



*Beckett*

## Figure poetiche e teatrali del nichilismo da Beckett a Celan

Sergio Givone

Questo titolo non mi pare del tutto appropriato, perché fa pensare al nichilismo come a uno sfondo che non si lascia mettere in questione, su cui si stagliano questi autori: scrittore di teatro e di testi in prosa Beckett, e poeta l'altro; mentre è vero semmai il contrario, che a partire dalla lettura di alcune opere chiave di questi autori, il nichilismo cessa di essere quello che troppo spesso crediamo che sia, e cioè lo sfondo della nostra esperienza, non solo letteraria, ma della nostra esperienza in generale.

Sono proprio questi i poeti che mettono in questione lo sfondo, che lo interrogano, che colgono in esso qualche cosa che non si lascia cogliere immediatamente. E questo perché "nichilismo" oggi è un termine logorato, che usiamo indifferentemente per designare esperienze diverse, lo accettiamo come un dato di fatto, e spesso ignoriamo ciò che propriamente nichilismo sia. Nel senso che al nichilismo corrispondono espressioni, metafore, che ormai fanno parte della nostra esperienza.

Nichilismo deriva dalla *morte di Dio*, di cui si parla ormai con indifferenza, e come se questa morte, ammesso e non concesso che sia mai avvenuta, sia ormai un fatto, sia ormai qualcosa che ci appartiene e non è più da mettere in questione. Il nichilismo si lega a quello che Max Weber chiamava (abbiamo dimenticato addirittura l'origine weberiana del termine) la *Entzauberung der Welt*, il "disincantamento del mondo", o come, forse male, in italiano traduciamo con "disincanto del mondo". Che cos'è il disincanto del mondo? Il disincantamento del mondo? È precisamente il mondo vissuto come se in esso di Dio, dei valori, degli ideali, dei progetti storici a lunga scadenza, non ne fosse più nulla. Il mondo si è desacralizzato, si è svuotato del sacro e, con il sacro, di quelle figure che ruotano intorno a esso. Il mondo disincantato è il mondo di cui facciamo esperienza tranquillamente, come se non ce ne fosse altra. Morte di Dio, dunque: disincantamento, disillusione, spirito forte; quest'altra figura è *l'esprit fort*, la capacità di guardare le cose con disillusione e disincantamento, la capacità di rapportarsi alle cose senza false speranze, senza rimettere queste cose di cui facciamo esperienza a un Dio o a un destino o ad altri. Questa accettazione dura della vita così com'è; ecco cos'è il disincantamento e in che senso il disincanto viene ormai accettato come norma, come funzione normalizzante dell'esperienza.

Morte di Dio, disincanto, e poi in fondo (sono tutti termini a cui non va messo il segno positivo e negativo in senso morale), il cinismo. Quel cinismo di cui si parla oggi. Recentemente è uscito un libro dove il cinismo viene introdotto, discusso, e proposto nei termini di virtù, di una nuova virtù: bisogna essere cinici per potere agire nel mondo, senza lasciarsi accalappiare, senza lasciarsi sedurre dal mondo stesso. Il cinismo dunque non solo come virtù positiva, ma appunto come l'unica che permette di liberare il mondo dai suoi fantasmi.

Questo, detto in parole abbastanza elementari, è il nichilismo di cui facciamo esperienza: Dio è morto, nel mondo non c'è più nulla di sacro, cioè non c'è più nulla che trascenda la nostra esperienza e che la regoli; a partire da questo non ci resta che prendere atto della radicale *Entzauberung* ormai avvenuta, del radicale disincantamento ormai avvenuto; siamo spiriti forti, e agiamo cinicamente, senza speranza, senza false speranze, poiché le speranze sono in definitiva tutte false. Agiamo, siamo responsabili delle nostre azioni. Questo è il nichilismo fi-

24 losofico di cui tanta filosofia parla oggi, e di cui parliamo anche noi che filosofi non siamo, di cui si parla utilizzando parole che appartengono al linguaggio comune.

