solcare il cielo. Preferiamo rimanere schiavi incatenati al mondo, dimentichi anche che è ciò che è vero a sbriciolare i muri della prigionia. La verità è sempre sospesa, ma non immobile, tra stato di grazia e stato di guerra. Essa è uno stato di grazia in lotta perenne contro la guerra.

L'opera di Ingeborg Bachmann, con il suo lancinante grido e l'estasi del suo richiamo alla luce del giorno e della notte, forse, è la testimonianza più forte, profonda e chiara dello stato di grazia che non si sottomette allo stato di guerra: fin dentro il buio più fondo non si rassegna alla disperazione, ma rimane sul cammino della verità e dell'amore. Forniamone un altro esempio, con una poesia in cui non esitiamo a leggere uno speciale legame con le due, di cui abbiamo appena discusso:

[...]  
Innumerevoli sono i prodigi dell'incredulità.

---

<sup>52</sup> Ingeborg Bachmann, *Quel che è vero*, cit., p. 85.

Un cuore persiste tenace a essere cuore?  
Tu sogna di essere puro. Leva la mano a giurare,  
sogna il tuo sesso che ti vince, sogna eppure  
eppure respingi il distacco mistico nel contestare.  
Con l'altra mano, fanno buona riuscita  
cifre e analisi, che ti disincantano.  
Quello che ti separa, sei tu. Defluisci  
e saggio poi torna, in una nuova labile forma.

[...]  
Sulla piazza soltanto, nel sole meridiano,  
avvinta alla base della colonna, incline  
all'attimo fuggente e alla bellezza votata,  
mi separo dal tempo: un fantasma  
tra fantasmi che avanzano<sup>53</sup>.

[...]  
Ma noi trovammo foce da tempo, preda  
del risucchio di altri fiumi, là dove  
il mondo è finito e poca serenità regnava.  
I campanili della pianura dicono a nostra lode  
Che involontaria fu la nostra venuta e sui gradini  
cademmo della malinconia, sempre più in basso, con lucido  
ascolto della caduta<sup>54</sup>.

Tu sogna di essere puro e persisti tenace nel rimanere un cuore. Sogna e respingi il distacco mistico, tutte le volte che ti sorprendi a contestare. Apprendi, finalmente, che quello che ti separa sei tu. Quando sei incline all'attimo fuggente e ti separi dal tempo eccedente del passato e del futuro, de-

---

<sup>53</sup> Ingeborg Bachmann, *Grande paesaggio nei dintorni di Vienna*, in *Poesie*, cit., p. 63.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 65.

fluisci e torna saggio, sia pure in una labile forma nuova. Separati dal tempo in cui si è fantasmi, si resta sempre in compagnia dell'avanzata dei fantasmi. Lì il mondo è finito ed è privo di ogni serenità. Ma lì, soprattutto, il mondo è fermo nella sua istantaneità, spacciata come magnetismo eterno. Ci risvegliano i rintocchi dei campanili della pianura che, in nostra lode, ci ricordano che siamo venuti al mondo involontariamente. E, tuttavia, abbiamo dimenticato in fretta questa verità e subito tentato di trasformare la realtà e il tempo in una nostra colonia. Senza accorgerci di cadere sempre più in basso, nella più bassa delle malinconie. Nemmeno il lucido ascolto della caduta ci ha mai fermato: tutto abbiamo cercato di cancellare e obliare.

Un tempo sapevamo ancora che ritornare a defluire da se stessi era la prima forma di vera saggezza, per quanto labile potesse essere. E proprio questa antica verità non smette di ricordarci del tempo che pure umiliamo. Per dare commiato a ciò che ci separa dal tempo, dal mondo e dalla verità, il primo passo è separarsi dalle gabbie costrittive del proprio Io e ricondurci nei meandri del tempo, della verità e del mondo. *Defluire*: ecco il passaggio che con Ingeborg Bachmann abbiamo scoperto. Fare pace col mondo, per non sentirsi parte lesa e tantomeno per esserne l'agente prevaricatore: ecco il cammino di verità e giustizia che abbiamo davanti. Ma per essere in pace nel e col mondo, occorre capovolgere lo stato di guerra entro cui il mondo e l'umanità si sono spinti e dentro cui rimaniamo tutti aggioati. Avvincerlo con lo stato di grazia non è una passeggiata e nemmeno uno scontro all'ultimo sangue tra duellanti, ormai diventati dei fantasmi involontari, ma perfettamente a loro agio. Il nemico non è il mondo, ma lo stato di guerra che lo governa millenariamente, in un continuo ricambio di forme, modelli, mezzi, fini e strategie. Uno stato di guerra che ha sempre orlato il *sudario dei poveri* con il rude filo del *disprezzo nientificante*.

### 3. Problemi di verità

Nel saggio radiofonico: *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein*<sup>55</sup>, il confronto che Ingeborg Bachmann apre con Wittgenstein appare più maturo di quello avviato dopo la morte del filosofo, avvenuta nel 1951<sup>56</sup>. Ella si spinge verso alcune questioni di grande rilevanza filosofica, reimpostandole. Colpisce subito la precisione dello Speaker I, nel suo "condensare" il *Tractatus* di Wittgenstein:

SPEAKER I

Non sempre un ragionamento viene condotto sino in fondo, non sempre viene fornito un agevole passaggio da un pensiero all'altro. Per questo, malgrado le sue formulazioni chiare e precise, il *Tractatus* è stato spesso definito un libro oscuro, un libro esoterico, accessibile soltanto a iniziati, dunque a specialisti. Noi crediamo, però, che si tratti di un libro particolarmente utile e importante per tutti coloro che si interessano di filosofia e di scienza contemporanea, un libro che può insegnarci a vedere rettamente il mondo<sup>57</sup>.

Fermiamoci un attimo a riflettere su questa espressione: "vedere rettamente il mondo". Ed è questo il motivo principale che sprona Ingeborg Bachmann – e noi con lei – a seguire i passi di Wittgenstein. Dobbiamo, però, fare una premessa chiarificatrice. L'intento di Wittgenstein non è *inse-*

---

<sup>55</sup> Le considerazioni che, da qui in avanti, si articoleranno su Wittgenstein sono da porre in stretta connessione con quelle svolte in: (a) *Cifra della vita, linguaggio ed etica. Wittgenstein tra di noi*, in "Società e conflitto", n. 35/36, gennaio-dicembre 2007; (b) *Per una po-etica del linguaggio. Tra poesia, etica e linguaggio*, Biella, Zigzagando, 2017.

<sup>56</sup> Sull'argomento, rimane sempre valido F. Cambi, *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini Editori, 1979; in part., pp. 7-10.

<sup>57</sup> Ingeborg Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 46.

*gnare*; ma porci di fronte a delle *differenze*. Nasce da qui uno sguardo sempre continuamente decentrato che mai si chiude in se stesso e mai chiude in sé l'Altro. Le differenze ci guidano verso continui decentramenti dello sguardo e della posizione. Cosicché ognuno può, se vuole e si pone in discussione e in cammino, *imparare* a vedere più rettamente il mondo, col quale entra in contatto (anche) attraverso il linguaggio. Lo *scandalo Wittgenstein* sta esattamente qui. Da qui la recezione non sempre benevola della filosofia e della scienza del suo tempo (e di quelli successivi) che lo classificano come pensatore astruso ed esoterico, quando addirittura non lo affondano nelle sabbie mobili dello schermo. Proprio qui, però, nasce la cesura che, grazie a Wittgenstein, possiamo insediare nei confronti della filosofia e della scienza ufficializzate, a partire dalla dialettica maiuetica del Socrate di Platone<sup>58</sup>. A ben guardare, la dialettica socratica domande/risposte "non tira fuori" dall'interlocutore le sue più autentiche ed inesprese idee/convinzioni. Piuttosto, opera in un senso e in una direzione esattamente contrari a quelli della levatrice. Più che favorire il venire alla luce dell'originale e del non ancora espresso, immette dall'esterno idee, intenzioni, moduli di pensiero, preferenze e valori che sono conformi ad una giustizia assimilata mediante una relazione *adialogica*: gli interlocutori sono collocati sul piano di un'evidente asimmetria, entro cui non sussiste alcuna condizione di parità dialogica. Socrate (e/o il maestro) è sempre posto al vertice della conoscenza e della sapienza, dal quale comanda e orienta il dialogo; gli altri dialoganti finiscono col rappresentare, di fatto e normativamente, il vertice dell'obbedienza. La maiuetica del dialogo è una maiuetica del potere della convinzione che assoggetta. Forse, Socrate è consapevole di questo lato oscuro della maiuetica e, per questo, non si ribella alla sentenza di morte, rifiutando la fuga verso la libertà. Della maiuetica avverte su di sé tutta

---

<sup>58</sup> Si rinvia ai *Dialoghi*, soprattutto *Teeteto*.

la responsabilità, alla quale non intende sottrarsi. Egli è consapevole di essere sottoposto *non* alla legge, ma all'*ingiustizia* della legge che, in lui, va inconsciamente a bilanciare l'*ingiustizia* della maiuetica. Differentemente da Socrate, però, la legge non assume alcuna responsabilità del suo operato, classificandolo giusto in quanto tale. È con la sua morte che Socrate rende palese e celebra al massimo grado l'ingiustizia della legge e, nel contempo, mostra il nodo scorsoio entro cui si è infilata la dialettica maiuetica. Nell'ingiustizia della legge e nel rimosso della maiuetica, tutto è assemblato in archivi della memoria entro cui il dicibile e il visibile sono, in realtà, necrologi che celebrano e legittimano le gerarchie verticali e orizzontali di comando/obbedienza<sup>59</sup>. Con stretto riferimento alla maiuetica, tali gerarchie hanno in Socrate il loro epicentro. Attraverso proposizioni ad hoc, tutto rimane incapsulato all'interno degli stati primari della maiuetica che convalidano i loro significanti/significati, svecchiandoli incessantemente e affinando le loro capacità di presa. Lo specchio semiotico delle occorrenze e delle concorrenze linguistiche ed extralinguistiche, così ingenerato, acceca la mente: la mente che si specchia è esattamente lo specchio che mente. L'inganno della vita e del linguaggio passa anche attraverso l'inganno della mente che qui supera le barriere del verbale e del non-verbale, insinuandosi negli universi del vivente e dei viventi. La filosofia e la scienza contemporanee non sono andate oltre i dilemmi della maiuetica socratica: anzi, di essa hanno perduto il pur irrisolto "senso di giustizia" e l'integrale "dichiarazione di responsabilità" rispetto al suo essere e fare. Dopo Socrate e contro Socrate, in misura rilevante, la filosofia e la scienza hanno imparato a celarsi nella nebbia di un arcipelago di proposizioni logiche ed hanno fatto del loro nascondiglio uno dei ricettacoli della produzione delle forme dell'ingiustizia

---

<sup>59</sup> Su queste fenomenologie, sia consentito rinviare ai primi due capitoli di *Infiniti quotidiani. Disfare la trama*, Biella, Zigzagando, 2018.



trionfante.

Per Wittgenstein, invece, il mondo non si lascia agganciare, per essere ridotto al *dicibile*, al *visibile* e all'*esperibile*. È un'evidenza che, soprattutto nella scrittura di questo saggio radiofonico, la Bachmann afferra in tutta la sua compiutezza, fuoriuscendo dalle strettoie del linguaggio. Per lei, il silenzio che salta fuori dal *Tractatus* consente il salto nel *poetico*, così come a Wittgenstein permette il balzo nel *mistico*. Tra la poesia di Ingeborg e la filosofia Wittgenstein, dunque, non v'è cesura, ma una comune e affratellante ricerca della *verità* e delle forme di vita *vere*<sup>60</sup>. Non si tratta soltanto di *conoscere*, ma anche di *trasformare*, impiegando pure le pratiche del linguaggio e del dialogo tra pari. E trasformare non solo le realtà esteriori del vivere umano, ma anche quelle interiori. Le due problematiche non sono scindibili. Qui Ingeborg riprende tra le mani l'eredità di Musil/Ulrich: la riavvolge e l'avvia verso la metamorfosi, poiché la concepisce e la tratta come organismo vitale e anima vivente. Ella si inserisce nell'interruzione musiliana de *L'uomo senza qualità* e la direziona verso esiti mai avvistati; ma, non per questo, meno probabili. Anzi, qui la probabilità *inattesa* è proprio quella che è *in attesa*: sta già lì pazientemente ad attenderci, per iniziare a camminare in nostra compagnia. La scoperta delle regioni della verità e il viaggio al loro interno sono l'anello che manca nell'itinerario de *L'uomo senza qualità*; la loro scoperta è, invece, l'asse multicentrico che orienta i passi e lo sguardo di Ingeborg Bachmann. Anche la scoperta delle sconfitte, del dolore, degli inganni e delle delusioni rientra nel perenne viaggio di Ingeborg tra verità, dicibile e indicibile.

Prescindiamo, ora, dall'accostamento fatto dallo Speaker II tra la filosofia del *Tractatus* e la "filosofia dei fatti" di Bertrand Russell<sup>61</sup>. Anzi ricordiamo, di passaggio, che proprio

---

<sup>60</sup> Su questo punto specifico, si diverge da F. Cambi, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>61</sup> Ingeborg Bachmann, *op. ult. cit.*, p. 46.

Frege e Russell confessano di non aver capito fino in fondo il *Tractatus* e, ancora di più, le opere ad esso successive. Wittgenstein nega esplicitamente che il mondo sia composto dalla totalità dei fatti e che le proposizioni linguistiche siano mere descrizioni o, peggio, spiegazione di fatti. L'impostazione di partenza di Wittgenstein è la negazione secca delle "proposizioni universali" che per, inferenza l'una dall'altra, danno luogo a "enunciati di verità" che, in realtà, non sono altro che una banalizzazione della logica. Qui, come osservano lo Speaker I e lo Speaker II, la logica si rivela una mera tautologia e, in quanto tale, non serve a nulla<sup>62</sup>. Lungo questi sentieri cominciamo ad addentrarci nel cuore della filosofia di Wittgenstein e del *Tractatus*. Sentiamo direttamente lo Speaker I:

#### SPEAKER I

La filosofia che non è una scienza naturale, non può, esattamente come la logica che è il suo strumento, insegnarci nulla sulla realtà; infatti tutte le proposizioni che si riferiscono alla realtà sono proposizioni delle scienze naturali; e le proposizioni universalizzanti che incontriamo nella filosofia tradizionale [...] hanno senso solo perché si fondano su proposizioni empiriche, e non forniscono alcuna nuova conoscenza specificamente filosofica<sup>63</sup>.

Filosofia, logica e scienza della tradizione non possono insegnarci nulla sulla realtà. Le proposizioni universali contengono in sé due contraddizioni: una logica e l'altra epistemologica. In quanto procedono all'assolutizzazione di osservazioni empiriche, non sono sede di alcuna nuova conoscenza, ma distribuiscono, redistribuiscono e comprimono quella già esistente. Più ancora esattamente, si limitano a rimasticare la realtà empirica e la conoscenza che sono già sotto i nostri

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

occhi e immagazzinate nei nostri repertori/archivi di apprendimento e competenza, di cui col nostro semplice vivere ed operare possiamo fare diretta esperienza. La vera filosofia e la vera scienza si collocano oltre la soglia dell'immediatismo empirico, poiché sono dimensione delle metamorfosi, al pari della poesia e dell'arte.

Il linguaggio in quanto forma di vita e la vita in quanto gioco linguistico delle differenze sono i passaggi stretti entro cui filosofia, logica e scienza debbono avventurarsi, se hanno a cuore la verità e coltivano l'amore per il mondo. In questo senso rigoroso, su di loro incombe una obbligazione etica, grazie alla quale fuoriescono dall'aria chiusa e asfittica degli specialismi distanzianti che le contrappongono e sovrappongono alla vita vera. In questo senso, ancora, il motto wittgensteiniano secondo il quale su ciò di cui non si può dire, si deve tacere, acquisisce una valenza completamente nuova, ma profondamente innervata tanto nel suo significante quanto nel suo significato. L'indicibile e l'inesprimibile non sono dicibili ed esprimibili, per il motivo di fondo che bisogna *viverli*. Per far questo, è necessario varcare gli universi ristretti delle proposizioni linguistiche, soprattutto quelle aventi un carattere universale. In Wittgenstein, l'etico e il mistico diventano dimensioni della verità vera che è sempre in contraddizione e sempre va oltre la verità delle convenzioni filosofiche, logiche e scientifiche e delle stesse etiche prescrittive e procedurali instauratesi dall'antichità alla contemporaneità.

V'è un punto di svolta storica che tiene a battesimo questo itinerario ed è collocabile verso il finire dell'Ottocento, nel corso del quale venne messa in discussione la graniticità semantica e linguistica tanto della logica quanto della matematica. Con stupore, si scoprì che logica e matematica non erano il territorio della certezza e della precisione, così come era stato fideisticamente ritenuto.

## SPEAKER II

Si scoprì infatti che tanto nella matematica quanto nella lo-

gica si presentano dei cosiddetti paradossi in grado di far vacillare i fondamenti di entrambe queste discipline. Di alcuni paradossi logici si era, del resto, a conoscenza fin dall'antichità. La maggior parte di noi conosce la storia del mentitore, il cretese Epimenide, che afferma: «tutti i cretesi mentono»<sup>64</sup>.

Ora, però, si incontravano paradossi anche nella matematica, e di gran lunga più allarmanti, perché minacciavano di paralizzare interi rami della matematica. Il fatto che logica e matematica ne fossero minacciate significa che asserne colpite non erano soltanto l'una o l'altra proposizione all'interno del nostro linguaggio, a esserne colpito era piuttosto tutto il nostro sistema di rappresentazione, e cioè il nostro *linguaggio* nel senso più ampio. Che cosa si doveva fare allora? Come si potevano risolvere tutti i problemi, i problemi dei fondamenti?<sup>65</sup>

Intratteniamoci in premessa sul "dilemma del mentitore", di cui Epimenide è una delle incarnazioni archetipiche. Cerchiamo di focalizzare il tema, con un riferimento a Paolo Virno:

Molte versioni ha avuto il «mentitore», alcune delle quali quasi proverbiali. Carica di tradizione, ma approssimativa e difettosa, è la seguente: «Epimenide il cretese dice che i cretesi mentono sempre». Un modo più perspicuo per rendere il paradosso è «Io sto mentendo». Dall'autoriferimento, ora

---

<sup>64</sup> Molte e qualificate, nel corso del Novecento, sono state le analisi formulate intorno al "paradosso del mentitore", partendo da Epimenide. Ci piace qui segnalarne due: a) Francesca Rivetti Barbò, *L'antinomia del mentitore*, Milano, Jaca Book, 1986; (b) P. Virno, *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Roma, Donzelli, 1995.

<sup>65</sup> Bachmann, *op. cit.*, p. 49.

reso manifesto, discende l'antinomia: se mento, come asserisco di star facendo, allora dico la verità; ma se dico la verità, mentre affermo di mentire, allora mento. Un'ulteriore esposizione, che ha il pregio di emancipare il carattere autoriflessivo della locuzione dalla persona del locutore, è «Questo enunciato è falso». L'enunciato dichiarato falso è, qui, lo stesso che tale dichiarazione effettua. Si capisce così quale sia la peculiare struttura logica del «mentitore»: un enunciato che ha per soggetto logico sé medesimo<sup>66</sup>.

Grazie a Virno, possiamo chiarire meglio la logica del paradossoso, a cui fa riferimento lo Speaker II. Autoriferimento e autoriflessività del paradosso vengono messi in primo piano e in chiara luce. Diventa, così, palese che il sistema paradossale che regge la logica: a) è menzognero, per poter tacere la verità; b) tace sul falso, per non dire mai il vero. Allora, la logica qui assegnata al paradosso è quella di ignorare, se non falsificare, la verità e la realtà. Ma è una logica che si rivolta contro se stessa: attraversando le porte del paradosso, infatti, è possibile scardinare le porte del falso. Epimenide – e con lui tutti i mentitori paradossali, in buona e cattiva fede – è il sintomo strutturato in forma linguistica della contrarietà della logica al linguaggio vivo delle differenze, il quale non si lascia sigillare nell'autoreferenza, nell'autoriflessività e nell'afasia. Wittgenstein fa significativi passi in tale direzione; altri ne fa Ingeborg Bachmann. Il lavoro linguistico immagazzinato nelle pratiche dei locutori e delle locuzioni appena esemplificate delimita una zona di pericolo: indica che sono subentrati o sono stati trascurati *problemi di verità*. I paradossi sono alcuni dei rilevatori più preziosi della sussistenza e dell'emergenza dei problemi di verità. Loro malgrado e contro i dispositivi logico-matematici che li assestano e finalizzano, costituiscono una struttura linguistica

---

<sup>66</sup> P. Virno, *op. cit.*, pp. 88-89.

aperta, utile e preziosa ai fini della ricerca della *verità della verità*. In definitiva, essi consentono di demistificare e screditare le strutture linguistiche autocentrate, se si riesce a farne un impiego (non solo linguistico) virtuoso, secondo i significanti/significati creativi che germinano proprio dalle ceneri delle antinomie logiche.