I poeti, se servono a qualcosa, i grandi poeti (quando dico *poeti* dico indifferentemente poeti e scrittori, alla base c'è il termine tedesco *Dichtung* che designa tanto la poesia in senso stretto quanto l'attività letteraria in generale), i poeti come Beckett, i poeti come Celan servono a mettere radicalmente in discussione questa nozione di nichilismo. D'altra parte lo aveva fatto un poeta, uno scrittore che non aveva mai scritto, se non raramente in gioventù, poesie almeno cento anni fa e cioè Dostoevskij. Prima di Celan, prima di Beckett, prima di altri, Dostoevskij aveva messo in discussione quella figura del nichilismo, quella concezione del nichilismo che noi oggi, spesso, accettiamo come fosse assolutamente scontata.

Ne *L'adolescente*, un suo romanzo che appartiene alla maturità, romanzo per altro poco letto (tutti conosciamo le *Memorie del sottosuolo*, *I demoni*, *I fratelli Karamazov*, ma *L'adolescente* lo si legge meno, ed è un errore perché contiene la chiave di tanti problemi inerenti al nichilismo), una delle figure centrali, Versilov, parla del suo nichilismo, che non è quello dei nichilisti del suo tempo – e qui davvero Dostoevskij si rivela un grande profeta, colui che ha saputo fare la diagnosi esatta di questo fenomeno, cento anni prima che la parabola fosse compiuta. Il nichilismo di Versilov non è quello di Turgenev, non è quello di *Padri e figli*, non è quello rivoluzionario (il nichilismo nasce appunto come movimento rivoluzionario, i nichilisti erano quelli che gettavano le bombe). Il nichilismo di Versilov non è quello di colui che «tira pomodori e patate marce in faccia a Dio», alle autorità, allo Zar e, giù giù, a tutti coloro che rappresentano il potere. Il nichilismo di Versilov è un nichilismo ormai appaesato, ormai conciliato con il mondo. Dio è una figura talmente lontana che non vale proprio la pena di prendersela con lui. I ribelli, coloro che ancora se la prendono, coloro che ancora sanno bestemmiare – e bestemmiare è difficile, non è una cosa facile – coloro che sanno veramente bestemmiare, in qualche modo appartengono ancora all'ordine in cui Dio, seppure negato, è presente. Invece il Dio di cui parla Versilov è lontano, talmente lontano che non è più degno di essere oggetto della sua polemica. E Versilov allora, in questo stato di cose, racconta un sogno perfettamente nichilistico. Un sogno a occhi aperti. Dice di essersi immaginato un'umanità finalmente consapevole che il mondo è quello che è, che le speranze sono false, che le tensioni verso mondi ultraterreni non hanno senso, l'uomo è un essere mortale, destinato a morire. L'uomo ha preso perfettamente coscienza di questa estrema povertà della sua esistenza, del suo modo di essere. E proprio questa estrema presa di coscienza dell'estrema povertà del suo modo di essere è la sua ricchezza, perché – dice Versilov – il giorno in cui finalmente ci rendessimo conto che siamo mortali, che la vita è poca cosa, che il pungiglione della salvezza della redenzione, della società perfetta o di che altro sia, il giorno in cui questo pungiglione ci fosse (o sarà) tolto dalla carne, quante sofferenze in meno, quanto sarà più facile morire; anzi, la morte non sarà niente altro che un vincolo che tutti ci accomuna, e che ispira a ciascuno pietà per il suo simile. Infatti, al di là delle cose che ci dividono, delle idee che ci separano, che cosa resta (o resterebbe), il giorno che ci convincessimo della nostra radicale mortalità? Che cosa resta se non il fatto che l'altro, come me, è destinato a morire, è questa poca cosa, questa polvere che non ha altro senso se non quello di dover morire? Ma

nasce, sulla base di questa consapevolezza, *inevitabilmente*, una vita più giusta, più buona, più sensata. Ce la prenderemmo meno non solo con Dio ma anche con i nostri simili, perché ci sentiremmo tutti stretti da questo unico vincolo; avremmo pietà semmai per i nostri simili. Tolto il pungiglione saremmo un po' più buoni, e via via sempre più buoni. Ci saremmo, in altri termini, riconciliati con il mondo. Certo, se Dio non è morto, è comunque scomparso nel suo cielo, nel suo abisso, si è perduto altrove. Il mondo non ha più l'incanto di coloro che credono nella presenza degli dei, è disincantato, anzi «siamo cinici – dice Versilov – giustamente e onestamente cinici»; ma sarà un cinismo che appunto verrà a coincidere, si identificherà in fondo con una virtù, la virtù di colui che conosce l'esatta misura del vivere.