L'indicazione migliore per battere queste piste di ricerca ci viene proprio da Wittgenstein, con un invito tanto semplice quanto geniale: *avventarsi contro i limiti del linguaggio*<sup>67</sup>. Egli suggerisce di far un uso della *dialettica* dei paradossi, per uscire dai *giochi* dei paradossi e avviarsi verso il vivere vero, valicando barriere e dispotismi del linguaggio. La mancanza di senso logico autocompiuto è l'essenza della struttura del linguaggio paradossale: la sua ricchezza involontaria, quindi. Il gioco dei paradossi ci fa andare oltre le "etichette" della rappresentazione: o, come dice Wittgenstein, oltre il linguaggio significante<sup>68</sup>. La dialettica dei paradossi, suo malgrado, installa l'esercizio critico che si avventa contro i limiti del linguaggio: cioè, per dirlo ancora con Wittgenstein, contro le pareti della nostra gabbia<sup>69</sup>. Ora, per Wittgenstein, questo avventarsi ha i colori e i toni della *disperazione etica*<sup>70</sup>, dalla quale, però, si ingenera un movimento controfattuale. È proprio la disperazione che si avventa contro i limiti della logica e del linguaggio a contribuire alla riapertura dei flussi e dei sommovimenti del mondo e dei linguaggi del mondo. L'etica, ci insegna Wittgenstein, non si basa sulla pura e semplice conoscenza; è, invece, una *tendenza* dell'animo umano<sup>71</sup>. Nascono da qui le pratiche etiche di sma-

---

<sup>67</sup> Come è noto, questo è il tema di fondo della *Conferenza sull'etica*, in *Lezioni e Conversazioni sull'etica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1988, p. 17.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

scheramento delle strategie di potenza del linguaggio e del castello di carta delle verità/certezze della logica. Andare al di là del linguaggio significante e della logica che lo sostiene e accompagna, però, non è sufficiente, se non si ha ancora chiaro che è nella riapertura al mondo e del mondo che sta la *vita* significante che dà e acquista *significati* in mutamento. Wittgenstein fa da tramite per questo ulteriore passaggio. Sfondare e sfrondare l'insufficienza del linguaggio significante è: a) *l'atto finale* con cui ci accomiatiamo dalla fenomenologia della disperazione; b) *l'atto iniziale* della responsabilità etica – personale e collettiva – rispetto al mondo, alla verità, all'Altro e a se stessi.

Col *Tractatus*, Wittgenstein si posiziona oltre i paradossi logici della stessa matematica, così come emergono nelle divergenze palesate dalle posizioni non sempre coincidenti di Bertrand Russell e Gottlob Frege<sup>72</sup>. L'universo di senso e linguistico dell'opera di Wittgenstein segna il distacco dalle strettoie della matematica e della logica, di cui viene ravvisata la "falsa coscienza" della pretesa della decifrazione as-

---

<sup>72</sup> Per una prima rilettura delle pagine di Russell intorno ai "paradossi del mentitore" si rinvia ai suoi testi raccolti da Francesca Rivetti Barbò, *op. cit.*, pp. 225 ss. Il libro di Russell che sui paradossi insoluti della logica rimane più importante è *I principi della matematica* (trad. di L. Geymonat), Milano, Longanesi, 1963 (pubblicato 1903, scritto 1900). Su Frege, utili testi-guida possono essere: (a) Roberta De Monticelli, *Frege, Husserl e Wittgenstein*, Bari, De Donato, 1982; (b) Nicla Vassallo (a cura di), *La filosofia di Gottlob Frege*, Milano, Franco Angeli, 2003. Russell rinviene nella struttura fregeana, pur ritenuta legittima, un'autocontraddizione che riproduce il "paradosso del mentitore". Si tratta, per Russell, dell'inaccettabilità dell'assunzione dell'esistenza, per ogni *condizione linguistica*, dell'insieme dei *solli oggetti* che la soddisfano. Per ovviare al problema, Russell elabora in proprio la teoria dei *tipi logici*. Si noti che la critica viene formulata senza che Russell nulla sapesse ancora della pubblicazione del libro in cui Frege aveva esposto la sua teoria. Sulla differenza delle posizioni di Frege e Russell si sofferma anche P. Virno, *op. cit.*, pp. 63-65.

soluta dei fatti e della realtà del mondo. Ingeborg Bachmann si trova a fare ancoraggio sul neopositivismo logico del "circolo di Vienna" che, fin dalla sua tesi di laurea, costituisce la "base" della sua "battaglia contro la metafisica". Lo Speaker II osserva che il fatto che logica e matematica vacillassero sotto l'urto di paradossi comporta delle conseguenze rilevanti:

#### SPEAKER II

Il fatto che logica e matematica ne fossero minacciate significava che a esserne colpite non erano soltanto l'una o l'altra proposizione all'interno del nostro linguaggio, a essere colpito era piuttosto tutto il nostro sistema di rappresentazione, e cioè il nostro *linguaggio* nel senso più ampio. Che cosa si doveva fare allora? Come si potevano risolvere tali problemi, i problemi dei fondamenti?<sup>73</sup>

Ecco come replica l'altro Speaker:

#### SPEAKER I

I filosofi che riconobbero quale straordinaria importanza avesse occuparsi di logica – Bertrand Russell in Inghilterra e i neopositivisti a Vienna – maturarono un pensiero sì ovvio, ma davvero completamente nuovo. La causa di questi paradossi doveva risiedere nel fatto che per secoli e secoli in filosofia – e di conseguenza anche nel nostro linguaggio – abbiamo usato proposizioni che sembravano avere senso, ma che in realtà non ne hanno alcuno; nel fatto, dunque, che siamo caduti vittime di una mistificazione del nostro linguaggio senza avvedercene, perché del linguaggio ci fidavamo ciecamente. [...] Ma nessuno si era mai posto il problema se già la stessa formulazione di certi problemi non

---

<sup>73</sup> Bachmann, *op. cit.*, p. 49.



fosse priva di senso<sup>74</sup>.

Si annuncia qui che è colpito l'intero sistema di rappresentazione: vale a dire, il *linguaggio* umano. E, dunque, siamo posti di fronte ai *problemi dei fondamenti*. Viene rilevato che i fondamenti vacillano, a causa dell'impiego di proposizioni che avevano un senso apparente e non effettivo. Nel discorso sono individuabili chiare tracce di neopositivismo logico<sup>75</sup>. Ma, a nostro avviso, Ingeborg Bachmann elabora posizioni nettamente collocate al di là delle impostazioni e degli esiti sviluppati dal "circolo di Vienna". Facciamo qui un solo esempio: l'assunzione del linguaggio a sistema di rappresentazione totalizzante è in palese contraddizione con l'anima e il senso di tutta la sua opera poetica e narrativa. Che è una mirabile "dimostrazione" del fluire contraddittorio del moto dei sentimenti, sottratti alla glacialità delle proposizioni linguistiche e ai correlati meccanismi di sopraffazione che governano e inquinano la vita. Che ella non ne sia consapevole sul piano strettamente filosofico non diminuisce i suoi meriti<sup>76</sup>; anzi, li moltiplica. Non v'è che da registrare, in

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

<sup>75</sup> Per un inquadramento storico-concettuale del neopositivismo all'interno delle correnti della filosofia empirista a cavallo tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, nota sotto il nome di *neoempirismo*, si rinvia al sempre valido A. Pasquinelli (a cura di), *Il neoempirismo*, Torino, UTET, 1969. L'antologia curata da Pasquinelli prende inizio da G. E. Moore ed ha come sue tappe successive: B. Russell, L. Wittgenstein, M. Shlick, H. Reichenbach, R. Carnap, K. R. Popper, G. Ryle e W. Van Orman Quine. In questo contesto, particolare valore ha un importante libro di F. Rossi-Landi: *Significato, comunicazione e parlare comune* (Introduzione e cura di A. Ponzio), Venezia, Marsilio, 1998, nuova edizione aggiornata.

<sup>76</sup> L'evidenza che, sul piano strettamente filosofico, ella rimanga trattenuta all'interno dell'involucro neopositivista del "circolo di Vienna" trova la sua riprova migliore nelle considerazioni, non prive di contraddizioni logiche,

proposito, l'ennesimo caso del superamento della filosofia da parte della letteratura. In Ingeborg Bachmann, la poetica primeggia sulla filosofia e ciò non fa che arricchire entrambe. I paradossi logico-matematici insoluti, in lei, diventano trama ininterrotta di mappe sentimentali offerte alla vita e che della vita si nutrono.

I paradossi non possono avere soluzione logica, appunto perché della logica hanno messo in discussione le rigidità di impianto e le pretese assolute di verità. Delimitano, dunque, l'orizzonte delle vie di uscita da un modello tanto rigido quanto onninglobante. E, perciò, non sono riducibili ad un rompicapo linguistico, alla ricerca di tipizzazioni riparatorie che tentano di salvare la logica proprio là dove va criticata, calandola e rigenerandola nelle *forme di vita*. Questa è una delle più grandi lezioni che ereditiamo da Wittgenstein e, nel contempo, costituisce una delle più preziose linee di rottura a confronto del neopositivismo logico. Rottura, a ben vedere, da lui iniziata proprio con il *Tractatus*. Di essa Ingeborg Bachmann non ha adeguata consapevolezza filosofica, collegando oltre il dovuto Wittgenstein col "circolo di Vienna". Ma sul piano poetologico e narratologico ella si colloca ben oltre le rotture filosofico-epistemologiche di Wittgenstein. Ed è su queste superfici insieme levigate e accidentate che possiamo considerarla una delle più intelligenti e sensibili continuatrici e innovatrici del cammino intrapreso da Wittgenstein. Siamo qui sul piano della lotta ai limiti del linguaggio. Su questo piano, Ingeborg dà inizio e mai pone un termine alla messa in vita extranarrativa ed extralinguistica di un'etica poetologica che parte e riparte sempre dalle pratiche d'amore e d'amicizia: dai loro strazi, dalle loro conquiste e dalle loro disfatte. La partita, per lei, non ha mai un finale: nemmeno con la morte. La verità è giusta con chi lotta e cade, perché cadendo e riprendendo il volo, nella

---

che vengono svolte nel dialogo tra il CRITICO (uno dei personaggi del saggio radiofonico), lo SPEAKER I e lo SPEAKER II alle pp. 55-63.

giungla del vivere apre un varco non soltanto per sé e ridà calore e speranza al mondo. Tuttavia, c'è da dire, contrariamente a quanto sostenuto dallo Speaker II, che per Wittgenstein *l'indagine sul senso* delle proposizioni e della *formulazione dei problemi* non è l'*oggetto primario* del filosofare, poiché così facendo viene scalzata la *questione della verità*<sup>77</sup>. Anzi, è proprio la "questione della verità" che mette in crisi il senso delle proposizioni logiche e mostra il rovescio critico-positivo della dialettica dei paradossi: è l'affacciarsi del linguaggio nel mistico e nell'etica. Nel saggio radiofonico, lo stesso Wittgenstein ricorda allo Speaker I:

WITTGENSTEIN

«L'etica è trascendentale»<sup>78</sup>.

Ma vediamo di contestualizzare meglio le cose, riportando la successione delle proposizioni che il personaggio Wittgenstein condensa nella citazione prima riportata. Ricostruiamo l'intera sequenza da Wittgenstein esposta nel *Tractatus*:

Né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica.

Le proposizioni non possono esprimere nulla che è più alto (prop. 6.42).

È chiaro che l'etica non può formularsi.

L'etica è trascendentale.

(Etica ed estetica sono tutt'uno) (prop. 6.421).

Quello che ora ci preme non è rintracciare il kantismo irrisolto e/o improprio che emergerebbe in Wittgenstein<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 63; citazione tratta dal *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1980, prop. 6.421, p. 169.

<sup>79</sup> Sul punto, si rinvia alla ricostruzione concettuale di M. Bastianelli, *Oltre i limiti del linguaggio. Il kantismo nel Tractatus di Wittgenstein*, Milano, Mi-

Piuttosto, riteniamo essenziale rilevare la proiezione critica del *Tractatus*, non a confronto di categorie considerate nelle loro formulazioni e formalizzazioni filosofico-concettuali. A Wittgenstein interessa recuperare l'*infranto* e scomporre l'*intero*, per perlustrarne dall'interno la vita in movimento, attraverso le loro continue associazioni/dissociazioni. Ogni "categoria" wittgensteiniana è, perciò, la riscrittura dell'intera storia di quella categoria e, nel contempo, la sua reinvenzione. In lui, le categorie sono sempre forme di vita *nuove* che nascono da forme di vita *vecchie*, alle quali si agganciano con un'aperta *ribellione* che non le cancella, ma le riassorbe attraverso una *rielaborazione* critica. Perciò, nel cimentarsi con Wittgenstein, può essere fuorviante attenersi strettamente all'esegesi storico-concettuale delle categorie.

Detto questo, possiamo ora dire: il *trascendentale* wittgensteiniano ricomprende in sé *etica* ed *estetica*. Ciò può essere motivo di scandalo e scompiglio. Ma l'irriverenza è uno dei motivi più fertili delle posizioni di Wittgenstein. La

---

mesis, 2008, su cui non sempre si conviene. Con valide ragioni, invece, Ferruccio Rossi-Landi sostiene che l'"armamentario ontologico" su cui riposa il *Tractatus* sia pre-kantiano, non solo pre-hegeliano: *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1973, II ed. riveduta e ampliata. Le osservazioni critiche di Rossi-Landi sono contenute nel capitolo: *Per un uso marxiano di Wittgenstein* (pp. 11-60) che, non a caso, apre il libro. Originariamente, il saggio apparve, privo di note, in "Nuovi Argomenti", n. s., n. 1, gennaio-marzo, 1966. In esso, tra l'altro, Rossi-Landi insiste particolarmente sulle *Ricerche filosofiche*, estraendone la materia più viva e sezionandone le "categorie" portanti. Questo lavoro dà anche occasione a Rossi-Landi di sottoporre a critica l'atteggiamento liquidatorio-stroncatorio mantenuto dalla filosofia italiana del tempo (giova ricordare che siamo agli inizi degli anni Cinquanta) e per confutare le posizioni di alcuni degli "allievi" più accreditati di Wittgenstein che, pur richiamandosi a lui, danno prova di averlo completamente frainteso. Come opportunamente ricorda Rossi-Landi, la Parte I delle *Ricerche filosofiche* è stata scritta nel 1945, mentre la Parte II nel periodo 1947-1949.

connessione di etica ed estetica non insinua una indistinzione liquido-concettuale tra di loro. All'opposto, riporta in una matrice multiforme ciò che sta più *in basso* e più *in alto* delle proposizioni logiche. La distanza dal "circolo di Vienna" va letta come elemento che si incastra nell'allontanamento dal kantismo. E ancora. La serie di confutazioni che si dispiega nel *Tractatus* agisce retroattivamente anche verso la filosofia del linguaggio di Frege, per il suo ridurre i *fatti* a *oggetti* che acquisiscono un *valore di verità*, con esclusivo riferimento alla coppia binaria Vero/Falso<sup>80</sup>. Ma il punto wittgensteiniano per noi veramente decisivo è un altro: come non ci sono *fatti logici*, così non ci sono *fatti etici*. Cioè: si possono e si debbono trasformare i *limiti del mondo*, ma al di sotto e al di sopra delle proposizioni linguistiche e delle proposizioni etiche. Come dire: l'etica e l'estetica come non sono riducibili a proposizioni, così non sono convertibili in fatti. Vediamo come si esprime incisivamente il *Tractatus*:

I fatti appartengono tutti soltanto al problema, non alla soluzione (prop. 6.4321).

Se i fatti sono il *problema*, l'etica e l'estetica separatamente considerate non costituiscono, di per sé, la *soluzione*. In sostanza, etica ed estetica non sono equivalenti universali che regolano le transazioni del *mercato linguistico*, in una relazione di analogia rispetto al ruolo giocato dal mercato nella riproduzione sociale<sup>81</sup>. In altri termini, esse non si risolvono nei fatti e tantomeno ne sono la soluzione regolatoria. Possiamo utilmente riferirci al lessico del cd. "secondo

---

<sup>80</sup> Di G. Frege qui rileva *Funzione e concetto*, in *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici* (a cura di C. Penco e E. Picardi), Roma-Bari, Laterza, 2003; in part., pp. 7-16. Per la critica, sul punto, avanzata da Wittgenstein, è qui sufficiente richiamare alcune proposizioni del *Tractatus*: 4.061, 4.0621, 4.431, 4.441.

<sup>81</sup> È qui chiaro il nostro riferimento a F. Rossi-Landi, *op. cit.*, libro pionieristico che conserva ancora molti caratteri di attualità.

Wittgenstein", in cui in primo piano emerge l'uso, di contro al *significato*: il filosofo viennese all'uso "abbina" i *giochi linguistici* tra le *forme di vita*<sup>82</sup>. Si tratta di un rovesciamento critico, ma al tempo stesso costruttivo, delle prospettive di indagine e di vita. Il "dato di fatto" qui colto è che il significato si irrigidisce invariabilmente nello *scambio semiotico* che riproduce lo "scambio eguale" di natura mercantile che avviene all'interno dei rapporti sociali della riproduzione capitalistica<sup>83</sup>. Parafrasando insieme Marx e Wittgenstein, possiamo dire: l'uso, non già lo scambio, è la stella polare dei giochi linguistici e delle forme di vita. E, dunque, nell'uso si formano, maturano e si trasformano plasticamente le verità come orizzonte di vita quotidiana e, ancora di più, le pratiche di verità. È vero, come sostiene Rossi-Landi, che questi luoghi wittgensteiniani segnano il passaggio dal *realismo ontologico* e dal *logicismo* del *Tractatus* al *deciso materialismo* delle *Ricerche*<sup>84</sup>; ma ci pare altrettanto vero che tra le due opere esistano delle sottili quanto profonde linee di comunicazione<sup>85</sup>. Come non si possono passare sotto silenzio le cesure tra il *Tractatus* e le *Ricerche*, così non si possono sottovalutare le correnti sotterranee che dal primo si riverberano nelle seconde e viceversa. È inoltre vero, come giu-

---

<sup>82</sup> Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1973. Non a caso, Rossi-Landi mette ad esergo del saggio richiamato nella nota n. 76 e nelle successive la seguente osservazione di Wittgenstein, ripresa dalle *Ricerche filosofiche*: "Non cercare il *significato* d'un filosofo, cerca il suo *uso*: il significato di un filosofo è il suo uso nella cultura".

<sup>83</sup> Sul punto, appare ancora decisivo F. Rossi-Landi, *Significato, comunicazione e parlare comune*, cit.; parimenti importante, è l'introduzione al libro di A. Ponzio

<sup>84</sup> F. Rossi-Landi, *Il lavoro come linguaggio e come mercato*, cit., pp. 27-28.

<sup>85</sup> Abbiamo cercato di mostrarlo in: (a) *Cifra della vita, linguaggio ed etica*, cit.; (b) *Per una po-etica del linguaggio*, cit.

stamente sostenuto da Justus Hartnack<sup>86</sup>, che il pensiero delle *Ricerche*, non è assolutamente da considerare uno *sviluppo logico* del *Tractatus*. Nel passaggio da un'opera all'altra, anzi, la logica e il linguaggio sono messi a soqquadro<sup>87</sup>. Già nel *Tractatus* si rinvencono alcune delle linee portanti di questo sovvertimento, come si è cercato di vedere nelle pagine precedenti.

Dopo questa lunga divagazione, possiamo ritornare al saggio radiofonico.

Nonostante il suo permanere nel circolo neopositivista, il saggio radiofonico coglie con lucidità *l'apertura* che nel discorso di Wittgenstein si presenta. Ne sono una conferma alcuni dialoghi tra i due Speaker e le pronte precisazioni di Wittgenstein:

#### SPEAKER II

[...] Tuttavia per Wittgenstein, che pur condivide con altri neopositivisti una posizione neutrale nei confronti del mondo — questa posizione non-filosofica, si potrebbe anche dire —, rimane ancora aperto un problema: che cosa abbiamo ottenuto con una descrizione e una raffigurazione del mondo corretta ed efficace? Una delle ultime pagine del *Tractatus* la risposta, una risposta che sola ci fa comprendere in quale impresa temeraria e rischiosa si avventuri questo libro: «assolutamente nulla»<sup>88</sup>.

Ed è direttamente il personaggio Wittgenstein a replicare e "spiegare" immediatamente:

#### WITTGENSTEIN

«Come il mondo è, è affatto indifferente per ciò che è più alto

---

<sup>86</sup> J. Hartnack, *Wittgenstein e la filosofia moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 71 ss.

<sup>87</sup> Sull'argomento, si rinvia ancora a Rossi-Landi, *op. cit.*, in part., pp. 28-40.

<sup>88</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 59.

... Non *come* il mondo è, è il Mistico, *ma che* esso è»<sup>89</sup>.

Maliziosamente – ma non senza alcun fondamento – il CRITICO fa osservare:

CRITICO

Mi si consenta di chiedere quale accento abbia il Mistico in Wittgenstein. Questa proposizione non ricorda forse, e in un modo che ci dà da pensare, la domanda di Heidegger, la domanda di Heidegger, certo insensata dal punto di vista di Heidegger: «Perché è in generale l'ente e non piuttosto il niente?». Il venir meno della parola dinanzi all'essere in Heidegger non è anche il venir meno della parola in Wittgenstein. Il positivista e il filosofo dell'essere non incorrono nello stesso vicolo cieco?

SPEAKER II

L'esperienza che sta alla base della mistica dell'essere di Heidegger può anche essere simile a quella che induce Wittgenstein a parlare del Mistico. Tuttavia per Wittgenstein sarebbe impossibile porre la domanda di Heidegger, poiché egli nega quanto Heidegger presuppone: e cioè che nel pensiero l'essere pervenga al linguaggio. Il punto in cui Heidegger comincia a filosofare è esattamente quello in cui Wittgenstein smette di filosofare. Poiché, come dice la proposizione finale del *Tractatus logico-philosophicus*:

WITTGENSTEIN

«Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»<sup>90</sup>.

SPEAKER II

Secondo le tesi di Wittgenstein non è possibile parlare del «senso» dell'essere, perché non vi è senso in un mondo che

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 60. Si tratta rispettivamente delle prop. 6. 432 e 6.44 del *Tractatus*.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 60-61. Viene richiamata la prop. 7 del *Tractatus*.



è sì rappresentabile e descrivibile, ma non spiegabile. Per poter spiegare il mondo, dovremmo poterci collocare fuori del mondo, dovremmo, per dirla con Wittgenstein, «poter formulare proposizioni del mondo», come i metafisici presumono di essere in grado di fare: accanto alle proposizioni che trattano dei fatti, i metafisici hanno appunto proposizioni di secondo ordine che parlano *delle* proposizioni fattuali. Essi mettono in atto un'attribuzione di senso. Wittgenstein rifiuta decisamente questi tentativi<sup>91</sup>.

[...]

WITTGENSTEIN

«*Come* il mondo è, è affatto indifferente per ciò che è più alto ... Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è come è, e tutto avviene come avviene»<sup>92</sup>.

L'apparentamento tra Heidegger e Wittgenstein stabilito dal "Critico" si basa su una carenza di perspicuità delle considerazioni dei due Speaker. La parola viene meno dinanzi all'essere heideggeriano, poiché in esso va progressivamente trincerandosi in una retorica linguistica che finisce con il ni-entificarla, apoblematizzandola per un eccesso di stress concettuale<sup>93</sup>. Invece, il silenzio e la meraviglia di fronte al mondo – perché esso è, piuttosto che *non esserci* – costituiscono, già nel *Tractatus*, l'*apertura* al mondo. Quell'apertura che esce dallo stesso silenzio mistico e si avventura nel mondo, non lasciandosi intrappolare né dalla parola e né dal silenzio. Sono, queste, propriamente delle tensioni che si proiettano dal *Tractatus* alle *Ricerche* e che non mancano di

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 61-62. Si tratta della prop. 7.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pp. 62. Si tratta rispettivamente delle proposizioni 6.432 e 6.41.

<sup>93</sup> Tra i molteplici testi di Heidegger sull'argomento, si rinvia qui a: (a) *In cammino verso il linguaggio* (trad. e cura di A. Caracciolo), Milano, Mursia, 1988; (b) *Che cos'è la metafisica?*, in *Segnavia* (a cura di F. Volpi), Milano, Adelphi, 1987.

retroagire sul *Tractatus*. Tensioni che Ingeborg Bachmann fa sue, interiorizzandole più che consapevolizzandole. Se Wittgenstein rifiuta le attribuzioni di senso metafisiche, Ingeborg espelle dalle sue architetture e invenzioni poetologiche e narrative le attribuzioni di senso che trasformano i discorsi (non solo filosofici) in *regimi di verità*, con cui si governa il mondo. Wittgenstein dà inizio e simultaneamente smette di filosofare, poiché come non è interessato all'interpretazione del mondo, così non è interessato alla sua spiegazione. È, questa, la calamita che segretamente attira Ingeborg Bachmann verso di lui. E l'attrazione non opera tanto sul piano speculativo-filosofico, quanto — per così dire — su quello degli *esistenziali* e dei *fondamentali* della verità, nel loro farsi carne e spirito delle metamorfosi della vita del mondo. Col che Ingeborg non si limita alla *problematizzazione* della verità; piuttosto, mantiene incessantemente aperto il problema del *senso della verità* che non ammette mai soluzioni statiche o dinamicamente prefigurate. Nella sua opera narrativa e poetologica, ella riapre e ripercorre sempre tutti i transiti del senso della vita e delle forme di vita, riavvolgendoli ad un nastro di partenza che in sé contiene sempre tutti gli approdi e gli inizi. Se riconsideriamo lungo le linee calde di questo movimento plastico il *Tractatus* e le *Ricerche* di Wittgenstein, da una parte, e le poesie, i romanzi, i racconti e i saggi filosofico-letterari di Ingeborg Bachmann, dall'altra, possiamo legittimamente *approdare* a conclusioni che all'apparenza possono apparire sconcertanti o addirittura illecite. Sotto questa apparenza, invece, si cela ciò che: a) Wittgenstein medesimo definisce l'*alto* e il *basso* della vita vera; b) Ingeborg assume come l'unica vera causa e ragione del vivere: pretendere da se stessi, per se stessi e per gli altri la verità, abbandonandosi ai suoi marosi e alle sue onde amorevoli. L'etica, l'estetica, il linguaggio, la parola, il silenzio, il giusto e il mondo fuori da questi marosi e queste onde semplicemente tracciano le architetture dell'impossibilità dell'esistenza. Diventano e restano, perciò, spettri, finzioni e funzioni dei mille e svariati poteri delle menzogne, in

tutti i loro travestimenti che possono tanto essere sfavillanti quanto armature d'acciaio. Di fronte all'indicibile e all'invisibile si deve tacere, perché il linguaggio e la parola tessono il filo che li nasconde ancora di più allo sguardo e alle emozioni. Occorre scendere sotto il linguaggio e la parola; e simultaneamente elevarsi al di sopra delle loro circoscritte sfere di azione. Il senso profondo e riposto del *Tractatus*, delle *Ricerche* e di tutta l'opera di Ingeborg Bachmann è propriamente questo. Un *senso* che è *ricerca del senso* e che, in quanto tale, non può risolversi mai in *ciò che avviene*, perché *doveva* e *deve accadere*. Intorno a queste distorsioni nasce la metafisica del senso di ciò che avviene (e deve avvenire), in quanto *proprietà* essenziale del *senso dell'essere*, così come concettualizzato a partire da Heidegger, dall'ontologia e dall'ermeneutica che a lui si sono ispirate. È, questa, la metafisica che occorre confutare, per staccarsene; non già la metafisica in sé. L'*alto*, che sfugge alle normazioni del linguaggio, della logica e dell'etica ridotta a procedura, è l'*altro* dello spirito e della carne del mondo. In questo *alto* e in questo *altro*, trova posto una metafisica che è e rimane parte costitutiva del mondo e della vita; non già e non più mero orizzonte arcano e/o avveniristico. Non è la metafisica in sé a impedire di porci il problema della nostra vita, di quella degli altri e del mondo. Non è essa che, ancora, ci impedisce di aprire ed esperire orizzonti di verità condivisa e plurali, oltre il puro *senso dell'essere*. È la metafisica ridotta a concetto disincarnato che ci stacca dalla vita. Può, così, bearsi e felicemente argomentare intorno al niente dell'essere e all'impossibilità del vivere. Ma la morte dell'essere, così come la morte di Dio, è il transito finale di una *forma civiltà* che ha progressivamente risucchiato in sé le *forme di vita*. Come ci ricorda Ingeborg Bachmann: la forma di morte più diffusa non è quella naturale, ma quella che uccide in silenzio, per opera di umani contro altri umani. Ed è sempre in silenzio che, per lo più, viene uccisa la verità, spingendola anche verso il baratro di una lenta, ma inarrestabile eutanasia. Qui trovano conferma e smentita alcuni

“enunciati” centrali del *Tractatus* che abbiamo appena passato in rassegna:

- (a) è vero che *come* il mondo è, sta sostanzialmente più in alto di *quello* che il mondo è;
- (b) ma è una verità distorta quella che recita che il *sensu del mondo* è necessariamente posizionato *fuori del mondo*;
- (c) il punto è che: nel mondo *non tutto è come è*;
- (d) dunque, non tutto e non sempre è incatenato a ciò che *avviene come avviene*.

In definitiva, il regno del “tutto come è” e del “tutto avviene come avviene” è, per esprimersi col lessico di Elias Canetti, il mondo dell’evitamento delle metamorfosi. Come dire: una forma di concettualizzazione metafisica obnubilante. Assistiamo qui alla distorsione della verità ad opera di una metafisica distorta che fa da ostacolo alla creazione del dire e da lievito per l’affossamento del non-detto: la parola e il linguaggio sono catapultati nel dire a vuoto e nel dire impenetrabile. Qui la metafisica dell’essere può sentirsi legittimamente e perfettamente realizzata. Transitando tra Ingeborg Bachmann e Ludwig Wittgenstein, siamo in grado di porre efficacemente in questione questi approdi filosofici e le basi ontologiche che li sostengono. Comprendiamo qui che rimane da apprendere e riapprendere una verità antichissima che abbiamo sempre tentato di cancellare e oscurare, con meticolosi esercizi quotidiani, di tipo spirituale, linguistico, narrativo, logico e filosofico. Ma quella verità è indomabile e sta sempre lì a presentarci il conto. Che è questo: il *dicibile* si origina dall’*indicibile*, altrimenti non sarebbe altro che il dire che replica il già detto. Esiste, dunque, un nesso indisgiungibile tra dicibile e indicibile. Rimane indubitabile che tra di loro si dia una distanza che chiede di essere continuamente percorsa e che non è mai colmabile. È tale scarto che genera il linguaggio e la parola, non consentendo loro di cristallizzarsi come *forme replicanti*. Il dicibile, anche da un punto di vista puramente e strettamente logico, è una particella dell’indicibile che si offre e che noi afferriamo, se-

guendone i sentieri e palpitandone i battiti. Ma l'indicibile eccede sempre la logica e la razionalità, le quali non sono in grado nemmeno di immaginarlo. Stanno scritte qui le ragioni che fanno in modo che mai il dicibile possa trascrivere in forma di linguaggio l'indicibile. Per vivere di sé e oltre se stesso, il dicibile deve lasciarsi invadere dall'infinito, muovendo contro e oltre la logica e uscendo dai limiti del linguaggio. Il flusso dal dicibile all'indicibile è una transizione continua dal *finito* all'*infinito* che è dentro e fuori di noi.

Tra il dicibile e l'indicibile si giocano sempre la verità e la vita del mondo. E qui siamo sempre posti di fronte ad un mondo e ad una verità viventi che interagiscono non nel senso immediatistico della conferma o della smentita del "senso dell'essere". Al contrario, vita, verità e mondo smentiscono costantemente le rappresentazioni e le spiegazioni che del "senso dell'essere" il linguaggio fornisce. Alcune domande può qui essere inoltrate, per il fatto evidente che alcuna risposta può essere trovata. La domanda allinea la risposta sull'orizzonte della dissoluzione di vita e mondo, ridotti entrambi a "concetti puri" o a "fatti empirici". La domanda, in altri termini, qui si pone come *domanda ultima* che secca e taglia le radici delle risposte *prime e ultime*, oscurando la molteplicità e ricchezza degli universi di senso viventi. Compito del pensiero autoriflessivo non calcolante è, dunque, quello di porre una *domanda preliminare* prima della formulazione della domanda. La domanda preliminare è una domanda vivente ed è questa: *può la domanda essere fatta? Se la domanda può essere fatta, la risposta può essere fornita*<sup>94</sup>. Dalla risposta possono, così, ingenerarsi conca-

---

<sup>94</sup> Sul tema, ricordiamo soltanto due proposizioni del *Tractatus*: (a) "D'una risposta che non si può formulare non può formula porsi neppure la domanda. L'*enigma* non v'è. Se una domanda può porsi, può pure avere risposta" (prop. 6.5, p. 81); (b) "Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le *possibili* domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi

tenazioni di altre domande. Il *valore di senso* di cui qui domande e risposte sono portatrici nasce dalla loro *cifra di vita*, quando e dove *toccano i nostri valori vitali*; valori che sono del tutto preclusi alla logica, all'ontologia e all'ermeneutica del "senso dell'essere". Il *Tractatus* ci guida qui non sulla strada dell'imbalsamazione della vita in costrutti logico-scientifici, oppure ontologico-ermeneutici. Piuttosto, ci spinge verso una critica demolitrice della dialettica delle domande/risposte preconfezionate in trame puramente concettuali. Continuando, lateralmente al saggio radiofonico la nostra "scorribanda" in Wittgenstein, ci imbattiamo in un'altra proposizione estremamente interessante:

La risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso.

(Non è forse per questo che uomini, cui il senso della vita divenne, dopo lunghi dubbi chiaro, non seppero poi dire in che consisteva questo senso?)<sup>95</sup>.

Sono due i punti che ci preme sottolineare: a) la soluzione del problema della vita si individua con chiarezza, allorché esso scompare come problema; b) ma lo scomparire del problema non chiarisce il senso della vita: sia quello passato, sia quello presente e futuro. Il valore di senso delle domande e delle risposte è l'interrogarsi e il rispondere di fronte ai nostri problemi vitali che solo in minima parte dipendono dalla nostra volontà di accantonarli e/o risolverli. È, questo, un movimento vitale che scienza, filosofia, logica e linguaggio non possono predeterminare e nemmeno comprendere quanto più: a) si riducono a forme e figure dell'estraneazione; b) tentano di affermare la loro supremazia sul mondo e la vita. Il senso del vivere è *ineffabile* e l'*ineffabile*,

---

vitali non sono ancora neppure toccati. Certo allora non resta più domanda alcuna; è appunto questa è la risposta" (prop. 6.52, p. 81).

<sup>95</sup> *Tractatus*, cit., prop. 6.521, p. 81.

nel mostrare sé, è il *mistico*<sup>96</sup>. Come scienza, logica, filosofia e ontologia dell'essere potrebbero interrogarsi e, quindi, dare risposte sul *mistico*? Siamo, di nuovo, ritornati ai punti cardine. Avviandosi alla conclusione del *Tractatus*, Wittgenstein non esita a dichiarare che è necessario superare le "sue" stesse proposizioni, per poter *vedere veramente* il mondo<sup>97</sup>. Ma, per vedere veramente il mondo, occorre gettare subito via la *scala* sulla quale si è saliti e dalla quale esso ci è finalmente apparso nella sua pienezza. La scala ci è servita per salire e *abbracciare* il mondo con lo sguardo; ma non ci serve più, perché ora si tratta di *vivere* nel mondo. Dalla scala dobbiamo tuffarci nel mondo, perché è da qui che prende inizio il viaggio nell'ineffabile che si mostra: cioè, nel *mistico*. Il mistico è l'inizio e la fine del viaggio che non ha un vero inizio, perché non ha mai una fine. Ha sempre una domanda a cui si può e si deve rispondere. Ha sempre una risposta a cui si può e si deve inoltrare richieste. Il senso della vita e i nostri problemi vitali stanno in questo viaggio che fa nascere i viaggi che non abbiamo deciso e che non abbiamo voluto. E sono i viaggi che nascono e risorgono gli uni dagli altri e che ci immettono nell'acqua dove scorre la vita vera, dentro cui non ci si bagna mai due volte nella stessa goccia, come diceva il buon vecchio Eraclito.

E, dunque, per tornare al saggio radiofonico, le domande sul "senso dell'essere", più che mal poste, non possono essere poste, perché non ammettono vere risposte, ma girano a vuoto su concetti scarnificati, sui quali neanche lontanamente è possibile nemmeno concepirle. Come concepire

---

<sup>96</sup> "V'è davvero dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il *mistico*" (*ibidem*, prop. 6.522).

<sup>97</sup> "Le mie proposizioni illustrano così: colui che mi comprende, infine le riconosce insensate, se è salito per esse – su esse – oltre esse. (Egli deve, per così dire, gettare via la scala dopo che vi è salito.)" (*ibidem*, prop. 6.54, p. 82).

un'etica vera, lontano dai problemi reali della vita e degli umani? Sarebbe possibile, soltanto concependola come "ordine metafisico", da cui è derivata come un ricalco. Rimarremo qui inchiodati a quel mondo e a quel linguaggio da cui, invece, dobbiamo allontanarci. Wittgenstein si accomiata decisamente da questo modo di argomentare; e abbiamo appena finito di vederlo. Tutta la discussione tra il Critico e i due Speaker che si dilunga su questi temi si fonda, dunque, su un palese fraintendimento dei "messaggi" principali del *Tractatus*<sup>98</sup>. Tuttavia, non mancano passaggi che sono, in un qualche modo, in contraddizione con questa "linea di condotta". Mostriamone uno che ci pare estremamente esplicativo:

WITTGENSTEIN

«Come il mondo è, è affatto indifferente per ciò che è più alto. Dio non rivela sé *nel mondo*»<sup>99</sup>.

*Come* il mondo è ha una sua indifferenza intrinseca, rispetto a ciò che è *più alto*. Il mondo come è non è il mondo della vita vera, perché fa affondare nelle sue acque le domande e le risposte sui problemi vitali. Ecco perché Dio non può rivelare sé *nel mondo*. Nel mondo, Dio è oscurato e tutti i suoi tentativi di rivelarsi non solo sono impossibilitati, ma ove fossero eventualmente possibili non risolverebbero i problemi, ma li amplierebbero. Il *più alto* gli umani non possono incrociarlo mai, se non gettano via la scala su cui sono saliti, per sentirsi più grandi. Il bisogno di sentirsi più grandi è in funzione della negazione di ciò che è più alto, non soltanto di Dio. Non pare proprio, dunque, che questa sia la posizione più amara del *Tractatus*, come argomenta lo Speaker I<sup>100</sup>. L'alto, insomma, qui non è il *Dio nascosto*;

---

<sup>98</sup> Bachmann, *op. cit.*, pp. 62-79.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 64; si tratta della prop. 6.432 del *Tractatus*, cit., p. 80.

<sup>100</sup> *Ibidem*.



piuttosto, è il divino da scoprire e che esiste, anche in noi stessi e indipendentemente da noi stessi; ma noi non vogliamo e non sappiamo vederlo<sup>101</sup>. Il motivo si fa presto a comprenderlo. Abbiamo gli occhi, lo spirito e la mente ancora foderati dalla metafisica dell'essere che ha fatto dire a Heidegger: "Ormai solo un Dio può salvarci"<sup>102</sup>. Come dire: "Nessuno può salvarci". È un po' la replica in linguaggio metafisico-ontologico del viaggio con cui Caronte traghetta gli infelici e dannati alle "porte" dell'Inferno, davanti alle quali la *speranza* cessa definitivamente di esistere. Il male e le sue apocalissi restano qui senza rimedio alcuno e non resterebbe che prendere atto che l'umanità è irrevocabilmente morta, sconfitta irrimediabilmente da una volontà di potenza che, in realtà, è stata la più atroce coniugazione dell'impotenza prepotente. Lo Speaker I, superando i numerosi infortuni interpretativi che hanno costellato il dialogo con l'altro Speaker e il Critico, osserva che la proposizione prima richiamata di Wittgenstein intende dire che Dio:

[...] non si mostra in questo mondo per noi rappresentabile tramite uno schema formale. Se del mondo possiamo parlare, se dunque lo possiamo raffigurare, se il dicibile può essere, ebbene tutto questo può essere soltanto grazie all'indicibile, al Mistico, al limite — o comunque lo si voglia chiamare<sup>103</sup>.

È vero: nessuno schema formale può rappresentare Dio e il divino. Ma nessuno schema formale può rappresentare il mondo; non solo Dio e il divino. Non solo l'indicibile, ma an-

---

<sup>101</sup> Su questo argomento si rinvia ancora a *Infiniti quotidiani*, capp. I-II, cit.

<sup>102</sup> M. Heidegger, *Ormai solo un Dio può salvarci* (a cura di A. Marini), Parma, Guanda, 1987. Come è noto, si tratta dell'intervista allo "Spiegel" del 1968 che Heidegger volle che fosse pubblicata solo dopo la sua morte.

<sup>103</sup> Bachmann, *op. cit.*, p. 64; su questi temi abbiamo già insistito nelle pagine precedenti.

che il dicibile non sono circoscrivibili entro uno schema formale. Sta qui il messaggio fondante che Ingeborg Bachmann lancia con questo saggio radiofonico. È il dicibile che si affaccia sull'indicibile, senza poterlo dire e rappresentare; ma lo mostra. Senza questo mostrare, l'indicibile non potrebbe avere per noi consistenza alcuna. Ed è, così, che l'ineffabile diventa esperienza del mostrarsi all'anima, annidandosi nei problemi vitali di ognuno di noi. Ingeborg esplora il filone aurifero più ricco del *Tractatus*; nel contempo, lo porta alla luce in nuove raffigurazioni. Che non sono stilemi perspicui che attengono sempre e soltanto alla logica e al linguaggio; bensì elaborazioni in movimento di nuove architetture di senso e nuove geografie immaginative. In esse, il *dicibile* vale come anticipazione in itinere dei germi dell'*indicibile*, considerato e vissuto come fonte inesauribile del *dire* la verità. In lei, dicibile e indicibile sono sempre insieme: si dicono e smentiscono l'un l'altro. I problemi veri della vita si incontrano proprio sui ponti elevati tra dicibile e indicibile: attraversandoli, la vita torna ad essere possibile, proprio nel marasma delle sue inconclusioni e delle sue esitazioni. In un certo senso, il dicibile dice l'indicibile, non dicendolo; reciprocamente, l'indicibile dice il dicibile, consentendogli di nascere e vivere. Se separiamo il dicibile dall'indicibile, non soltanto non è possibile il *dire*, ma nemmeno è possibile il *vivere*. Dire e vivere diventano pericolosamente la *casa* del linguaggio, non già e non più dei *sentimenti* e dei *problemi* delle dimore del mondo che *reinventano* se stesse o *creano* nuove costruzioni. Il linguaggio, più che una casa, è una gabbia che occorre liberare dai suoi limiti, eccedendone tutti i perimetri rappresentativi e costrittivi. Ciò è possibile, se caviamo fuori lo slancio vitale che nasconde in sé, facendo parlare la felicità del suo cuore tormentato. Ingeborg Bachmann proprio questa lezione ci ha lasciato in eredità.

#### **4. Lo svelamento dell'arcano**

Il saggio radiofonico che ora passiamo ad esaminare è: *La sventura e l'amore di Dio. Il cammino di Simone Weil*. La

presenza di Simone Weil è una specie di costante – non sempre dichiarata, ma sempre operosa – nell’opera di Ingeborg Bachmann, per una sorta di affinità spirituale ed empatica che qui ha modo di esplicitarsi in tutta la sua portata. Partiamo dalle considerazioni del Narratore che, dopo le battute iniziali di carattere storico-informativo sulla Weil, sottolinea i contenuti etici, filosofici e spirituali della sua opera. Egli li ritiene difficilmente definibili, essendo proposizioni e tesi concernenti le cosiddette *cose ultime*:

#### NARRATORE

E dal momento che quanto riguarda le «cose ultime» appartiene a un’area lasciata al silenzio o alla professione di fede, non sarà facile rendere giustizia alle tesi di Simone Weil, perché sono tesi che si alimentano della ragione e sfociano nella professione di fede. Rendere giustizia a una professione di fede, addirittura sottoporla a giudizio come si sottopongono a giudizio proposizioni e tesi scientifiche, è impossibile. Ma certamente si può seguire il cammino che ha condotto Simone Weil a questa professione di fede, si possono ripercorrere e delineare le convinzioni da lei maturate nel tempo e gli errori in cui è caduta. Il documento linguistico di tutte le sue fatiche, che deve la propria forza illuminante a una passione spirituale fuori del comune e che per tale ragione ha stile e rango, può essere considerato una creazione estetica, anche se questo lei lo avrebbe di sicuro rifiutato; ma ogni espressione e ogni tipo di comunicazione sono pur sempre consegnati al nostro mondo e alle sue categorie<sup>104</sup>.