Versilov, in quel passo de *L'adolescente*, anticipa il nichilismo contemporaneo, descritto nei termini della «morte di Dio», del *disincanto*, della *disillusione* e così via. Se noi guardiamo alle esperienze filosofiche che oggi dominano la scena e che hanno riflettuto a fondo sul nichilismo vedremo – forzando un po' – come queste esperienze hanno le loro cifre, la loro chiave, come si lasciano comprendere a partire da Versilov. La filosofia oggi tenta quella conciliazione con il mondo sulla base dell'annunciata «morte di Dio», del riconoscimento che il mondo è disincantato e sulla base anche di un nuovo cinismo che si sposa non contraddittoriamente – lo sottolineo, *non contraddittoriamente* – con la pietà: riusciamo a essere nello stesso tempo cinici e misericordiosi. La chiave del nuovo nichilismo, come fatto di esistenza che ci riguarda tutti, e come problema filosofico è quella indicata da molte prospettive, le quali, consapevolmente o meno, si richiamano a quella già annunciata da Dostoevskij.

Sennonché, questi filosofi sembrano dimenticare la fine del sogno a occhi aperti di Versilov, e la fine è paradossale, è composta da due parole che mettono in discussione tutto quanto. Versilov racconta questo sogno, si entusiasma mentre lo racconta, come a volte succede. Si tratta di un'ipotesi dalla quale si lascia convincere mentre la espone, e alla fine ha improvvisamente uno scatto, come una mossa, un gesto di distacco e dice a suo figlio: «Bello, vero? Sarebbe bello, vero? Se riuscisse questo esorcismo, sarebbe bello, vero? Se il nichilismo desse luogo a questa esperienza di riconciliazione». Questo «bello, vero?» pronunziato con un tono particolare (io avrei voluto sentire da Dostoevskij pronunciare quel «bello, vero?», perché è la chiave di tutto) questo «bello, vero?» è una dissonanza che rompe la costruzione.

Dostoevskij era talmente convinto di avere trovato con questo una chiave importantissima che, con un procedimento da lui usato anche in altre occasioni, plagia se stesso. In che senso plagia se stesso? Forse si dirà che “copiava” quello che aveva già scritto perché aveva gli editori alle costole: doveva scrivere otto fogli – di quelli grandi – al giorno, se no non lo pagavano, doveva pagare i debiti di gioco. Ma la cosa non si spiega in termini così facili; in realtà Dostoevskij plagia se stesso, cioè riproduce in un altro romanzo la stessa scena, per delle ragioni precise. Riproduce la stessa scena ne *I fratelli Karamazov*. Mette in bocca al demonio questa immagine di un mondo redento appena l'idea di redenzione sia tolta, sia espunta. Al demonio, che è una proiezione di Ivan Karamazov, un fantasma prodotto dalla mente malata, sia pure appassionata, di Ivan. Ma comunque sempre del demonio si tratta. Il demonio ricorda a Ivan quella scena, come se fosse un sogno giovanile di Ivan, e dice: «An-

26 che tu hai creduto che le cose potessero andare in questo modo», e cioè che finalmente il nichilismo si desse in una forma di liberazione dal pungolo di Dio e di tutto ciò che Dio significa, «anche tu hai creduto questo», e finisce, con una smorfia ironica, con quel «bello, vero?» che riproduce esattamente la conclusione della stessa scena nel romanzo precedente.