Alcune delle osservazioni del Narratore richiamano subito la nostra attenzione. In che senso possiamo dire che le *cose ultime* appartengono al silenzio e/o alla professione di fede?

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 83.

E fino a che punto, ancora, le tesi che si alimentano della ragione non possono sfociare nella professione di fede? E, infine, perché si dovrebbe rendere giustizia a una professione di fede, equiparandola a proposizioni e tesi scientifiche: l'impossibilità del giudizio definitivo non concerne anche (o, forse, soprattutto) le stesse proposizioni scientifiche? Come ben si vede, è un bel groviglio di problemi, della cui complessità il Narratore non pare avere una compiuta consapevolezza. Seguire il cammino di Simone Weil significa proprio porre in discussione sia le professioni di fede che le proposizioni scientifiche, approntando un approccio che le distingue, ma non le pone in antagonismo. Il cammino di Simone Weil, come dire, mette "in verifica" la sua spiritualità e le basi scientifico-filosofiche del suo pensiero e delle sue convinzioni, svolgendole con scelte e atti concreti che muovono verso l'*alto* che, in una simultaneità di pensiero/azione, cercano di raccogliersi nel *basso*, riaddensandolo. Pertanto, la sua esperienza interiore non è separabile da quella esteriore: entrambe sono alimento l'una dell'altra. Che questo cammino possa essere costellato di errori non costituisce motivo di scandalo o di ripensamenti valutativi; anzi, lo rende ancora più profondo e grande. È probabilmente vero che Simone avrebbe rifiutato l'etichetta "creazione estetica" per la propria opera e la propria vita; ma ci pare ancora più probabile che ella avrebbe recisamente confutato etichettature di confine o steccati tra varie discipline o, peggio, tra la pluralità dei mondi vitali e delle forme di vita. Che questo approccio etico-sentimentale, prima ancora che "scientifico", sia il cuore che dà i battiti e le tracce al cammino di Simone ci sembra indubitabile. La circostanza trova ulteriori "conferme" in approcci "disciplinari" successivi che fanno del superamento dei *confini* la quintessenza della lettura partecipante del testo. Importante è qui richiamare l'approccio semiotico di Lotman nell'esplorazione del confine<sup>105</sup>. Ciò appa-

---

<sup>105</sup> Sul punto, per un'efficace panoramica in controtendenza, si rinvia all'

re tanto più necessario, quanto più consideriamo che letteratura, estetica, etica e ogni altra forma di espressione non soltanto sono consegnate al mondo e alle categorie del mondo; ma ben prima *abitano* il mondo che le genera e trasforma. Che è come dire che si pongono simultaneamente come un'azione: le espressioni e le categorie del mondo come sono determinate/trasformate dal mondo, così lo ridefiniscono/trasformano. Questa dialettica tende inarrestabilmente a superare tutti i confini, nel momento stesso in cui li traccia e documenta. Non ci sono gabbie e muri che tengano: molto presto o molto tardi sono, comunque, destinati a crollare. Niente di più facile che al loro crollo siano alzati altri muri e altre gabbie, mettendo in opera nuove categorie e nuove espressioni che *confinano* e dalle quali non resta che *sconfinare*. Il duro cemento col *confine*, dunque, non ha un carattere esclusivamente semiotico; ma è un campo problematico di riflessione e scelte pratiche che occorre tenere costantemente aperto. Del resto, il valicamento

---

argomentato e appassionato contributo di D. Monticelli, *La nozione di confine come nuovo paradigma metodologico per la semiotica letteraria: Lotman e Leopardi*, in D. Monticelli e Licia Taverna (a cura di), *Testo e metodo. Prospettive teoriche sulla letteratura italiana*, Tallin, TLU Press, 2011, pp. 164-182. A nostro avviso, meritevoli di una "rimessa in questione" sono più le analisi strutturaliste e post-strutturaliste (del testo letterario) che quelle semiotiche che, al confronto, ci sembrano a tutt'oggi più stimolanti e ricche, per quanto abbisognevole di riconsiderazioni complessive. Non occorre dimenticare, come ricorda D. Monticelli, che lo stesso Lotman è stato in origine uno "strutturalista" e, quindi, sa bene di cosa sta parlando, allorché negli anni '80 prende le distanze da questo filone. È il concetto di *semiosfera* che consente a Lotman di formulare e tracciare una diversa "nozione" di confine. Come tiene a rimarcare lo stesso Monticelli, la "nozione" di semiosfera getta completamente in crisi l'idea della *separazione* e/o della *coincidenza* di due sistemi semiotici limitrofi (p. 166). Ricordiamo, infine, il libro di Lotman sulla semiosfera: *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

del confine, dopo avervi soggiornato con passione e sofferenza, segna la vita e l'opera di Ingeborg Bachmann e Simone Weil. Su questo e su molti altri punti, tra di loro sussiste una profonda affinità. Ambedue sono perfettamente consapevoli che la demarcazione dei confini non è mai così netta; al contrario, sperimentano che tra i confini sussistono intersezioni di spazi e tempi comuni che rendono possibile sia il dialogo, sia lo sconfinamento. Anzi, il *dialogare* qui si dà proprio per *sconfinare*. Ed è uno sconfinare da tutti i campi posti in dialogo e vale per tutti i soggetti/oggetti dialoganti. Così, siamo proiettati dai mondi astratti delle categorie chiuse ai mondi reali, dove avviene la *creazione* e non la *giustapposizione comunicativa* delle differenze<sup>106</sup>.

Nonostante i limiti, di cui si è appena detto, il Narratore centra alcune questioni cruciali:

---

<sup>106</sup> Possiamo qui inventare/stabilire una fertile relazione tra la “teoria della semiosfera” di Lotman e la “teoria del dialogo” di Michail Bachtin, per il quale: “L’atto di parola non è mai un riflesso, o un’espressione, di qualcosa già esistente al di fuori di essa, qualcosa di dato compiuto. Esso crea sempre qualcosa che non è mai esistito prima, qualcosa di assolutamente nuovo e irripetibile. [...] Confini dialogici intersecano tutto il campo del pensiero umano vitale” [*Il problema del testo*, in AA.VV., *Michail Bachtin* (a cura di A. Ponzio), Bari, Dedalo, 1977, pp. 218-219]. Di A. Ponzio, sulla figura di Bachtin, rimane centrale *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980. Sull’argomento, assai interessante anche F. Corona (a cura di), *Bachtin teorico del dialogo*. Milano, Franco Angeli, 1986. Una antologia di testi significativi di Bachtin e del suo “circolo”, con testo russo a fronte, è reperibile in A. Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin e il suo circolo (1919-1930)*, Milano, Bompiani, 2014. Infine, sul rapporto tra linguaggio, scrittura e poetica di M. Bachtin rimane essenziale, *Linguaggio e scrittura* (a cura di A. e L. Ponzio), Roma, Meltemi, 2003. Assai densa e fondata ci pare, infine, la lettura lotmaniana di Leopardi elaborata da Monticelli (*op. cit.*, pp. 169-180).

## NARRATORE

Simone Weil non è stata una «scrittrice». Non guardava alla produttività. Non ha scritto per scrivere e per creare qualcosa che avesse un valore autonomo; la scrittura, piuttosto, – accanto a forti spinte di natura critica e pedagogica – soprattutto un esercizio. Un esercizio che andava dall'umiltà alla ribellione, ed era importante finché ai suoi occhi la distanza tra « sapere » e « sapere con tutta l'anima » non era colmata. Fu una fanatica dell'esattezza, nel pensiero e nella vita, un'esattezza rivolta sia alle cose più piccole sia a quelle più grandi, e destinata a condurre il suo pensiero e la sua vita in situazioni estreme<sup>107</sup>.

Ritorna il tema dell'indissolubilità del legame tra *esattezza* e *anima* che la Bachmann ha ereditato da Musil e di cui si era occupata nei suoi saggi filosofici e nei suoi radiodrammi; come abbiamo visto nel capitolo precedente. Il *sapere con tutta l'anima*, per Ingeborg e Simone, significa attribuire al sapere *l'esattezza dell'anima* che trasfigura le forme di esattezza scientifiche, restituendo loro la vita che avevano inutilmente cercato di espellere, per proteggersi dentro corazze che potessero evitare perfino le più lievi scalfiture. L'esattezza dell'anima è qui l'assunzione della responsabilità delle proprie scelte, motivate dalle ragioni che trovano nell'anima – non già nella filosofia o nella logica – la loro motivazione prima. È vero che la scrittura era in lei un *esercizio*. Ma è ancora più esatto dire: non solo la scrittura era esercizio; in lei, la *vita* nella sua interezza contraddittoria era *esercizio*. La sua scrittura e la sua vita non erano predestinate a finire nel vortici di *situazioni estreme*. Non è estrema quella situazione verso cui è la vita a condurti e verso cui le tue scelte più profonde ti spingono: soprattutto, se a spingerti sono le ragioni del cuore, l'amore per il mondo e il desiderio di giu-

---

<sup>107</sup> I. Bachmann, *op. cit.*, p. 84.

stizia. Possiamo, anzi, dire che qui siamo al cospetto dell'*estremo del bene* che cerca di ribaltare l'*estremo del male*, solcandone tutta la brutale crudeltà. Non è un confronto bellicoso quello che Simone apre. D'altro canto, le scelte di Simone non possono nemmeno essere liquidate come predisposizione al martirio o come vocazione al dolore. È lei stessa a ribadirlo con tenacia e precisione, in una lettera del 1933, avvertendo lucidamente l'incombenza tragica della sconfitta delle organizzazioni di sinistra in Germania e in Francia:

Già da tempo ho deciso che, di fatto essendo impossibile una posizione al di fuori della mischia, anche in caso di una sicura sconfitta, sarò sempre partecipe della disfatta degli operai e non della vittoria degli oppressori; ma in quanto a chiudere gli occhi nel timore di indebolire la credenza nella vittoria, non lo voglio a nessun costo<sup>108</sup>.

È qui chiaro che l'*estremo* di Simone Weil è l'*estremo* della libertà: la scelta delle ragioni della giustizia e della verità, per contrastare praticamente le ragioni e le scelte a favore dell'illibertà. Questa è ben più di una professione di fede: è il tentativo costante di attraversare e superare i confini del dolore, della sventura e della sopraffazione. Come ha notato con finezza e profondità Eugenio Borgna, le esperienze difficili vissute da Simone Weil nel duro lavoro di fabbrica e della campagna, la sventura, il dolore e l'infelicità in cui si è imbattuta nella sua vita non sono state sperimentate e osservate nemmeno negli ospedali psichiatrici. Ma vediamo da vicino uno dei passaggi in cui Borgna fa meglio emergere questa terribile verità:

Vorrei dire che, meglio ancora che non nei testi di psichia-

---

<sup>108</sup> Il brano della lettera è citato da Chiara Zamboni, *La filosofia donna. Percorsi di pensiero femminile*, Colognola ai Colli (VR), Demetra, 1997, p. 73.



tria, le fiammeggianti immagini della riduzione dell'umano a cosa, della radicale indifferenza etica alla sofferenza e al dolore, rinascono nella loro sconvolgente realtà dal diario e da altri testi di Simone Weil che con un linguaggio di indibile tensione emozionale ne testimoniano i modi di essere, e le continue metamorfosi. Sono figure del male descritte nella loro evidenza tematica con parole silenziose e assortite che dicono stupendamente la enormità della violenza e della disperazione, la negazione di ogni libertà e di ogni dignità umane, di ogni diritto e di ogni rispetto, che si sono manifestate nelle fabbriche, in cui Simone Weil ha lavorato, e che non possono essere dimenticate, non possono essere considerate come antiquate e appartenenti ad un'epoca storica ormai definitivamente cancellata; e questo perché i meccanismi che ne sono stati alla radice non sono cancellati, e non lo saranno forse mai, dalla coscienza e dalla storia

<sup>109</sup>

Se la sventura è assunta come *forma di vita* (dalla fabbrica e dalla campagna alla vita interiore fino a quella esteriore) ne deriverebbe, in via strettamente logica, che in essa è rilevabile *l'assenza di Dio*; dal che, sempre in via logica, conseguirebbe *l'assenza dell'amore*. Il che creerebbe un ponte comunicativo tra Simone Weil e Giobbe<sup>110</sup>. Lo scanda-

---

<sup>109</sup> E. Borgna, *L'indicibile tenerezza. In cammino con Simone Weil*, Milano, Feltrinelli, 2016, edizione digitale; si fa qui riferimento al primo capitolo: "Le Premesse". Del libro si richiama, in particolare, il terzo capitolo: "Le forme della sventura" che si apre, significativamente, con il paragrafo: "La sventura come forma di vita". Sulla vita di Simone, si veda l'intenso contributo della sua amica e compagna di studi Simone Pétrement, *La vita di Simone Weil*, Milano, Adelphi, 1994.

<sup>110</sup> Sul tema, si rinvia a M. Ciampa, *Domande a Giobbe. Modernità e dolore*, Milano, Bruno Mondadori, 2005. Di questo libro qui rileva il paragrafo: "Simone Weil. L'anima colpita dalla sventura", pp. 117-118. Sulla figura di

lo di Simone è dato proprio dal fatto che, anche nel punto più cupo dell'“assenza di Dio”, ella non cessa di amare il mondo e Dio, facendone non tanto una “professione di fede”, quanto soprattutto uno slancio vitale che si materializza con continuità e strappi in pratiche di vita<sup>111</sup>. L'esperienza dell'assenza di Dio, attraversando e superando i confini interiori ed esteriori, diventa e rimane pratica di vita, poiché parte da una consapevolezza estrema: le *miserie dell'Io*:

[...] ogni qualvolta si eleva l'io (l'io sociale, psicologico, ecc., per quanto lo si elevi, ci si degrada infinitamente, riducendosi ad essere solamente questo. Quando esso è abbassato (a meno che l'energia non tenda ad elevarlo col desiderio) si è consapevoli di non essere questo. Una donna molto bella che guarda la sua immagine nello specchio può credere facilmente di essere ciò che vede. Una donna molto brutta sa di non essere solo questo<sup>112</sup>.

La consapevolezza delle miserie in cui affonda l'Io consente di individuare lucidamente il confine primario, se non primordiale, che resta da abbattere, per poter vivere nella verità dell'amore e della giustizia, concorrendo a costruirla e a difenderla. Qui il canto di Ingeborg Bachmann: “Verrà il giorno del mondo nuovo”, si salda con lo slancio vitale di Simone Weil: “La verità del giorno che rimane”. Nel seguire il cammino sinuoso della verità e della giustizia, però, dobbiamo tenere bene a mente l'avvertimento di Simone, affinché inquadra con esattezza il campo in cui si iscrive la “questione della giustizia”:

---

Giobbe, in linea con le considerazioni qui soltanto accennate, sia consentito rinviare al secondo capitolo di *Infiniti quotidiani. Disfare la trama*, Biella, Zigzagando, 2018.

<sup>111</sup> Di Simone Weil, sul tema, sono rilevanti: *La condizione operaia*, cit.; *Attesa di Dio* (a cura di Maria Concetta Sala), Milano, Adelphi, 2008.

<sup>112</sup> S. Weil, *Quaderni*, vol. I, Milano, Adelphi, 1985, p. 175.

Se si sa per quale ragione la società è squilibrata, bisogna fare quel che si può per aggiungere peso nel piatto troppo leggero della bilancia [...] dobbiamo esserci fatti un concetto dell'equilibrio ed essere sempre pronti a cambiare parte, come la giustizia, «questa fuggiasca dal campo dei vincitori»<sup>113</sup>.

La giustizia e, dunque, la verità non abitano il campo dei vincitori. La "vittoria", solitamente, avviene da parte dei più forti: cioè, degli *ingiusti*. Gli ingiusti, di solito, coniugano la loro *forza* come codice della giustizia. E, dunque, la giustizia è sempre dalla parte della forza e dei più forti che provvedono a trasformarla in *codice universale* delle appartenenze che, in realtà, tessono la trama sempre – più avida e ruvida – delle disuguaglianze – sempre più fitte. La forza è sempre l'ingiustizia che trionfa e che, per trionfare, ha la necessità improcrastinabile di spacciarsi come giustizia e verità. È in questo percorso terribile che Simone Weil immerge la sua vita, senza perdere la sua innocenza e la sua grazia; anzi. Se non teniamo conto di tutto questo, nella sua coralità, diventano letteralmente inspiegabili il suo lavoro in fabbrica e quello nelle campagne; la sua partecipazione alla guerra civile spagnola e il suo impegno contro il nazifascismo; la sua mobilitazione nella lotta contro la povertà in Francia, Gran Bretagna e negli USA. Ci sembra improprio, se non fuorviante, etichettare questo cammino come sindrome del martirio e/o della sconfitta. Al contrario, riteniamo che il suo sia il *cammino della speranza* che si responsabilizza per la giustizia dell'umanità oppressa e derelitta, non avendo timore di rischiare, tuffandosi nelle acque sporche delle ingiustizie estreme. Un cammino che pochi hanno avuto il coraggio di percorrere; ma, non per questo, chi non l'ha percorso può

---

<sup>113</sup> S. Weil, *Quaderni*, III vol., Milano, Adelphi, 1988, p. 158. Il passaggio della giustizia «fuggiasca dal campo dei vincitori» è ripetuto anche dallo Speaker I (I. Bachmann, *op. cit.*, p. 86).

sentirsi in diritto di etichettare e liquidare. Dobbiamo essere eternamente grati ad Albert Camus di essersi impegnato tenacemente, per rendere possibile la pubblicazione dei suoi scritti: essi la rendono sempre presente e viva tra di noi e nelle nostre storie di libertà.

Che la giustizia non possa mai trovarsi nel campo dei vincitori, nel quale è l'eterna *fuggiasca*, si aggancia all'eterna verità che vede quel campo posizionarsi come *eterno centro* che emette *ordini inderogabili*, dispensati come *verità irrevocabili*. Il problema delle miserie dell'Io, non casualmente, è agganciato da Simone Weil al problema *del centro*:

Noi siamo nell'irrealtà, nel sogno. Rinunciare alla nostra immaginaria collocazione al centro, rinunciarvi non soltanto con l'intelligenza ma anche nella parte immaginativa dell'anima, significa destarsi al reale, all'eterno, vedere la vera luce, udire il vero silenzio. [...] Svuotarsi della propria falsa divinità, negare se stessi, rinunciare ad essere con l'immaginazione il centro del mondo, riconoscere che tutti i punti del mondo sono centri a pari titolo, e che il centro vero è situato al di fuori del mondo, significa acconsentire al regno della necessità meccanica nella materia e al regno della libera scelta al centro di ciascuna anima. Un simile consenso è amore. La faccia di questo amore rivolta alle persone pensanti è carità verso il prossimo; quella rivolta alla materia è amore per l'ordine del mondo, ovvero — che è poi la stessa cosa — amore per la bellezza del mondo<sup>114</sup>.

Se partiamo da qui possiamo facilmente concludere con Simone che l'amore, la giustizia e la verità non si realizzano nelle opere artistiche, nelle invenzioni ecc., soprattutto se queste sono esclusivamente pensate per le *persone* e non,

---

<sup>114</sup> S. Weil, *Forme dell'amore implicito di Dio*, in *Attesa di Dio*, cit., p. 119.

invece, per la loro vita, situata in campi che non possono assolutamente essere *personalistici*:

La scienza, l'arte, la letteratura, la filosofia, che sono soltanto forme di realizzazione della persona, costituiscono un campo in cui si realizzano successi clamorosi, gloriosi che fanno vivere dei nomi per migliaia di anni. Ma al di sopra di questo, molto al di sopra, separato da un abisso, ve n'è un altro, in cui stanno le cose di primissimo ordine. Queste sono essenzialmente anonime. [...]

La verità e la bellezza abitano il campo delle cose impersonali e anonime. È questo che è sacro. L'altro non lo è, o se lo è, sol soltanto come potrebbe esserlo una macchia di colore che, in un quadro, rappresentasse un'ostia.

Ciò che è sacro nella scienza è la verità. Ciò che è sacro nell'arte è la bellezza. Tutto questo è sin troppo evidente. [...]

La perfezione è impersonale. La persona è in noi è la parte dell'errore e del peccato. Tutto lo sforzo dei mistici è sempre stato volto a ottenere che non ci fosse più nella loro anima nessuna parte che dicesse "io".

Ma la parte dell'anima che dice "noi" è ancora infinitamente più pericolosa<sup>115</sup>.

Nella suo realizzarsi, la persona è sempre sottomessa alla collettività e al potere che la manipola e governa dall'alto<sup>116</sup>. Il nazionalsocialismo, nel Novecento, non è stato che l'e-

---

<sup>115</sup> Simone Weil, *La persona e il sacro*, in R. Esposito (a cura di), *Oltre la politica. Antologia del pensiero "impolitico"*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 69-70. Il testo originario è stato scritto da Simone a Londra tra il 1942 e il 1943: redatto per i servizi di "France Libre", fu pubblicato in "La Table Ronde", n. 36, 1950, con il titolo "La personnalité humaine, le juste et l'injuste".

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

stremo compimento di queste estreme e costanti tendenze del potere. Il "personale" è qui sottomesso ed eterodiretto dal "collettivo", allo stesso modo con cui gli artisti sono sottomessi ai gusti del pubblico che, invece, ingenuamente si illudono di pilotare<sup>117</sup>. Più propriamente e profondamente, che la verità e la bellezza siano anonime vuole dire che sono *forme di vita* che liberamente si sprigionano in tutti e da tutti sono sprigionate in libertà. La libertà è anonima nel senso preciso che è di *tutti* e di *nessuno*. Questo, più esattamente ancora, significa che come il collettivo non può inibire la libertà dei singoli, così i singoli non possono precludere e recintare la libertà di alcuna comunità di vita. Non sono le singole persone o le collettività informi che hanno qui valore; ciò che ha valore è la *vita oltre* le persone e i collettivi. Che è la vita degli esseri umani che, contro e oltre le gerarchie e gli apparentamenti delle idee e degli interessi, a modificare quella *bilancia degli equilibri* che fa della forza del potere l'ordine universale e l'universale menzogna. Dal campo del conflitto e delle alleanze per la giustizia, insomma, non deve più essere messa in fuga la verità, ma la menzogna. Stanno qui la sacralità della giustizia e della verità. Vediamo ancora meglio:

Ognuno di quelli che sono penetrati nella sfera dell'impersonale vi incontra una responsabilità verso tutti gli esseri umani. Quella di proteggere in loro, non la persona, ma tutto ciò che la persona racchiude di fragili possibilità di passaggio nell'impersonale.

È a costoro che innanzitutto deve rivolgersi l'appello al rispetto per il carattere sacro degli esseri umani. [...]

per di più, il pericolo maggiore non è la tendenza del collettivo a comprimere la persona, ma la tendenza della persona

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 71.

a precipitarsi, ad affogare nel collettivo<sup>118</sup>.

Queste considerazioni di Simone Weil rivelano la loro bruciante attualità nel nostro presente, apparentemente schizoide. Il nostro tempo è funzionalmente scomposto e ricomposto tra egoismi sfrenati e asservimenti collettivi, catturati e manipolati ai fini della creazione di un consenso di massa, sovraeccitato proprio dalla rottura del carattere sacro della vita degli esseri umani. Il tutto ben oltre il dominio della merce che avevamo subito fino al passato prossimo. Si innervano qui l'attenzione e l'impegno che Simone Weil ha costantemente dedicato alle "questioni politiche" e a quelle "sociali", non come un fatto di militanza, ma come un insieme di pratiche concentrate sulla lotta all'ingiustizia e alla disuguaglianza<sup>119</sup>. In ciò ella profondeva non tanto e non solo le sue conoscenze e i suoi saperi, quanto e soprattutto le più profonde tensioni della sua anima. Non secondario è il suo grande intuito politico. Dopo un viaggio in Germania, per conoscere da vicino il fenomeno nazista, in un articolo del 25 ottobre 1932 su "Revolution proletarienne", annunciò la vittoria di Hitler. Non si tratta, ovviamente, soltanto di fiuto politico. Possiamo senz'altro dire che, in lei, conoscenza, intelligenza e saperi sono sempre in contatto con la luce dell'anima che è la regione centrale in cui sono partorite le sue scelte. È l'insieme di queste qualità che la rendono *indimenticabile* agli stessi operai e alle persone che l'accompagnano nel suo impegno sindacale, pur non condividendo in toto le sue idee<sup>120</sup>. È indimenticabile per il suo vivere intensamente la realtà, proprio perché la riteneva una *sventu-*

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>119</sup> Il Narratore getta uno sguardo su questi orizzonti dell'impegno sociale e politico di Simone Weil, anche se applica una chiave di lettura che differisce dalla nostra (I. Bachmann, *op. cit.*, p. 87).

<sup>120</sup> Si veda Albertine Thévenon, *Prefazione a Simone Weil, La condizione operaia*, cit., p. 7.

ra<sup>121</sup>. Il viaggio nella sventura era il suo orizzonte di vita, per poter cambiare la realtà in tutte le sue componenti, passo dopo passo, con la lotta, la riflessione pratica e la meditazione. Ne sono un esempio fulgido le sue "memorie di fabbrica", da ella stese nel corso della sua esperienza di operaia<sup>122</sup>. Vive sulla propria carne e sulla propria anima la sventura del vivere che tocca gli operai; sventura che è un mistero che li perseguita e che perseguitandoli si svela e rinnova ogni giorno. In questo modo, svelando con chiarezza ai loro stessi occhi il destino che li aveva catturati e che mai li abbandonerà. La *sventura* qui assume le forme precise della *schiavitù*. Gli effetti più crudeli della schiavitù si scaricano sull'anima e questo, come aveva avuto direttamente modo di sperimentare, è particolarmente vero per gli operai<sup>123</sup>. Nella schiavitù operaia, Simone coglie un'impronta e degli effetti particolari e devastanti:

In tutte le altre forme di schiavitù, la schiavitù è nelle circostanze. Solo qui è trasferita nel lavoro stesso.

Effetti della schiavitù sull'anima.

Quel che conta in una vita umana non sono gli eventi che vi dominano il corso degli anni o dei mesi e nemmeno dei giorni. È il modo con il quale ogni minuto si connette al minuto seguente e quel che a ognuno costa, nel corpo, nel

---

<sup>121</sup> Nel saggio radiofonico, coglie questo lato profondo della personalità di Simone proprio il personaggio di Madame Thévenon (I. Bachmann, *op. cit.*, p. 91).

<sup>122</sup> S. Weil, *Frammenti*, in *La condizione operaia*, cit., pp. 32-49. Si tratta di una sorta di "Diario" del periodo della vita di fabbrica (1934-1935) e dell'anno successivo. Su questa fase della vita di Simone si soffermano con acume e sensibilità lo Speaker I e lo Speaker II (I. Bachmann, *op. cit.*, pp. 91-98).

<sup>123</sup> Lo Speaker II e lo Speaker I introducono e svolgono questo discorso, attingendo direttamente al "materiale di fabbrica" elaborato da Simone.



cuore, nell'anima e soprattutto nell'esercizio della facoltà d'attenzione compiere, minuto per minuto, quella connessione<sup>124</sup>.

Qui Simone Weil mostra in azione le *connessioni* che organizzano e fanno durare la schiavitù. Non solo. Ella svela quelle particolarmente dure e specifiche della condizione operaia: esse non stanno nelle *circostanze*, ma direttamente nel *lavoro*. Il lavoro è qui svelato come forma di vita schiavizzata, in una dimensione di senso che va molto al di là delle analisi di Marx sul lavoro salariato che, possiamo dire, ineriscono alle *circostanze* in cui si danno i rapporti e le relazioni di lavoro; non già e non ancora alle sue *connessioni* extralavorative. E si tratta di connessioni che, già nell'organizzazione del lavoro taylorista e, ancora di più, in quella fordista, Simone individua come tratto precipuo del lavoro quale *forma* particolare di oppressione e comando che sventaglia effetti non solo sul corpo, ma soprattutto sulla mente e sull'anima. Ricordiamo la sua espressione: "Effetti della schiavitù sull'anima". Solo molti decenni dopo, con l'avvento del post-fordismo e successivamente del capitalismo digitale, il lavoro è stato colto nei suoi caratteri di incorporazione delle facoltà, dei mezzi intellettivi e delle risorse vitali degli esseri umani in quanto tali<sup>125</sup>. Eppure, nel loro complesso, alle analisi critiche svolte intorno alle metamorfosi della forma lavoro di quest'ultimo trentennio è sfuggito l'elemento cruciale che, invece, Simone Weil già individuava a metà degli anni Trenta.

L'analisi di Simone si biforca secondo tre direzioni che, però, convergono sin dall'inizio. Le connessioni del lavoro (ma non solo):

---

<sup>124</sup> S. Weil, *La condizione operaia*, cit., pp. 48-49.

<sup>125</sup> Si è tentato di svolgere l'analisi intorno a questi temi in *Catene di valore e ragnatele di coercizione. Lavoro, produzione e diritti dal fordismo alle architetture digitali dei saperi connessi*, Biella, Lavoro di ricerca, 2018.

- (a) sono un prodotto del pensiero, organizzate e verificate dalle pratiche del modo di produzione capitalistico;
- (b) hanno effetti sull'anima e, per di più, ne fanno un uso proprietario e oppressivo;
- (c) l'oppressione proprietaria sull'anima è lo specifico in ombra della schiavitù salariata, trasformatasi oggi in "schiavitù desalariata".

Che la forma pensiero facesse sintesi con la forma merce era già chiaro ad Alfred Sohn-Rethel (e, in buona misura, allo stesso Marx)<sup>126</sup>. Ma che alla schiavitù del lavoro fosse strettamente combinata quella dell'anima è stata un'intuizione che solo Simone Weil ha saputo mettere in tema. Ecco cosa scrive in una lettera ad Albertine Thévenon:

Due fattori entrano in questa schiavitù: la rapidità e gli ordini. La rapidità: per "farcela" bisogna ripetere un movimento dopo l'altro a una cadenza, che è più rapida del pensiero e quindi vieta non solo la riflessione, ma persino la fantasticheria. Mettendosi dinnanzi alla macchina, bisogna uccidere la propria anima per 8 ore al giorno, i propri sentimenti, i sentimenti, tutto. [...] Per quanto riguarda i propri impulsi di nervi e malumore, bisogna tenerseli; non possono tradursi né in parole né in gesti, perché i gesti sono, in ogni momento, determinati dal lavoro. Questa situazione fa sì che il pensiero si accartocci, si ritragga, come la carne si contrare dinnanzi a un bisturi. Non si può essere "coscien-

---

<sup>126</sup> A. Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Per la teoria della sintesi sociale*, Milano, Feltrinelli, 1977. Sul punto, sia concesso rinviare a *Il lavoro della conoscenza e la creazione del valore. Elementi di discussione*, in "Focus on line", n. 4, luglio-agosto, 2000.

ti»<sup>127</sup>.

Le cadenze lavorative sono più rapide del pensiero e dell'immaginazione che vengono rubati agli operai; non già al lavoro. Ed è, così, che l'organizzazione del lavoro si converte in tempo che uccide l'anima per otto ore al giorno. È una macchina di evacuazione di tutte le facoltà umane, ridotte e ammaestrate alla pura esecuzione di comandi che non hanno un linguaggio vivo. Tutto è una pura catena seriale di formalità esecutive che azionano bisturi che sezionano il lavoro, facendo sì che la carne e lo spirito dell'operaio siano accartocciate in sé, private di ogni coscienza. Qui Simone non chiama semplicemente in ballo la coscienza da un punto di vista politico e sociologico (la classica "coscienza di classe"); bensì tenta di ricondurci alla coscienza di esseri umani che sta sotto e prima della coscienza operaia. L'operaio, in quanto tale, entrando in fabbrica, perde la coscienza di essere umano: gli è carpita. Il meccanismo dell'oppressione e della disuguaglianza sociale, quindi, opera già prima ed è esso che inibisce il formarsi della coscienza sociale: a questo livello di profondità si staglia la critica di Simone al marxismo<sup>128</sup>. La "coscienza di classe", in quanto tale, interviene su fenomeni periferici, entro i quali le relazioni di potere e divisione sociale sono già date e consolidate:

---

<sup>127</sup> S. Weil, *Tre lettere ad Albertine Thévenon (1934-1935)*, in *La condizione operaia*, cit., pp. 12-21. Le *Lettere* seguono immediatamente l'*Introduzione* della Thévenon al libro (pp. 3-11).

<sup>128</sup> Fondamentale, sul tema, è S. Weil, *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, Milano, Adelphi, 1983. È significativo che il libro abbia come esergo una considerazione di Spinoza ("Riguardo alle cose umane non ridere, non piangere, non indignarsi, ma capire") e un'altra di Marco Aurelio ("L'essere dotato di ragione può fare di ogni ostacolo una materia del suo lavoro, e trarne vantaggio"). Si può, certamente, dire che Simone abbia fatto sue queste due massime, traducendole in pratiche di vita.

impatta, dunque, contro un potere abnorme che non è in grado di fronteggiare adeguatamente. Può solo tentare di sostituirlo con un'altra tipologia di *organizzazione burocratica* che del potere conserva tutte le forme e le funzioni (il socialismo e il comunismo, per esempio). La "coscienza di classe", ci insegna Simone, è una forma di organizzazione e mobilitazione che è sostanzialmente estranea dalla vita materiale e spirituale entro cui si radicano le dimensioni più profonde degli esseri umani, sia nella dimensione dei singoli che in quella dei collettivi. Stanno scritte qui le ragioni intime della sconfitta e del ripiegamento delle rivoluzioni, non solo di quelle socialiste e comuniste. Ragioni che nascono dalla loro distanza siderale dalla vita umana e dalle sue sfere più intime. La sventura del lavoro nasce dalla sventura della vita. E Simone Weil le attraversa entrambe e in ognuna non dimentica l'altra. La sua vita è l'intreccio costante di questa doppia sventura, di cui ella non intende venire a capo una volta per tutte; ma, più temerariamente ancora, ha il chiaro proposito di scardinare, passo dopo passo, l'insorgenza continua di nuove forme e nuove funzioni di aggiornamento del corpo, della mente e dell'anima<sup>129</sup>. È, questa, la sventura, dal cui circolo non è possibile uscire, se ci si limita a scelte e pratiche semplicemente *reattive* che non tengono conto della sua multilateralità costitutiva e costitutivamente in metamorfosi.

Ricorda esattamente lo Speaker II:

#### SPEAKER II

Quel che resta all'uomo ridotto in schiavitù, al di là della monotonia, è l'effimero desiderio [di] svago, di divertimento e, accanto a tutto ciò, le tentazioni: pigrizia, nausea, di-

---

<sup>129</sup> Interessanti sono le considerazioni tra lo Speaker I e lo Speaker 2, commentando le scelte e il pensiero di Simone, intorno al circolo chiuso della sventura che afferra il lavoro e il tempo libero dal lavoro (I. Bachmann, *op. cit.*, pp. 99-100).

sgusto. L'oscillare tra pasti e lavoro, riposo e di nuovo lavoro, questo «mangiare per poter lavorare e lavorare per poter mangiare», la mancanza di un fine, di una «finalité»: ecco ciò che contraddistingue la nuda esistenza.

Per tali ragioni Simone Weil ritiene che la rivolta contro l'ingiustizia sociale sia necessaria; essa serve a limitare il male, a stabilire in modo approssimativo un equilibrio. Ma promettere agli operai una rivolta che possa riscattarli dalla loro sostanziale sventura è una menzogna<sup>130</sup>.

A questa considerazione segue una immediata delucidazione/obiezione da parte di Simone:

SIMONE WEIL

«Tali menzogne portano a far cattivo uso delle forze migliori degli operai. Esse promettono loro un paradiso impossibile. Marx diceva che la religione è l'oppio del popolo. Le speranze rivoluzionarie sono una droga. Tutti i sistemi finali sono fondamentalmente falsi»<sup>131</sup>.

La sventura vera consiste qui nell'avvolgimento della vita nelle spirali della *nuda esistenza*. Ecco il passaggio fondamentale: la trasformazione della *ricchezza della vita* in *nuda esistenza*. Vale a dire, l'esistere deprivato di anima, spirito e corpo; mosso unicamente dalla replicazione di funzioni, nel cui gioco finiscono con l'essere irretite anche le promesse rivoluzionarie, a misura in cui prescindono dagli esseri umani e si concentrano esclusivamente sulle classi sociali. Gli esseri umani che danno carne e sangue alle classi degli oppressi sono come bypassati. Sono, invece, queste ultime a costituire qui il *prius* e il *focus* della rivolta/rivoluzione. Ciò consente la declinazione in campo rivoluzionario della politica come *professione* e dei rivoluzionari come *professionisti*,

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, pp. 100-101; il corsivo è nostro.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 101.

al di sopra delle stesse classi oppresse, di cui sono il faro e la guida. Non è solo il lavoro intellettuale ad essere descritto come professione; è il lavoro rivoluzionario che qui richiede i "professionisti" della rivoluzione<sup>132</sup>. Su questa incudine batte il martello della critica di Simone. Ridurre la rivoluzione a "professione" e i rivoluzionari a "professionisti" estende e totalizza i meccanismi e i processi di controllo e governo della società e, più ancora, dell'anima, del corpo e della mente degli operai, ridotti a nuda esistenza. La promessa di rivoluzione che, suo malgrado, finisce col reggersi sulla riproduzione della nuda esistenza non può essere altro dalla menzogna. Si rivela una religione fallace al pari di tutte le religioni. Inoltre, i rivoluzionari si mostrano come una chiesa, al pari di tutte le chiese. Nei passaggi e nelle svolte della sua breve e intensa vita, Simone Weil ha rifuggito tutte le "chiese". Da "militante" attiva, non si è fatta irreggimentare in alcuna "chiesa rivoluzionaria", organizzata o semiorganizzata: ha attraversato, si può dire, tutte le "correnti rivoluzionarie", senza mai far organicamente parte di nessuna di essa. Da fervente credente, poi, non ha mai aderito alla chiesa cattolica, pur (o, forse, proprio) essendo la sua vita mossa da un fervente misticismo e da uno sconfinato amore per Dio, il mondo e gli esseri umani<sup>133</sup>. La vita di Simone Weil segna uno dei possibili luoghi di incontro col mistico e trasforma in pratiche di vita il fluire dell'indicibile nel dicibile, attraversando e illuminando i misteri dell'anima. Il dicibile della sventura, in lei, narra e mette in vita i miracoli dell'indicibile, dove nessuna rivoluzione, se non parte dal cuore e dall'anima degli esseri umani, potrà mai arrivare. Costitui-

---

<sup>132</sup> Come è noto, in proposito, la teoria più matura e articolata è fornita da M. Weber, *Il lavoro intellettuale come professione* (Introduzione di D. Cantimori, trad. di A. Giolitti), Torino, Einaudi, 1967.

<sup>133</sup> Particolarmente eloquenti e chiarificatrici sono le sue *Esitazioni davanti al battesimo*, in *Attesa di Dio*, cit.; si tratta delle lettere scritte a Padre J. - M. Perrin, fra il 19 gennaio e il 26 maggio 1942.

sce, questo, uno dei motivi di fondo che la rendono così cara a Ingeborg Bachmann. Con la sua vita, Simone svela l'arcano dell'umanità e della sua libertà e ne fa un cammino. Sotto quest'ultimo riguardo, osserva con acume il Narratore, a cui fa immediatamente eco Simone:

#### NARRATORE

La particolare forma della sua fede cristiana, il suo «cattolicesimo» – che nel rifiuto di aderire alla Chiesa, in quanto non «cattolica», non «universale» –, rasenta l'eresia [...]. Ella vede dunque nell'insormontabile sventura dell'operaio, nella sua sostanziale sventura, un segno particolare. Infatti, un uomo privo della possibilità di indirizzare il proprio desiderio verso un fine, verso qualcosa che potrebbe essere o che sarà, può indirizzare tale desiderio soltanto verso qualcosa che già esiste.

#### SIMONE WEIL

«Questo ... è la bellezza. Tutto quello che è bello è oggetto di desiderio, ma non si desidera che sia diverso, non si desidera mutarvi nulla, si desidera quel che è ...

«Poiché il popolo è costretto a portare tutto il suo desiderio su quel che già possiede, la bellezza è fatta per lui ed esso è fatto per la bellezza ... il popolo ha bisogno di poesia come di pane. Non già la poesia racchiusa nelle parole ... Ha bisogno che sia poesia la sostanza quotidiana della sua stessa vita.

«Una poesia simile può avere solo una sorgente. Questa sorgente è Dio. Questa poesia può essere solo religione»<sup>134</sup>.

Ulteriori precisazioni vengono fornite dallo Speaker II:

Simone Weil intende dire che la sventura fondamentale

---

<sup>134</sup> I. Bachmann, *op. cit.*, pp. 101-102. La citazione di S. Weil è tratta da *La condizione operaia*, cit., p. 200.

dell'operaio crea un vuoto tra l'uomo e Dio. Un uomo il cui sguardo non è offuscato da desideri e fini non avrebbe che da alzare la testa e levare gli occhi per accorgersi che nulla lo separa da Dio. La difficoltà sarebbe soltanto quella di indurlo ad alzare la testa<sup>135</sup>.

La sventura dell'operaio si salda con la sventura del credente, entrambi dissociati dai loro fini e spossessati dei loro mezzi. L'operaio risucchiato nell'ingranaggio della fabbrica che mano a mano si va estendendo a tutta la società; il credente assorbito dalle teologie che rendono Dio una presenza lontana e astratta, quando non cupa e vendicativa. Di fronte alla scomparsa dell'indicibile, rimane l'esistente dicibile che, però, non è assolutamente in grado di scuotere le coscienze e l'anima. Quello che già esiste è, per molti versi, ciò che rimane da superare: da scuotere, per far cadere i suoi frutti migliori e dare inizio a un nuovo cammino. Non si tratta di colmare le distanze, per "totalizzarle" in un pieno altrettanto soffocante; ma di attraversarle, facendosi uno spirito e un'anima nuovi, riattingendoli dai loro elementi primordiali. È, così, che l'esistente si colora e diventa il luogo della bellezza della vita e dell'anima; così, l'indicibile si apre e ci apre i suoi confini sconfinati. Nasce qui un'attrazione tra desideri che non intendono realizzare il loro regno, ma far cadere tutti i muri che hanno recintato e obbligato tutti i regni che dalla materia si sono estesi all'anima, dalla vita intima a quella sociale, dall'inconscio alla coscienza. Ed è qui che Simone riscopre la "bellezza del popolo". L'esistenza è sempre il luogo di partenza del viaggio e del desiderio: in ciò sta la consistenza della bellezza. La bellezza si compone proprio nell'incunarsi del desiderio nelle profondità di ciò che esiste, deviando dalla pianificazione di speranze rese algide, perché programmate. I fini e i mezzi della libertà e della speranza vere stanno fuori di ogni programma: stanno, sì,

---

<sup>135</sup> I. Bachmann, *op. cit.*, p. 102.



nei sogni e nei desideri; ma nei sogni e desideri che non programmano la vita dei corpi, delle menti e dell'anima. Perciò, usando il linguaggio di Simone Weil, la bellezza è del popolo e il popolo è fatto per la bellezza. Ambedue hanno i piedi per terra e lo sguardo verso l'alto e dimensioni altre che, pur essendo in noi e nel mondo, non abbiamo mai intravisto e curato. Il popolo è fatto per la bellezza, anche per la ragione decisiva che ha bisogno della poesia; come la poesia ha bisogno del popolo. Dice Simone: la poesia vera non si fa racchiudere nelle parole, ma deve essere la sostanza della sua vita. E, dunque, sostanza della vita di ognuno e tutti. Così, la vita di ognuno e tutti può coltivare il desiderio e le pratiche di una trasformazione decisa del nostro esistere e vivere. Facendo ancora uso del lessico di Simone: la poesia vive nel popolo e il popolo vive nella poesia. Una volta di più, l'arcano è svelato. La poesia della vita scorre attraverso la poesia dei mondi costruiti dagli esseri umani che, però, non sempre sono capaci di afferrarla e averne memoria e, spesso, mancano anche di celebrarla e averne rispetto.