Perché questo lungo discorso su Dostoevskij? Questa lunga prolusione ha un significato preciso: i poeti di cui ci occuperemo, se dicono qualcosa circa il nostro problema, dicono esattamente quel «bello, vero?», cioè mettono quel punto interrogativo che si ribalta sulla costruzione e la mette totalmente in discussione. Forse Beckett e Celan (ma io uso Beckett e Celan come esempi di un discorso che naturalmente potrebbe essere svolto in ben altro modo) possono essere letti come coloro che, di fronte al nichilismo che ho definito appaesato, riconciliato con il mondo, pongono la loro domanda e lo mettono in discussione. Non che lo superino, il nichilismo, dicendo che loro sono in grado di dimostrare la verità contro chi crede che gli dèi siano morti, che dei valori non è più nulla, che siamo diventati tutti cinici. No, questi autori restano dentro il nichilismo ma lo evocano come un orizzonte ben diverso da quello che molta filosofia oggi immagina che il nichilismo debba essere.

Chi è Beckett è noto a tutti: grande drammaturgo contemporaneo, autore anche di testi in prosa, di quelli che commenterò (mi riferisco innanzitutto alla raccolta che si intitola *Novelle e testi per nulla*). Il problema del nulla, del niente, del nichilismo viene immediatamente evidenziato. Si sa meno chi sia Paul Celan ed è un peccato, perché si tratta di un poeta grandissimo, a mio modo di vedere, il più grande dei poeti contemporanei, che, inevitabilmente, è rimasto ai margini delle grandi correnti letterarie: uno dei motivi è la sua non appartenenza a nessuna patria, a nessuna lingua: scriveva in tedesco ma non era tedesco, era di origine rumena; la regione dove era nato era stata inghiottita dall'Unione Sovietica; è andato esule in Germania dove ha studiato e, per questa capacità straordinaria di conoscere, di apprendere, di capire la sintassi (non solo di parlare la lingua, ma di capirne la forza interna), decise di scrivere in tedesco. La sua opera è appunto scritta in tedesco, per questo il suo nome viene oggi correntemente pronunciato alla tedesca, anche se gli ultimi anni della sua vita li ha passati a Parigi. Amico di Gadamer, quel filosofo che ne ha dato una lettura profonda, filosofica acutissima, anche se non del tutto convincente; Gadamer, uomo tutt'altro che in sintonia con i colori forti, rudi e drammatici dell'esistenza, grande pacificatore degli atteggiamenti e dei sistemi storici, era tuttavia amico di Celan e, mi raccontava un anno fa, quando ricevette l'ultima raccolta delle liriche di Celan *Atmen Kristall* (come tradurre? *Respiro di cristallo*), ne fu non solo colpito ma anche spaventato, perché si rese conto che lì la poesia si portava su una linea di non ritorno. Prese il treno a Heidelberg e andò a Parigi a trovare Celan; gli disse che quelle poesie erano di qualcuno che si era spinto fino al margine estremo, fin dove non si può tornare indietro e Celan sorrise e disse: «No, tu non sai distinguere poesia e vita, sono due cose completamente diverse». Gadamer stette due o tre giorni a Parigi con Celan, ne tornò angosciatissimo e, qualche giorno dopo, gli arrivò la notizia che Celan si era suicidato, buttandosi nella Senna. È una notizia di prima mano che vi do, non so quanto vi sia di legendario, non voglio prenderla tutta per oro colato, ma certo è un'indicazione precisa quella che dà Gadamer circa la possibilità della poesia di spingersi a un punto di non ritorno.

I testi di Beckett che voglio commentare brevemente sono tratti dalla raccolta intitolata *Novelle e testi per nulla*, dove in realtà non c'è nessuna differenza tra le *novelle* e i *testi*. C'è una prima parte dove il tipo di struttura fa pensare a una novella, e una seconda dove i testi sono più brevi ma il tipo di struttura è sempre lo stesso, c'è sempre il medesimo personaggio, in fondo: lo sfrattato, colui che scende nel degrado sino agli stati più elementari, più animaleschi, e così via.