In uno scritto di qualche anno successivo alla sua esperienza di operaia, Simone "inquadra" ancora meglio il carattere del "lavoro servile" e del suo rapporto con l'anima. Ella redige una specie di manifesto, scritto a Marsiglia nel 1941 e che comparve nel 1947, nel n. 4 della rivista "Cheval de Troie"<sup>136</sup>.

Il lavoro operaio, soprattutto negli anni in cui scriveva Simone e nell'intero ciclo taylorista-fordista, consisteva in una pura esecuzione, le cui finalità erano già poste dal "cervello" progettante che ne scompondeva le funzioni, i ruoli e le gerarchie. Ora, la separazione tra *esecuzione* e *finalità* riveste — per Simone e per noi — un'importanza decisiva. Per lei, il "lavoro di esecuzione" è il *lavoro propriamente detto*:

---

<sup>136</sup> S. Weil, *Prima condizione di un lavoro non servile*, in *La condizione operaia*, cit., pp. 195-209.

in esso "c'è un elemento irriducibile di servitù che nemmeno un'equità sociale perfetta potrebbe giungere a cancellare"<sup>137</sup>. La precisazione rivela subito tutta la distanza che la separa dalla tradizione della Seconda Internazionale e della Terza Internazionale; come pure dal sindacalismo rivoluzionario e dall'anarco-sindacalismo del suo tempo. Qui ella demistifica il sostegno dato dall'ideologia lavorista alla divisione del lavoro, mostrando, del pari, la falsa coscienza dell'ideologia dello sviluppo delle forze produttive, da cui si è sempre fatto illusoriamente dipendere il benessere e la felicità della società e dei singoli. Il lavoro:

Lo si esegue per un bisogno, non in vista di un bene: "perché bisogna guadagnarsi la vita", come dicono quelli che in quel genere di lavoro consumano la propria esistenza. Si fornisce uno sforzo alla fine del quale, sotto ogni punto di vista, non si avrà nulla di più di quello che si aveva. Senza quello sforzo si perderebbe quello che si ha<sup>138</sup>.

Si è *costretti* a lavorare, insomma, non tanto per *avere* qualcosa di più, quanto per non *perdere* quello che si ha. La doppia coazione ad *avere* e a *non perdere* segna il perimetro stretto della schiavitù del lavoro. Se misuriamo storicamente quel perimetro, non possiamo fare a meno di osservare come esso nel presente si sia pericolosamente contratto. E ci rimane un'ulteriore osservazione da fare: neanche i diritti strappati dalle lotte e dalle mobilitazioni susseguitesesi dal secondo dopoguerra fino agli anni Settanta sono riusciti a spezzare questo incantesimo che, anzi, li ha risucchiati nelle sue fauci, divorandoli letteralmente. Restano, perciò, sul tappeto domande decisive sulle cause, non solo politiche e sociali in senso stretto, che sono alla base di tale ripiegamento. È un discorso che esula i temi qui trattati, ma che li

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

accompagna, pur rimanendo costantemente sullo sfondo. Quello appena descritto, con lievi accenni, non è che il percorso antropologico, storico-sociale, economico-organizzativo e politico delle fenomenologie del lavoro. Ma esso, come chiarisce Simone, non è il nodo cruciale delle questioni che ci interrogano. Il nodo da sciogliere ruota intorno ad una problematica di tutt'altro genere:

Nella natura umana l'unica sorgente d'energia per fornire uno sforzo è il desiderio. E l'essere che può desiderare quello che ha, non è l'uomo. Il desiderio è un orientamento, l'inizio di un moto verso qualcosa. Il moto è verso quel punto nel quale non si è. Se il moto appena iniziato si ripiega sul punto di partenza, si gira come uno scoiattolo nella gabbia, come un condannato nella sua cella<sup>139</sup>.

Ma v'è ancora dell'altro.

Esistere non è un fine per l'uomo, è solo il supporto di tutti i beni, veri o falsi. I beni si aggiungono all'esistenza. Quando scompaiono, quando l'esistenza non è più ornata da alcun bene, quando è nuda, essa non ha più rapporto con il bene, è persino un male. Ed è questo il momento nel quale il male si sostituisce a tutti i beni assenti, e diventa in se stesso l'unico fine, l'unico oggetto del desiderio. Il desiderio dell'anima si trova legato a un male nudo e senza velo. Allora, l'anima vive nell'orrore.

Questo orrore è quello dell'attimo in cui una violenza imminente sta per infliggere la morte. Questo momento si prolungava una volta per tutta la vita in chi, disarmato sotto la spada del vincitore, era risparmiato. In cambio della vita che gli era lasciata, egli doveva consumare da schiavo la sua energia nelle fatiche, per tutto il giorno, tutti i giorni, senza

---

<sup>139</sup> *Ibidem.*

poter sperare nulla, se non di essere ucciso o frustato. Non poteva perseguire altro bene che quello di esistere. Gli antichi dicevano che, quando era stato fatto schiavo, gli era stata tolta la metà dell'anima.

Ma ogni condizione nella quale all'ultimo giorno di un periodo di un mese, di un anno, di vent'anni di sforzi ci si trovi necessariamente nella medesima situazione del primo giorno assomiglia alla schiavitù. La somiglianza è nell'impossibilità di desiderare qualcosa di diverso da quel che già si possiede, di orientare lo sforzo verso l'acquisizione di un bene. Ci si sforza solo per vivere<sup>140</sup>.

Seguiamo con attenzione Simone Weil e, nel contempo, proviamo a stringere meglio il nostro il discorso.

Lo sforzo ha come fonte di energia creativa il desiderio. Ne consegue che non si può desiderare l'*esistente*. Il desiderio apre campi di vita che non sono semplicemente paralleli all'*esistente*; ne costituiscono e progettano, al contrario, soluzioni alternative. Il desiderio tende a separare i *beni* dal *bene*. Se vi riesce, spezza gli anelli che lo tengono avvinto alle macchine desideranti dell'economia libidinale che penetra in profondità il lavoro e tutte le strutture/sovrastrutture che lo regolano. Il lavoro è qui una *forma servile*, perché crea ricchezza a favore di chi ha organizzato la schiavitù che asserve l'anima, prima di ogni altra cosa. Possiamo dire: al fondo, la produzione della ricchezza è produzione della schiavitù dell'anima; non solo e non tanto estorsione di pluslavoro a favore del plusvalore. Con Simone Weil, valichiamo i confini del marxismo, a partire da Marx.

Chiarisce Simone, anche supponendo di raggiungere la perfetta equità, saremmo ben lontani dall'estirpare le radici della schiavitù. Anzi, proprio la "perfetta equità" delle scale di redistribuzione dei beni e della ricchezza ci mostrerebbe

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 195-196.

la falsità ideologica delle loro tassonomie. È come voler stabilire un "regime di libertà", senza eliminare la bilancia che pone su due piatti diversi ricchi e poveri, oppressori e oppressi. Una bilancia, si tratta di aggiungere, tenuta in equilibrio proprio dall'asimmetria dei poteri e dei beni. La somma finale non cambia mai; muta l'entità dei singoli addendi. Quindi, anche volendo rimanere sul piano ristretto dell'equità, la sperequazione dei beni e delle ricchezze rimane; senza nemmeno lontanamente preoccuparsi del *bene dell'anima*. Ma non è tale sperequazione a determinare il livello estremo della schiavitù dell'anima. L'anima vive nell'orrore tutte le volte che il punto di arrivo arretra verso il punto di avvio, mettendo definitivamente in chiaro che tutto il cammino fatto non è che un eterno giro vuoto: è proprio esistendo che qui si rimane sempre fermi. Il movimento dell'esistenza e del lavoro non è che l'eterna ripetizione che aggrava le oppressioni e le schiavitù di partenza. L'anima è presa dall'orrore tutti i giorni e tutte le notti: prima, durante e dopo il lavoro. Non ha prospettive di vita: la sua vita, anzi, è trasformata in schiavitù. L'esistenza le viene concessa, per riprodurre la sua propria schiavitù; e di ciò erano estremamente consapevoli anche Marx ed Engels. Nell'antichità, l'esistenza era riconosciuta agli sconfitti di una guerra, riducendoli a schiavi. Oltre il puro e semplice esistere, qui nient'altro è possibile: a volte, nemmeno questo è concesso. Lo sforzo di esistere viene qui privato della *forza* di vivere. Nessuno sforzo può applicarsi senza forza. Da qui erompe la manifestazione dell'orrore dell'anima che implode ed esplose nella stessa unità di tempo e spazio. Ogni possibilità ripiega nel suo contrario: *l'impossibilità*. Ed è questa impossibilità che fa in modo che nel lavoro il *bene dell'anima* si converta inesorabilmente in *male dell'anima*.

Per Simone Weil, la sventura fondamentale dell'operaio è il vuoto creato nella sua anima e tra la sua anima e Dio. Tale distanza è ricolma di un vuoto che non fa eliminare all'operaio la sua infelicità e non lo avvicina alla felicità e a Dio. Eppure, dice lo Speaker II:

## SPEAKER II

Un uomo il cui sguardo non sia offuscato da desideri e fini non avrebbe che alzare la testa e levare la gli occhi per accorgersi che nulla lo separa da Dio. La difficoltà quella di indurlo ad alzare la testa<sup>141</sup>.

Il problema, dunque, è: *alzare la testa*. Levare gli occhi verso l'alto significa qui scoprire che è nel nulla che ora dobbiamo accingerci a viaggiare, per strappargli le maschere. Più propriamente ancora, questo stato/stadio dell'*esistenza per vivere*, non vuole affatto dire essere finalmente decontaminati da desideri e fini, per poter, così, finalmente conquistare una presunta innocenza primordiale. Al contrario, proprio qui si palesa la concretezza della possibilità di creare e liberare fini e desideri propri, inverandoli fuori dalle macchine progettanti che ci intrappolano nell'esistente, riducendoci a insignificanti anelli concentrici di un circolo chiuso che si ripete all'infinito. Nulla separa gli esseri umani da Dio, al di fuori degli esseri umani stessi, a partire da ogni umano singolo. Ma più ancora che dagli esseri umani, la separazione da Dio è creata dalle istituzioni umano-sociali, a partire da quelle religiose. Forse, proprio questo è lo scopo primario e, insieme, remoto che presiede alla edificazione delle istituzioni. Per parte nostra, possiamo aggiungere alle riflessioni di Simone Weil una considerazione che si discosta dal loro "tessuto" etico-narrativo che, però, cerca di allargarne l'area di senso. Intendiamo esattamente dire che il duplice e precipuo fine delle istituzioni è proprio quello di *separare* gli esseri umani gli uni dagli altri e tutti quanti insieme dal divino: cioè, dall'infinità delle verità dei mondi umani ed extraumani. La *sventura umana* che Simone rinvia nel mondo è simultaneamente *sventura di Dio*, soprattutto nel passaggio che dal "singolo" conduce al "collettivo". L'infelicità umana non è che un binario morto dal qua-

---

<sup>141</sup> I. Bachmann, *op. cit.*, p. 102.

le occorre uscire, per dare inizio a viaggi di scoperta che si qualificano come viaggi che esplorano la vita vera dell'anima e del mondo. Lungo questo percorso, siamo chiamati a rispondere di noi, degli altri, del mondo e di ogni particella che popola l'universo. È possibile, non soltanto necessario, estrarre *da* ogni viaggio e generare *in* ogni viaggio l'energia creativa che può farci allontanare dai *beni*, per addentrarci sempre di più nei sentieri del *bene*. Con ciò, si tenta di dire una cosa molto semplice, ai confini del temerario, ma non più temeraria delle azioni e delle parole della vita di Simone Weil. Si intende nominare quel pezzo di strada lungo cui si afferma l'esigenza di materializzarci nel bene, materializzandolo in noi e tra noi. A questa soglia valicabile e, insieme, continuamente da valicare, i confini tra dicibile e indicibile sono labili, eppure assai problematicamente transitabili.

Per continuare, consideriamo ora alcune osservazioni di Simone Weil sulla presenza/assenza di Dio, su cui il saggio radiofonico si sofferma con particolare attenzione<sup>142</sup>. Partiamo da una sua osservazione folgorante:

SIMONE WEIL

Questo mondo, in quanto totalmente vuoto di Dio, è Dio medesimo<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 107-111. Ma possiamo dire che, fino alla fine, il saggio radiofonico sia concentrato sull'assenza/presenza di Dio.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 108. La citazione della frase di Simone è tratta da *L'ombra e la grazia* (trad. di F. Fortini), Rusconi, Milano, 1985; successivamente, Milano, Bompiani, 2014. La citazione si trova nell'edizione Bompiani, p. 197. Tutte le citazioni da quest'opera sono sempre dall'edizione Bompiani. Aggiungiamo qui un passo immediatamente successivo che nella citazione fatta nel saggio radiofonico manca: "La necessità, in quanto assolutamente altro dal bene, è il bene medesimo". Osserviamo, infine, che il titolo originario dell'opera è: "La pesantezza e la grazia", per evidenziare il dualismo tra ordine matematico del mondo e l'alterità ad esso dell'ordine divino. Il

Il vuoto disegna l'antropologia e l'etica del mondo umano, in cui alloggia Dio medesimo. Gli umani, dice Simone, hanno connaturata in se stessi la necessità di colmare e compensare il vuoto. Perciò, sono attratti da Dio e, nello stesso tempo, fuggono da lui. È una necessità di tipo bidirezionale: proiettiva e retroattiva. Ora, far abitare Dio nella necessità umana può allontanare solo fugacemente dai *beni*; non può assolutamente essere la strada che conduce al *bene*. Nel Dio umanizzato per necessità il bene è destinato ad essere sepolto sotto le macerie dei beni; e con il bene è sepolto Dio stesso. Questo mondo in particolare e nessun mondo in generale può essere Dio. Un'ipotesi del genere distruggerebbe Dio per opera dell'umanità e l'umanità per opera di Dio. Non si è qui tanto lontani dai miti e dai mitologemi antichi e moderni della deità, in cui essa rifugge per contrasto di fronte alla miseria umana. Quest'ultima è ritenuta da Simone, in sé e per sé, non superabile, in quanto necessariamente indotta da leggi fisico-biologiche che assimilerebbero l'"uomo" all'"animale". A questo dato di carattere primordiale e inestirpabile, ella aggiunge osservazioni non meno rilevanti. Per lei, il mondo sociale, ancora più di quello umano in senso stretto, è governato da "pesanti" leggi fisiche. La nostra vita intima e sociale è sottoposta alle leggi fisiche della meccanica che comportano e inducono "una tendenza ad espandere il male fuori di sé", trasferendola agli altri, funzionando come agenti patogeni che infestano la vita e il mondo<sup>144</sup>. Chiare sono le formulazioni a cui ella perviene, precisando le direttrici delle sue analisi, riflettendo su

---

primo traduttore della Weil (F. Fortini) scelse il titolo: "L'ombra e la grazia". Nella sua *Introduzione* all'opera, giustifica la scelta, associando il "contrasto luce-buio" a quello tra "rivelazione e tenebra". In più, richiama esplicitamente Dante: "L'ombra è un portato della carne, dice Dante" (p. V).

<sup>144</sup> S. Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., pp. 13 e 31. Salvo diversa indicazione, le citazioni di Simone riportate nel saggio radiofonico che riguardano quest'opera sono sempre dall'edizione Bompiani del 2012.



se stessa e sulla sua vita. Pochi esempi sono sufficienti:

- (a) nei momenti in cui soffriva dei forti mal di testa, era presa da "un intenso desiderio di far soffrire un altro essere umano colpendolo precisamente nel medesimo punto della fronte"<sup>145</sup>;
- (b) ritiene, questo, un fenomeno/fatto ancestrale, indissociabile dalla nostra "natura animale"; le *cause* che ella qui individua sono *effetto* "del ben noto fenomeno che spinge le galline, quando ne vedono una ferita, a gettarvisi addosso a colpi di becco"<sup>146</sup>;
- (c) il fenomeno di espandere fuori di sé il male che è dentro di sé, funzionalizza l'anima alle leggi della termodinamica (in particolare, all'entropia): "come un gas l'anima tende ad occupare la totalità dello spazio che le è accordato. Un gas che si restringesse e lasciasse un vuoto sarebbe contrario alla legge dell'entropia"<sup>147</sup>.

La necessità stessa è da Simone considerata la *forza di gravità* che conserva l'aggregazione di mondo, umanità, corpi celesti e forze meccaniche e biomeccaniche. Essa è, quindi, un principio d'ordine negativo. In questo senso, la gravità è una forza *conservativa*: cioè, conserva l'ordine così come è strutturato e si va ristrutturando. Al suo interno, il caso e la possibilità sono impigliati e impalati in una fitta rete di meccanismi obbliganti. È un'immagine del mondo consegnataci dalla fisica newtoniana che concede poco spazio alla libertà assoluta dei corpi celesti, delle stesse forze mec-

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>146</sup> S. Weil, *Attesa di Dio*, cit., p. 52.

<sup>147</sup> S. Weil, *L'ombra e la grazia*, cit. p. 52. Si sofferma su questi (e altri) passaggi weiliani, Aurora Tosi, *La pesantezza e la grazia. Giustizia e grazia in Simone Weil*, disponibile al link: <https://pisa.academia.edu/AuroraTosi>, in part., pp. 13-14. Nell'analisi di questi passaggi, tuttavia, non sempre convergiamo con quella tracciata dalla Tosi, senza con questo metterne in ombra la pregevolezza.

caniche e biomeccaniche. Per non parlare, poi, dei mondi della spiritualità, dell'anima, dei sentimenti e dell'immaginazione, i cui nuclei essenziali "gravitano" (appunto) intorno ad altri assi e finalità e il cui intento è strappare la realtà al dominio esclusivo della necessità. La gravità, in quanto postulata come necessità che risolve in sé il mondo, è proprio la *pesantezza* del male e dell'infelicità, come genialmente colto proprio da Simone. Pertanto, la necessità non può essere assolutamente la *salvezza* del mondo e dell'umanità. Da qui il vuoto; da qui la presenza/assenza di Dio. Il carattere tetro di questo vuoto spiega la cupezza della condizione umana, a cui Simone contrappone la necessità della presenza/assenza di Dio, di cui ella rimane sempre in attesa. La legge di gravità della necessità è la dura legge della forza, della violenza e del potere, come la stessa Simone ci ha insegnato.

Ora, dal nostro punto di vista, nelle pur temerarie e profonde riflessioni di Simone, si cela un'oscillazione argomentativa che discende dallo stabilire due ordini di necessità tra di loro scissi: la *necessità* del male e la *necessità* del bene. Tra di loro non si intercala mai l'ordine della *possibilità*. I due ordini di necessità sono governati da regole e codici di funzionamento polarmente distanti: la necessità del male da leggi meccaniche; la necessità del bene da leggi divine. Ciò mette in ombra un ulteriore elemento, di assoluta rilevanza. Il male e il bene sono indeclinabili come puri regni unidimensionali della necessità; in simultanea, sono anche regni della possibilità. Come è possibile il bene, così è possibile il male. La necessità, cioè, non occupa l'intero mondo e l'intera vita, svuotandoli. Tenta costantemente di farlo e, per lo più, vi riesce; ma non ne è mai sicura a priori, in forza di leggi puramente meccaniche e/o divine. Altrettanto deve dirsi della possibilità. Essa non ci aspetta dietro all'angolo a cui dovremmo approdare, coronando un itinerario salvifico, fondato esclusivamente su ideali di vita completamente disancorati da atti di responsabilità che abbiano il sigillo del *bene* e non dei *beni*. La forza, la violenza, il potere, il pos-

sesso, la menzogna, la vanità e il narcisismo sono le forme messe in questione: si impianta qui la lotta che tende al loro superamento. Nel cuore stesso del regno della necessità del male, si insedia il nucleo vitale della possibilità del bene. La meccanica e la dinamica della forza, della violenza e del potere possono da qui essere infrante. Ma bisogna aprire tempi e spazi non ancora conosciuti, ma non per questo inattigibili. Anzi, essi erano stati a lungo preparati e ci chiedono di passare finalmente attraverso la loro porta stretta. Nasce qui una *pesante* messa in discussione della *pesantezza* del mondo umano e di quello spirituale, così come li abbiamo ereditati e rielaborati. La responsabilità della lotta qui aperta passa attraverso la trasfusione all'interno dei nostri mondi opachi, distratti, cinici e crudeli delle pratiche di verità che rompono le scissioni tra possibilità e necessità, anima e mondo, divino e umano<sup>148</sup>. Siamo qui oltre le dualità greche e di buona parte della filosofia e teologia successive: bene/male, verità/menzogna, naturale/soprannaturale, anima/corpo, immaginario/reale e via scorrendo. Tali dualità, in Simone Weil, in parte le rinveniamo riprodotte nella loro integrità e in parte sono felicemente smontate. Nell'intero paragrafo, abbiamo cercato di mostrare in azione questa bivalenza, facendo asse sulle cospicue e numerose *linee di uscita* di Simone dalle concatenazioni della dualità. Ella ha saputo andare ben oltre il mero *antagonismo dei valori* che, in quanto tale, è sempre l'incubazione di tirannie, a partire dalla forma pensiero, dalla forma istituzione e dalle disposizioni sentimentali. Il luogo principe del superamento della dualità sta nelle declinazioni di Simone intorno alla contemporaneità della presenza e dell'assenza di Dio, grazie alle quali supera le colonne d'Ercole del misticismo medioevale e del "secolo d'oro" spagnolo, con in testa Teresa d'Avila e

---

<sup>148</sup> Per questo ordine di discorso, si rinvia a *Infiniti quotidiani. Disfare la trama*, cit.; in part., rilevano i primi due capitoli.

Giovanni della Croce<sup>149</sup>.

Chiediamoci ora: perché in Simone Weil l'assenza/presenza di Dio si traduce in *attesa di Dio*? Perché è nell'assenza/presenza di Dio che si coniugano e vivono la verità, la grazia e la giustizia, al cui confronto il diritto umano e le sue istituzioni non sono che una pura espressione di potere, al pari delle leggi che gli corrispondono. La legge e il diritto sono sempre la legge e il diritto del più forte ed è, perciò, che Simone può definire l'*Iliade* "il poema della forza"<sup>150</sup>. La forza e il diritto quanto più sono supremi, tanto più esercitano e giustificano la suprema ingiustizia. La storia dell'umanità non è che lo specchio atroce di questa regola che si è fissata nel mutare dei tempi; regola che non sfugge affatto a Simone. La *regola della necessità* si è potentemente agglutinata intorno alle forme politiche, dai Greci al pensiero politico moderno e contemporaneo<sup>151</sup>. Nell'ordine del falso, la necessità è *regola di sopraffazione*; nell'ordine della verità, la necessità è *regola di salvezza* che è, però, coniugata come *possibilità* della giustizia e della grazia, non del diritto e della forza. Ecco il salto che Simone Weil compie nella sua pratica ascetica e, insieme, "materialistica" intorno all'*incommensurabilità del bene*. Nella sua vita, tale incommensurabilità vive nell'*attesa di Dio*: cioè, nella simultaneità della *presenza* e dell'*assenza* di Dio. La "professione di fede", in

---

<sup>149</sup> Sia concesso rinviare ancora a *Infiniti quotidiani*, cit.; segnatamente il primo capitolo.

<sup>150</sup> Sul tema, cfr. S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, Trieste, Asterios, 2012. Il saggio è rinvenibile anche in S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999.

<sup>151</sup> Tra gli storici greci, Tucidide può essere certamente considerato uno dei massimi teorici delle teorie/prassi realiste della *necessità* storica e politica, provvedendo a conferire loro anche un alone naturalistico. Individua, con acume, questo nesso Aurora Tosi, *La pesantezza e la grazia*, cit.; in particolare, pp. 13 e 34. Evidentemente, l'opera qui rilevante di Tucidide è *La guerra del Peloponneso*, Milano, Garzanti, 1984.

Simone, diventa *pratica di vita e pratica di verità*, entro cui la conquista della trascendenza diventa questione primaria della contingenza. Allo stesso tempo, si può dire che, per lei, la conquista della contingenza è la questione cardine della trascendenza. L'unità di vita, azione e pensiero che in lei rinveniamo contiene in sé questa molteplicità vivente che abbraccia per intero la sua avventura umana. Nel corso del tempo, vediamo in azione tante facce diverse di Simone; ma, alla fine, è sempre la stessa Simone che, nel suo mutare, ci parla: infedele alle "chiese" e alle loro "retoriche"; ma fedele a se stessa e al mondo. E tante facce diverse di lei vediamo ancora oggi. Ella non vive più; ma, forse, da morta è vivente ancora più che da viva. Da morta è ancora più libera che da viva: il suo destino, ogni giorno, ci riabbraccia di nuovo con la verità e la libertà e alcun limite può essere frapposto alla sua parabola. Simone non è un monito, né una presenza, tantomeno un'assenza. Non abita più nei territori dei dualismi e delle compensazioni. Ella ha lasciato liberi, per credenti e non credenti, gli orizzonti della grazia, dai quali possiamo solcare con lei quelli dell'infelicità e della sofferenza. Possiamo elevarci e, nello stesso tempo, restare per terra. Rimanere in attesa di Dio, per lei, significa camminare, non per raggiungerlo, ma per portarlo dentro di sé e farne un respiro vitale da condividere col mondo e gli altri, a partire dalle sofferenze e dalle gioie quotidiane.

Riportiamo alcune osservazioni del "personaggio" Simone Weil del saggio radiofonico, per seguire meglio queste "tappe":

SIMONE WEIL

«Iddio può essere presente nella creazione solo nella forma della presenza»<sup>152</sup>.

«Bisogna collocare Iddio ad una infinita distanza per con-

---

<sup>152</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, p. 108. La citazione è tratta da *L'ombra e la grazia*, cit., p. 117.

cepirlo innocente dal male; reciprocamente, il male indica che bisogna collocare Iddio ad una distanza infinita»<sup>153</sup>.

«... Bisogna essere in un deserto. Perché colui che dobbiamo amare è assente»<sup>154</sup>.

«Nulla di ciò che esiste è assolutamente degno di amore.

Bisogna quindi amare ciò che non esiste»<sup>155</sup>.

Coglie bene il senso di queste osservazioni di Simone lo Speaker I:

SPEAKER I

Queste frasi indicano già il grado zero su cui Simone Weil torna a insistere. Così facendo non insiste però sull'inazione, bensì sull'agire e sul pensare. L'attenzione, l'adempimento del «preciso dovere umano», la realizzazione del possibile, il darsi da fare nel vuoto, gli sforzi volti a limitare il male sono i presupposti dell'attività e dell'intelligenza, perché si instauri il contatto con «la realtà spirituale»<sup>156</sup>.

Ma c'è dell'altro e non meno rilevante. Ed è sempre il personaggio Simone Weil che è incaricato di comunicarcelo:

SIMONE WEIL

«L'immaginazione lavora continuamente a chiudere tutte le fessure dove la grazia potrebbe passare»<sup>157</sup>.

«L'immaginazione che colma i vuoti è essenzialmente menzognera»<sup>158</sup>.

«Il passato e l'avvenire. Ostacolano l'effetto salutare della

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> *Ibidem.*

<sup>155</sup> *Ibidem.*

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>158</sup> *Ibidem.*

sventura, fornendo un campo illimitato ad immaginarie elevazioni. Per questo la rinuncia al passato e all'avvenire è la prima delle rinunce»<sup>159</sup>.

Stavolta è lo Speaker II che si cimenta con le considerazioni di Simone:

#### SPEAKER II

Anche i concetti fondamentali della religione cristiana che per il credente sono fonte di conforto, vengono pensati da Simone Weil con questa terribile consequenzialità. La sua conclusione è: la misericordia divina consiste nella totale assenza della misericordia di Dio sulla terra. E la fede nell'immortalità, in quanto prolungamento della vita, impedisce il giusto uso della morte. Questa fede occorre proibirsela per amore di Dio, poiché non è nostra facoltà immaginarci l'anima liberata dal nostro corpo<sup>160</sup>.

Il commento dello Speaker I e il successivo intervento di Simone Weil contribuiscono a chiarire meglio il cuore del problema:

#### SPEAKER I

Se Simone Weil pensa in questo modo, è perché soprattutto una cosa vuole evitare: quella di creare un Dio immaginario, un nuovo «Grosso Animale» - l'espressione è tratta dalla *Repubblica* di Platone - che andrebbe ad affiancarsi agli altri «Grossi Animali». Tra i «Grossi Animali» ella annovera tutto ciò che esercita e ha esercitato potere<sup>161</sup>.

#### SIMONE WEIL

«Roma è il Grosso animale, ateo, materialista, che adora

---

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 110. Il riferimento è a Platone, *Repubblica*, VI, 493 a-d.

soltanto se stesso. Israele è il grosso animale religioso. Non può piacere né l'uno né l'altro. Il Grosso Animale è sempre ripugnante»<sup>162</sup>.

«Il marxismo, per la sua parte di vero, è completamente contenuto nella pagina di Platone a proposito del Grosso Animale; e vi è contenuta anche la sua refutazione»<sup>163</sup>.

«Il servizio del falso Dio ... purifica il male eliminandone l'orrore. A chi lo serve nulla sembra male, eccetto le mancanze nel servizio. Ma il servizio del vero Dio lascia sussistere e rende anche più intenso l'orrore del male»<sup>164</sup>.

Ci imbattiamo subito in una contraddizione apparente tra la presenza e l'assenza di Dio, così come sono "argomentate" da Simone Weil. Dio è presente nella creazione, in quanto essa è una sua opera: senza Dio, non vi sarebbe creazione. Dio è, pertanto, presente nella creazione fin dall'inizio. Possiamo dire ancora di più: senza creazione, non vi sarebbe Dio. Dio è qui la compresenza della creazione, così come la creazione è la compresenza di Dio. Il male, nella compresenza di creazione e Dio, come si origina e giustifica, se Dio non può essere Dio senza essere creazione? Eppure, Dio come Dio – cioè, come creazione infinita – non è solo la *negazione* dal male, ma anche la *distanza* infinita dal male. Non dobbiamo collocarlo noi a questa distanza infinita: egli è già collocato a questa distanza infinita. In questa distanza assoluta, è e rimane Dio: cioè, *altro* dal male e *supremo bene*. La sua distanza si trasforma qui in presenza e amore del bene. Nell'indicare questa distanza, il male non fa che puntualizzare quotidianamente la presenza di Dio, la cui assenza è la faccia del male. Ma l'assenza di Dio indica anche che egli è presente aldiquà e aldi là del male. Ed è in questi aldi-

---

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Ibidem.*



quà e aldilà che si mostra in una assenza che invita alla sua ricerca. La presenza di Dio, per Simone, è l'assenza che invita al cammino e alla svolta. E, dunque, è la forma suprema della presenza: vale a dire, presenza che non muore, rinnovandosi nel cammino compiuto nel mondo, aldilà e al di qua del male.

Il cammino che dobbiamo intraprendere con Simone Weil inizia dal deserto in cui Dio è stato ricacciato, per essere ridotto ad assenza. Ma ogni volta che amiamo, ci sussurra Simone, noi usciamo dal deserto e lì incontriamo Dio. Ma se amiamo Dio perfino nel deserto, è perché anche lì egli ci ha dato appuntamento. Amare, per Simone come per Ingeborg, è sempre dare uno scossone alla vita, per svegliarla nella luce di albe e giornate nuove. Quanto più Dio è assente, tanto più ne sentiamo la pressione e la presenza, nei tormenti e nelle palpitazioni dei giorni e delle notti. Questo, per Simone, è il comandamento principale. È l'esistente in sé che non è degno di amore. Al contrario, l'esistente impregnato dalla presenza dell'amore diventa *vita*: non soltanto *degn*a di amore, ma *amore* illuminato dalla presenza di Dio. Per Simone, la presenza di Dio è amore, poiché è vita. Dio e l'amore sono sempre da amare, perché non esistono mai di per sé e in sé: come Dio illumina l'anima umana, così gli umani e il mondo mettono a nuovo e/o storpiano il volto e la presenza di Dio. "Amare ciò che non esiste" — ma merita di esistere — significa custodirlo sempre desto nell'anima, per farlo *vivere* nel nostro tempo e nel nostro spazio. Verso questo bivio siamo continuamente ricondotti; da esso dobbiamo sempre riprendere il cammino. In esso si intrecciano tutte le contraddizioni apparenti e i paradossi e si palesa allo stato puro il loro carattere ingannevole. Si ama sempre ciò che non esiste, perché proprio nell'amore si crea ogni ora ciò che, fino all'istante precedente, non era che un balbettio, un'ombra, un'emozione rarefatta. Ma proprio quel balbettio, quell'ombra e quell'emozione sono la sede di una potenza generativa immane, capace di smuovere il mondo e capovolgerlo da cima a fondo, nel segno della bellezza e della

verità. Stando così le cose, quello indicato da Simone non è un *grado zero*, ma il grado da cui muovono sempre la riflessione, l'azione, l'immaginazione e la responsabilità. Non per riempire i vuoti. È vero: l'immaginazione che colma i vuoti è *menzognera*. Ma l'immaginazione non è menzognera in sé; anzi, non c'è niente più dell'immaginazione che può togliere la maschera alla menzogna. Un'immaginazione, beninteso, sulle tracce della verità e dell'amore; non già al servizio di questa o quella forma di potere e oppressione. Proprio qui si tratta di individuare con precisione a quale passato e a quale avvenire è necessario rinunciare: senza dubbio, quelli dell'oppressione e delle menzogne. Ma dove c'è stata un'oppressione ci sono stati oppressi da salvare; dove ci sono state menzogne oppressive, ci sono state verità oppresse da salvare. Di questo doppio salvataggio occorre fare un punto di transito, per un cammino nuovo. Occorre smentire, sul punto, le teologie di segno sia laico, sia materialistico nel loro declinare la frattura insanabile tra immanente e trascendente. È qui in ballo la lotta alla "fede nell'immortalità" che, dopo aver impedito il "giusto uso" della vita, elimina anche il "giusto uso" della morte. Nel primo caso, si separa il corpo dall'anima; nel secondo, l'anima dal corpo. Questo è effettivamente un impiego menzognero dell'immaginazione, finalizzato ad aggogare al potere l'oggi e il domani: un oggi e un domani trasformati nel deserto dell'amore. Ecco perché, per Simone Weil, il *Dio immaginario* è sempre il *Grosso Animale*, unicamente preoccupato di esercitare e gestire il potere; pratica in cui si va sempre più specializzandosi. Per lei, il Vecchio Testamento, Roma e Israele sono la metafora e l'incarnazione primigenie e perfette del "Grosso Animale". Forme primigenie che trasformano l'orrore del male e del potere in purezza e verità. Solo l'amore e la presenza di Dio rendono ancora visibile l'orrore del male: quanto più intenso è questo male, tanto più pressante si fa l'esigenza di fronteggiarlo. In Simone, la presenza del male ha l'intento precipuo di rendere assente Dio: è un guanto di sfida lanciato verso Dio e gli umani; allo stesso modo con cui il Diavolo

sfida Dio e Giobbe, proprio intorno al bene, al male, alla fede e alla verità<sup>165</sup>. E qui, diversamente da quando rinvenuto in Nietzsche, non siamo semplicemente "al di là del bene del male"<sup>166</sup>; qui siamo contemporaneamente: *al di qua e al di là* del bene e del male. Come dire: in terra e in cielo.

A Simone Weil è ben chiaro che, sul piano storico, religioso e sentimentale, non si può esprimere indiscriminatamente la rinuncia a *tutto* il passato e l'avvenire. Verso questo tipo di rinuncia dogmatica inducono tutte le "chiese", siano religiose, siano politiche. Seguiamola in un passaggio struggente. Riportato nel saggio radiofonico:

#### SIMONE WEIL

«[...] ai miei occhi il cristianesimo è cattolico di diritto e non di fatto. Tante cose ne sono fuori, tante cose che io amo e che non voglio abbandonare, tante cose che Dio ama, ché altrimenti sarebbero prive di esistenza: tutta l'immensa distesa dei secoli passati, eccettuati gli ultimi venti; tutti i paesi abitati da razze di colore; tutta la vita profana nei paesi di razza bianca; nella storia di questi ultimi, tutte le tradizioni accusate di eresia, come la tradizione manichea e albigea; tutto ciò che è nato dal Rinascimento, troppo spesso degradato, ma non del tutto privo di valore.

«Essendo il cristianesimo cattolico di diritto e non di fatto, ritengo legittimo per me essere membro della Chiesa di diritto e non di fatto» [...]

«Questo abuso di potere non procede da Dio ma dalla naturale tendenza di ogni collettività, senza eccezione, ad abu-

---

<sup>165</sup> Intorno a questo campo problematico, sia consentito rinviare a *Infiniti quotidiani*, cit.; segnatamente, cap. I, § 4: "Il volto di Giobbe e il volto di Dio: devalorizzazione del principio autorità, valorizzazione del principio speranza", pp. 38-58.

<sup>166</sup> Il riferimento è chiaramente a F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1988.

sare del potere»<sup>167</sup>.

Il richiamo è esplicitamente alle "tante cose" che il dogma ha messo ai margini della Chiesa, fino ad espellerle con il ricorso alla violenza e alla guerra. "Tante cose" ella non può smettere di amare. L'amore è, per lei, la forma suprema della scelta che non rinuncia al bene: non vi può essere, per lei, alcuna disponibilità a rinunciare al bene dell'amore. Rinunciarvi, soprattutto, giustificerebbe la sua soppressione da parte della teologia e del potere politico-religioso. Perciò, preferisce rimanere membro *di diritto* e non *di fatto* della Chiesa che col "Sacro Romano Impero" si è convertita in una istituzione totale, sostituendo l'Impero Romano. Per di più, essa ha combattuto con la forza l'eresia e debellato violentemente attraverso l'Inquisizione ogni altra fede cristiana in Dio. E, dunque, ella chiede l'avvento di una nuova specie di santi:

SIMONE WEIL

«Il mondo ha bisogno di santi che abbiano genio come una città dove infierisce la peste ha bisogno di medici»<sup>168</sup>.

Il punto fondamentale della vita e dell'opera di Simone Weil è acutamente individuato dal Narratore:

---

<sup>167</sup> S. Weil, *op. cit.*, pp. 112-113; la citazione è da *Attesa di Dio*, cit., pp. 48 e 53.

<sup>168</sup> *Ibidem*, 114; la citazione è da *Attesa di Dio*, cit., p. 70. Qui Simone fa appello a Maritain, come avverte lo Speaker II, in un passaggio che precede la citazione di da *Attesa di Dio*. Sulle persecuzioni religiose richiamate nelle citazioni elencate nel testo, rileva di S. Weil, *I catari e la civiltà mediterranea* (a cura di G. Gaeta e con nota di G. L. Potestà), Marietti, Genova, 1996. Sul tema, di grande interesse Francesca Veltri, *La città perduta. Simone Weil e l'universo di Linguadoca*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002. Per la crociata contro gli albigesi, infine, si rinvia a M. Meschini *L'eretica. Storia della crociata contro gli albigesi*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

## NARRATORE

[...] È necessario, però, interpretare la sua opera guardando alla vera attualità, quella che c'è racchiude in sé tutte le attualità. In tal senso quest'opera contribuirebbe a far saltare le relazioni, a smascherare il «Grosso Animale» in qualsiasi forma si manifesti. Chi lo riconoscerà non sarà più un suo strumento, ma cercherà con tutte le forze di limitare quanto di male esso produce. partecipare attivamente alla limitazione del male diviene dunque un autentico dovere nei confronti della società. E questo, per Simone Weil, era un dovere che andava compiuto «ogni caso», perché l'amore verso il prossimo non deve rimanere parola vuota. È un amore universale e ama l'essere umano bisognoso di aiuto, senza conoscerne il nome. Non debbono esserci frontiere che possano impedirlo. Per questo — ad esempio — Simone Weil avrebbe voluto raggiungere la Russia nel momento culminante dell'invasione tedesca, pur vedendo anche nello Stato sovietico il male per eccellenza, una modificazione del marxismo, del «Grosso Animale». Ciò non fu possibile, ma ebbe tempo sufficiente, in seguito, per dar prove concrete. Il dolore per la persecuzione e lo sterminio degli ebrei in Germania, i tormenti della Francia occupata la distrussero psichicamente, e il lavoro che prestò per lenire il dolore altrui la distrusse nel fisico<sup>169</sup>.

Al chiarimento del Narratore possiamo congruamente aggiungere un'ancora più illuminante "confessione" di Simone Weil:

SIMONE WEIL

«Posso dire che avevo anima e corpo a pezzi. Il contatto con la sventura aveva ucciso la mia gioventù. Fino ad allora

---

<sup>169</sup> Ingeborg Bachmann, *op. cit.*, pp. 116-117.

non avevo sperimentato altra sventura che la mia, la quale, essendo personale, mi pareva di scarsa importanza, e d'altronde, più fisica che sociale, era una sventura solo parziale. Sapevo che c'era molta sventura nel mondo e ne ero ossessionata, ma non l'avevo mai toccata con mano per un periodo prolungato. Stando in officina, confusa agli occhi di tutti e ai miei propri occhi con la massa anonima, la sventura degli altri mi è penetrata nell'anima e nella carne. Non c'era nulla che me ne separasse, poiché avevo realmente dimenticato il mio passato, senza prospettarmi alcun avvenire, e potevo difficilmente immaginare di riuscire a sopravvivere a quelle fatiche. Ciò che li ho subito mi ha segnata in maniera così duratura che a tutt'oggi, quando un essere umano, chiunque esso sia, mi parla senza brutalità, non riesco a evitare l'impressione che vi sia un errore, e che purtroppo l'errore si chiarirà. Laggiù mi è stato impresso per sempre il marchio della schiavitù, quello che i romani imprimevano con il ferro rovente sulla fronte dei loro schiavi più disprezzati. Da allora mi sono sempre ritenuta una schiava»<sup>170</sup>.

Prendiamo le mosse da un'importante contraddizione individuata da Simone, per assumerne la valenza teorica, religiosa, etica, filosofica, epistemologica ed umana. Ci riferiamo alla contraddizione tra *situazione di diritto* e *situazione di fatto* che ci accingiamo a considerare in tutta la sua portata e in tutte le sue sfaccettature. Il *fatto*, per Simone, è inoppugnabilmente in contraddizione col *diritto*. Ciò perché ella dà alla nozione di diritto una curvatura semantica particolare. Per lei, il diritto è disancorato dalla *forza* e dal *potere*, ma attenzione alla verità e alla libertà. Perciò, ella lo ancora sull'amore per i diseredati: cioè, coloro che subiscono

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, pp. 117-118; la citazione è da *Attesa di Dio*, cit., pp. 40-41.

le ingiustizie e le sopraffazioni del potere, qualunque sia la "chiesa" a cui esso è affiliato. Dal potere sono fuori tutte le cose degne d'amore che ella ama e che non intende assolutamente abbandonare. L'etica dell'amore messa in atto e pensata da Simone non può che essere in lotta permanente contro ogni forma di potere. Dopo aver *denunciato* il diritto scritto dal potere, ella non si limita ad *enunciare* i *diritti*. I diritti umani, costituzionali e sociali dei *cittadini* rimangono, loro malgrado, diritti della *persona* che, in quanto tale, è inesorabilmente posta sotto la dominanza della formazione statale che li ha regolati. È una rivoluzione culturale, teorica, filosofica e politica che non ha eguali nel tempo e che mette pesantemente e frontalmente in discussione tutte le rivoluzioni che, dalla modernità in avanti, abbiamo conosciuto e metabolizzato come *passaggi di libertà*. Il più importante dei quali è stato caratterizzato come coniugazione dello statuto della cittadinanza, secondo il quale saremmo qui alla transizione epocale da *sudditi* a *cittadini*. Ebbene, Simone ci dice e dimostra che così non è, collocandosi tangenzialmente a un importante asserto di Nietzsche (filosofo a cui lei era decisamente ostile) sullo Stato inteso come "mostro gelido"<sup>171</sup>. L'assegnazione dei diritti riconiuga il po-

---

<sup>171</sup> Il richiamo è qui a F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, 2 voll., vol. II, 1882-1895, Roma, Newton Compton, 1993. Nell'opera, il tema dello Stato è particolarmente trattato nella Parte Prima: "Del nuovo idolo". Vediamone il passaggio principale:

Da qualche parte ci sono ancora popoli e greggi, ma non più da noi, fratelli: da noi ci sono soltanto Stati.

Stato? Che cos'è? Orsù! Aprite gli orecchi, perché ora vi dico la mia parola sulla morte dei popoli.

Stato si chiama il più freddo di tutti i freddi mostri. Ed è freddo anche nel suo mentire; e dalla sua bocca striscia questa menzogna: «Io, lo Stato, sono il popolo».

È una menzogna! Creatori erano coloro che crearono i popoli e sospesero su di essi una fede e un amore: e così servivano la vita.

tere dello Stato, rendendone più pervasivo il controllo: i diritti non sono mai una costante, ma una variabile dipendente dall'autorità e dalla volontà statale. I diritti, ci dice a ragione Simone, sono l'altra faccia del potere. Le sequenze delle metamorfosi delle forme statuali dallo Stato costituzionale, a quello di diritto, a quello liberale, a quello democratico fino a quello sociale, per ripercorrerle qui solo a grandi linee, hanno fatto dei diritti uno strumento di potere e controllo. Si è insediato e progressivamente perfezionato un patto asimmetrico che conservava allo Stato tutte le prerogative di potere, sottoponendo i diritti alla intangibilità della legge da lui stesso emanata. La legge del diritto e dello Stato altro non è che la regolazione dei diritti secondo le convenienze variabili del potere statale che, in cambio, prometteva *pace* e *giustizia*. La promessa non è stata mai mantenuta: la stessa democrazia si è retta ed è implorsa intorno alle "promesse non mantenute"<sup>172</sup>. In realtà, lo Stato ha sempre riarticolato e rafforzato le forme della sua sovranità, dosandole storicamente tra moduli *assoluti* e moduli *relativi*, a seconda delle relazioni di potere socialmente e politicamente esistenti. Ciò spiega, perché la sovranità dei diritti è stata sempre un involucro entro cui si è sempre trincerato il potere dello Stato, disposto unicamente a trasformarsi da

---

Distruttori sono coloro che tendono trappole per molti e le chiamano Stato: essi sospendono sopra di essi una spada e cento brame.

Dove c'è ancora un popolo, esso non capisce lo Stato e lo odia come malocchio e peccato contro costumi e diritto.

Questo segno vi do': ogni popolo parla la sua lingua del bene e del male: il vicino non lo capisce. Si inventò la sua lingua in costumi e diritto.

Ma lo Stato mente in tutte le lingue del bene e del male; e qualunque cosa dica, mente — e qualunque cosa abbia l'ha rubata (p. 254).

<sup>172</sup> Classico è rimasto, sul punto, il discorso di Norberto Bobbio sui limiti e i dilemmi della democrazia. Il tema è stato analizzato in *La concezione della democrazia di Norberto Bobbio*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2005.



assoluto a relativo; salvo, poi, fare il percorso inverso, non appena gli era possibile o concesso. Inoltre, è così svelato il motivo per il quale gli Stati democratici e le rivoluzioni, in qualunque loro forma di espressione, non abbiano mai voluto espellere dal loro seno i meccanismi e i dispositivi dei regimi autoritari e tirannici a cui sono subentrati<sup>173</sup>. Il "Grosso Animale" di Platone e Simone Weil è lo Stato e la sua specializzazione è la lesione dei diritti, fino al loro grado zero. Lo Stato è immancabilmente e voracemente armato dalla sua incontenibile "volontà di potenza": la sua esistenza stessa fa dei diritti una pura *Dichiarazione* e/o una *Convenzione*<sup>174</sup>. Ridotti a convenzione, i diritti nella migliore delle ipotesi sono trasformati in orpelli e retoriche. Possiamo dire ancora meglio: essendo personalizzati, i diritti perdono l'incisività che pure è embrionalmente depositata nel loro codice genetico. Al fondo, il codice genetico dello Stato si nutre del codice genetico dei diritti, assoggettandoli alla doppia

---

<sup>173</sup> Intorno a queste aree tematiche, sia concesso rinviare a A. Chiocchi, *Rivoluzione e conflitto. Categorie politiche*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 1995.

<sup>174</sup> Ci riferiamo principalmente alla: (a) *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite del 10 dicembre 1948; (b) *Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo*, firmata a Roma il 4 novembre 1950 ed entrata in vigore il 3 settembre 1953 tra i primi 10 Stati che la ratificarono (l'Italia la ratificò il 26 ottobre 1955, con la legge 4 agosto 1955 n. 848). C'è stato, poi, un profluvio di *Dichiarazioni* e *Convenzioni*. Ricordiamo qui a titolo esemplificativo: (a) la "Dichiarazione islamica dei diritti dell'uomo" del 1981; (b) le "Convenzioni" contro la tortura (approvata dall'Assemblea delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1984) e contro la violenza sulle donne (adottata dal Consiglio d'Europa il 7 aprile 2011). Per rendersi conto del carattere nominalistico, rituale e retorico di queste Dichiarazioni/Convenzioni, è sufficiente porre mente a come e quanto nel mondo, dalla fine degli anni Novanta, i diritti umani siano e sono calpestati; altrettanto dicasi per la violenza sulle donne e per la tortura.

elica del suo potere bulimico<sup>175</sup>. Ai diritti sfugge l'universo e l'universale; restano confinati nel campo che relaziona le persone, attraverso l'intermediazione dello Stato. Azzerato è il campo che pone in relazione le singole persone, aldilà delle loro ristrette sfere di esperienza e vita. Ma è proprio oltre queste sfere che le *singole persone* si sentono *obbligate* eticamente a porsi in una relazione d'amore con gli *esseri umani* e il mondo. Le persone singole non possono trascendere se stesse e dialogare effettivamente e fattivamente con altro e altri: sono destinate a rimanere rinchiusi nel loro *particolare*. Se al posto delle persone poniamo gli *esseri umani*, le cose cambiano di colpo. Il *particolare* è sempre impegnato a tritare le persone nel *particolare* dello Stato. Ed è, per questo, scavalcato da Simone. Ella apre l'accesso a nuove architetture spazio/temporali che trasfigurano la contingenza immediata e la pongono in dialogo con ciò che si muove al di sotto e al disopra di lei. Dice Simone:

Il campo dell'eterno, dell'universale, dell'incondizionato è altro da quello delle condizioni di fatto ed è popolato da nozioni differenti, che sono legate alla parte più segreta dell'anima umana<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Con la globalizzazione, questo processo si è tradotto in un presente planetario che, aggirando il futuro, si propone e impone come spazio/tempo eterno. Il tema è stato trattato in *Globalizzazione e dissoluzione dei diritti. La guerra alla vita, ai diritti e alla democrazia condotta dalla globalizzazione*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2015.

<sup>176</sup> Simone Weil, «L'Enracinement: La Prima Radice», in A. Di Nola, *Simone Weil. Una voce profetica dei nostri tempi*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1993, p. 158. Il saggio fu redatto a Londra nell'inverno 1942-43 e pubblicato postumo da Gallimard a Parigi nel 1948. La traduzione italiana si deve a F. Fortini: *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954, 1973, 1980, 2017. Intorno alla figura e alla vita/pensiero di Simone, si rinvia ai contribu-

Se possibile, in un passaggio successivo, Simone è ancora più chiara:

L'oggetto di obbligo, nel campo delle cose umane, è sempre l'essere umano in quanto tale. C'è obbligo verso ogni essere umano, per il solo fatto che è un essere umano, senza che alcun'altra condizione abbia a intervenire; e persino quando egli stessi non riconoscesse alcuno. Quest'obbligo non si fonda su nessuna situazione di fatto, né sulla giurisprudenza, né sui costumi, né sulla struttura sociale, né sui rapporti di forza, né sull'eredità del passato, né sul supposto orientamento della storia. Perché nessuna situazione di fatto può suscitare un obbligo<sup>177</sup>.

Le "condizioni di fatto", per Simone, sono "altro" dalle condizioni dell'"eterno", dell'universale, dell'incondizionato. E questo "altro" è, per lei, la parte *più segreta* dell'*anima umana*. La qual cosa non è un che di astratto; al contrario, è la parte più reale e viva del mondo che abitiamo. Per usare l'intenso vocabolario di Simone, la realtà dell'amore e della grazia è la "leva" più potente, per "rivoluzionare" il mondo e apportarvi una fraternità vera e non di facciata: una solidarietà vivente tra esseri umani viventi. È, questo, l'obbligo che va oltre il diritto e i diritti: l'obbligo verso tutti gli esseri umani, in quanto esseri umani. La parte più segreta dell'anima umana custodisce e ha cura di questo segreto. E il segreto è rinchiuso in un forziere di cui tutti noi possiamo avere le chiavi: basta volerlo, saperlo veramente cercare. Solo con queste chiavi possiamo accedere ai segreti che l'umanità e ogni essere umano reca in sé, nell'anima che ha dimenticato o segregato. La segregazione dell'anima viene

---

ti fondamentali di Giancarlo Gaeta, Angela Putino, Maria Concetta Sala, D. Canciani e Maria Antonietta Vito, Gabriella Fiori.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 159. Di Simone Weil, di queste e altre tematiche a lei riconducibili ci occuperemo più organicamente in un prossimo lavoro.

da una duplice azione di forza: a) quella esercitata da ognuno di noi contro se stessi e gli altri e b) quella esercitata dal diritto, ormai, fattosi Stato. Il "Grosso Animale", però, è entrato in ognuno di noi, grazie alla sua forza e alla forza depositata da millenni nel nostro DNA. La forza è esattamente la nemica della grazia e suo scopo è falciadiare l'amore e la fraternità, per strutturarsi come diritto e legge<sup>178</sup>. Il diritto e la legge, inoltre, hanno la prerogativa di occultare il potere dietro le maschere della giustizia. Ma la giustizia qui è, per l'appunto, una maschera; nella realtà, amministra e scatena l'ingiustizia, i suoi fatti e misfatti. La giustizia qui si fa ingiustizia e amministra dati di fatto: cioè, situazioni bloccate, insormontabili e immodificabili che dipendono esclusivamente dalla volontà e autorità del potere. Non v'è alcuna salvezza in una giustizia menzognera: da essa non può che discendere sempre un surplus di oppressione. Sono proprio le situazioni di fatto quelle che consentono di scrivere e imporre i diritti, al solo fine dell'esercizio del potere. Ma il potere sovrano, al di là delle apparenze, è qui esercitato dallo Stato: ai cittadini è concessa l'illusione di vivere in pace e di essere difesi. Ma difesi da chi, se è proprio lo Stato incardinato sul "patto sociale" il soggetto che decide, stratifica e gestisce l'oppressione sociale? Lo stesso Stato democratico non fa eccezione; anzi ricorre a forme più capziose ed estese di quelle impiegate dalle tirannidi. In questo squilibrio permanente, i diritti sono concessi in funzione del controllo sociale. E sono segnatamente concessi, nella consapevolezza di poter essere sistematicamente erosi/elusi, già nel medio periodo. La critica di Simone Weil al diritto e ai diritti è tanto impietosa quanto rigorosamente fondata e perfino realistica. È l'obbligo verso l'essere umano a demistificare ed erodere il potere dello Stato e del diritto: l'obbligo verso

---

<sup>178</sup> Abbiamo visto, nel capitolo precedente (§ 4, pp. 199-254), il modo con cui Ingeborg Bachmann nel radiodramma: "Il buon Dio di Manhattan", analizza la relazione tra legge, potere e amore.

ogni essere, in quanto creatura umana da amare. I fatti non generano amore e grazia; ma solo altri fatti che calpestano la giustizia vera, la solidarietà e la cura che i fratelli e le sorelle si obbligano a dare agli altri fratelli e sorelle. Le situazioni diventano fatti, perché azionate e controllate dalle macchine di potere, statuali e non.

Nel nostro presente, la dialettica del potere non si pone più nelle stesse forme analizzate e demistificate da Simone. La crisi dello Stato-nazione, l'esplosione della globalizzazione e il dilagare delle "economie" e dei saperi digitali hanno mutato le forme di espressione, i processi, i modi e i funzionamenti delle macchine di potere transnazionale. La ragione digitale, però, conserva l'anima del "Grosso Animale". Anzi, ora ha una struttura tentacolare planetaria che spazia dai mondi materiali a quelli immateriali, con un'avidità, una spietatezza e un cinismo ben maggiori delle forme originarie. Mai come nell'epoca digitale, l'ingiustizia è planetariamente trionfante: ha saccheggiato la vita, gli umani, il pianeta e, con questa stessa intensità, si accinge a farlo con lo spazio<sup>179</sup>. E ancora: mai come nell'epoca digitale è stato chiaro che l'obiettivo principale del potere è l'anima: quanto più sottrae l'anima agli umani tanto più rende assoluta la sua signoria. Il salto in avanti sbalorditivo fatto dal presente che viviamo è che il potere non si limita a strappare l'anima agli umani e al mondo; ma la rimpiazza con un'*anima digitale*. L'anima è convertita in un laboratorio che sperimenta la trasformazione dell'*umano* in *digitale*, servendosi proprio dell'umano, della cui appropriazione totale intende segnare un punto di non ritorno. È qualcosa di diverso dal postumano: è la digitalizzazione delle emozioni, dei sentimenti e delle intelligenze degli esseri umani. Assistiamo alla conversione delle emozioni, dei sentimenti e delle intelligenze in flussi digitali che, a loro volta, sono trasmutati in entità linguisti-

---

<sup>179</sup> Intorno a questa problematica, sia concesso rinviare a *Il vortice digitale. Narrazioni e realtà*, Biella, Lavoro di ricerca, 2018.

che di tipo essenzialistico-stocastico. Ora, questi flussi/entità hanno l'incarico specifico di allineare il mulinello delle probabilità allo scorrimento delle certezze asseverate, nel tentativo titanico e "folle" di spazzare via ogni margine di indeterminazione e indeterminabilità. A nostro avviso, ciò costituisce il punto di rottura definitivo della dialettica valore d'uso/valore di scambio, la cui elaborazione Marx mutua dall'economia politica classica e dalla dialettica hegeliana. Tutto è qui valore di scambio che ha scarnificato l'uso; nel contempo, è valore d'uso digitale: cioè, appropriazione ed uso dell'umano per l'espropriazione dell'umano, non tanto e non solo della forza-lavoro e/o lavoro vivo. E l'anima ha costituito sempre la preda più ambita che agli esseri umani si è cercato di carpire, per farne un oggetto di uso e di consumo nel mercato dei beni, dei possessi e dei poteri. Del resto, era già noto ad Eraclito che i confini dell'anima sono tanto profondi da risultare introvabili<sup>180</sup>. L'interesse viscerale che il potere ha sempre riversato sull'anima nasce proprio da qui ed ora ha modo di dispiegarsi senza freni. Il volto demoniaco del potere viene, così, pienamente alla luce. Il potere ora non solo si deifica come Dio mortale che aspira all'immortalità; ma ricombina in sé anche le forme diaboliche. E qui mette in scena la sua padronanza assoluta: il bene e il male diventano l'oggetto della sua attenzione permanente. Un'attenzione applicata puntualmente nel travestimento del male nelle forme del bene e del bene nelle forme del male. A questa altezza, il monito di Simone Weil è ancora più attuale: parla con noi, ancora di più che con i suoi contemporanei. Qui cogliamo meglio l'illuminante indicazione di Giancarlo Gaeta, secondo il quale quella di Simone Weil va considerata un'opera postuma<sup>181</sup>. Vi aggiungiamo, di nostro, che in lei il carattere postumo dell'opera interagisce

---

<sup>180</sup> Abbiamo avuto modo di ricordarlo nel primo capitolo, nota n. 17, p. 44.

<sup>181</sup> G. Gaeta, *I Cahiers. Storia di un'opera postuma*, in S. Weil, *Quaderni*, Vol. I, Milano, Adelphi, 1982, pp. 18-24.

con il presente del passato e quello del futuro. Si crea, così, un'intersezione permanente nel tempo e nello spazio che consente a Simone — e a noi con lei — di rimanere *in presenza*, pur essendo sopraggiunto il tempo dell'*assenza*. Nello spazio/tempo in trasformazione, ella rimane viva e partecipe del mondo. La sua voce, la sua vita e le sue opere ci parlano e, parlandoci, si arricchiscono e mutano nel tempo e con noi. È come se, soprattutto dopo la sua morte, ella facesse con noi esperienza del dolore del mondo e del male profondo che lo funesta, per cercarne con noi le vie di uscita e, così, continuando in eterno la sua vita. Come quella del suo Dio, anche la sua è una presenza/assenza. Nel caso di Simone — come, forse, sempre — nell'opera non vive o sopravvive l'autore. È l'opera che, liberandosi del rapporto filiale con l'autore, può esplorare tutto ciò che all'autore non era stato ancora possibile esplorare. Ma in questa occasione, come in poche altre, niente può mettere in ombra la vita dell'autore e la sua opera. Anche se volesse, l'opera di Simone non può oscurare la vita di Simone: entrambe non possono fare a meno di illuminarsi reciprocamente. Dove finisce l'una, inizia l'altra, in una rotazione continua che ininterrottamente inverte e ricombina le parti. E questo accade, perché vita e opera di Simone sono un tutt'uno indivisibile: in vita come in morte, l'una senza l'altra non può esistere.

Abbiamo fin qui alternato la voce di Ingeborg con quella di Simone. Ne è venuta fuori una voce nuova che è insieme di Simone e Ingeborg. Non è, però, soltanto una voce nuova, ma una Simone e una Ingeborg nuove, trasfuse in un linguaggio nuovo e in forme di vita umane che vanno oltre la singolarità della persona e la fusione indistinta nel collettivo. Incontrando Simone, Ingeborg Bachmann ha parzialmente realizzato uno dei sogni più grandi, depositato nel profondo della sua interiorità: creare parole nuove, in un mondo nuovo. Le parole di Ingeborg, nel saggio radiofonico, diventano nuove, perché incontrano il mondo nuovo dell'anima e della vita di Simone. L'anima e la vita di Simone rifulgono nell'anima e nella vita di Ingeborg. I tormenti delle

loro vite, tanto dissimili quanto affini, ne escono come purificati e si offrono allo sguardo nella loro purezza; che non è sublime meditazione, ma l'aldiquà e l'aldilà del dolore e della gioia che pulsano nelle vene sotterranee della loro e della nostra presenza/assenza che non ci decidiamo a visitare e abitare. Ognuno di noi ha il suo Dio interiore e/o cosmico. Ma pochi di noi hanno osato cercarlo e seguirlo come Simone ha fatto col suo. Ingeborg Bachmann ha cercato e trovato Simone Weil proprio in questa terra elettiva che è la *sua* terra.



# INDICE

## NOTA DELL'AUTORE

### CAP. I

#### IO, IVAN, MALINA E NOI

- |  |        |
|--|--------|
| 1. Il mondo convergente: Ivan e Io                   | pag. 5 |
| 2. Il mondo divergente: Io verso Malina              | 11     |
| 3. Io e Malina nel tempo dilazionato                 | 15     |
| 4. La terra dell'amore tra guerra e pace             | 18     |
| 5. Luce e infelicità                                 | 22     |
| 6. La sconfitta di Malina: verso il tempo dell'amore | 29     |

### CAP. II

#### POESIA, VERITÀ E MONDO

- |   |     |
|---|-----|
| 1. La metafora del delfino                                    | 33  |
| 2. Parlanti e vedenti   | 45  |
| 3. Gli occhi di oro rosso                                     | 53  |
| 4. La strada  | 66  |
| 5. Il mondo che non c'è, ma c'è                               | 82  |
| 6. Il territorio più aperto                                   | 98  |
| 7. Una primigenia visione: tra Paul Celan e Ingeborg Bachmann | 118 |

### CAP. III

#### AVVENTURE DELL'IO, DELL'AMORE E DEL MONDO

##### I RADIODRAMMI

- |   |     |
|---|-----|
| 1. I miracoli dell'io: per un'introduzione ai radiodrammi       | 129 |
| 2. Infiniti quotidiani: da eternità a eternità                  | 136 |
| 3. Nei cieli tormentati dell'infinito                           | 164 |
| 4. Nell'eterno dolore della città dolente e della perduta gente | 199 |

### CAP. IV

#### FRATTURE DELL'IO E DEL MONDO

##### I SAGGI RADIOFONICI E ALTRO

- |   |     |
|---|-----|
| 1. I daccapo afasici di linguaggio e parola | 255 |
|---|-----|

2. Stati grazia e stati di guerra	277
3. Problemi di verità	302
4. Lo svelamento dell'arcano	330



Publicato febbraio 2019