Di Celan vorrei commentare due poesie, una specialmente, forse la più chiara, la più limpida che questo autore, per altro difficilissimo e complicatissimo, abbia mai scritto. E cioè *Die Niemand Rose (La rosa di nessuno)*. Questa non è una lezione di critica letteraria, non pretendo di fare un'operazione critica, vorrei arrivare al nucleo, ammesso ce ne sia uno – ma io credo che ci sia – o alla sostanza filosofica dei testi stessi. Quello di Beckett è un personaggio che, sia nelle *Novelle* sia nei *Testi per nulla*, scende tutti i gradini della scala sociale: si tratta di uno sfrattato, di un uomo senza lavoro, di uno che si contenta di vivere di elemosina, che non ha più la coscienza del degrado in cui viene a trovarsi; sembra quasi di sentire il verso tanto caro a Hölderlin, e cioè che la povertà vera, la povertà dello spirito, la miseria spirituale è quella di colui che neppure si rende più conto di essere miserabile, perché il rendersi conto della propria miseria implica pur sempre il patire una frattura, il riferimento a un'alterità, a un altrove che in qualche modo ci deve essere, se non altro come misura ideale della nostra degradazione. Invece il personaggio di Beckett è profondamente nichilista proprio in questo senso, nel senso appunto di non patire più il nulla in cui si trova. Non solo. Questo non patire più nemmeno il nulla in cui si trova dà luogo (ed è forse una delle invenzioni più felici di queste novelle) a una sorta di asimmetria spazio-temporale, nel senso che il tempo e gli spazi, o i tempi della narrazione e gli spazi in cui la narrazione si svolge, non collimano più. Voi pensate a un tempo senza spazio: è impossibile. Giacomo Marramao, uno dei più acuti filosofi dell'ultima generazione, ha pubblicato un libro dal titolo adorniano *Minima temporalia*, dove svolge una riflessione sui rapporti fra spazio e tempo. Marramao fa osservazioni molto acute che si applicano a questo testo: dice che non vi è nulla di più illusorio che pensare un tempo senza spazio, all'uomo questo non è dato. Il tempo non è che lo scorrere, sia pure lungo una deriva che va verso il nulla, in un determinato spazio. Non esiste esperienza temporale allo stato puro. Pensate all'esperienza temporale ridotta all'osso, portata al grado zero. Cioè l'esperienza temporale di chi non solo è privato della possibilità di muoversi in una stanza, ma si trova anche in una stanza buia – come coloro che scendono nelle grotte – e non vede nulla; quindi il tempo, che tuttavia passa, viene percepito soltanto attraverso le modificazioni corporali che in qualche modo intervengono, che gli accadono; si sente invecchiare, sente la fame. Allora pensate a un tempo ridotto, a un tempo despaializzato, al tempo che è percepito da uno in fondo a una grotta. Ebbene, anche quel tempo ha uno spazio, ed è *il corpo*; accade dentro un corpo, non sarebbe possibile se non a partire da quello spazio che è il corpo.

Questo è molto importante perché ci fa capire come il tempo, qualsiasi tempo, il tempo umano è pur sempre un tempo progettuale, è pur sempre un tempo architettonico, cioè un tempo che è fatto di progetti, di strutture, che si inserisce in una dimensione dove conosciamo i punti di riferimento. Laddove invece vengono meno questi punti di riferimento, questa

28 dimensione, questa spazialità dell'esperienza temporale, si capisce che ci avviciniamo al nulla. Non c'è modo più sicuro e più profondo dell'avvicinamento al nulla di questo: un'esperienza in cui il tempo ci trasforma senza lasciarsi spiegare in modo progettuale.

È l'esperienza che fa il nostro personaggio, il quale appunto viene cacciato di casa. Questo essere cacciato di casa dà luogo a una prima forma schizofrenica. Lui è solo, assolutamente miserabile perché senza soldi, e il suo essere cacciato dà luogo a successive cacciate: prima è cacciato dalla casa che amava e dove aveva ricordi, poi è cacciato dallo scantinato dove aveva trovato in qualche modo rifugio, poi va a vivere in riva al mare e non trova che un canotto... Questa deriva a cui lo costringono i casi della vita ha carattere schizofrenico perché egli da una parte è sempre in fuga dallo spazio che raccoglie il senso della sua esperienza, dall'altra ciò che sta intorno a lui gli sembra stranamente bello: osserva un mandorlo fiorito, ha tempo per guardare un bambino che passa. Quando è nello scantinato vede scorrere le gambe dei passanti da una finestrella e immagina una vita possibile, ma che non è la sua... Si tratta appunto di un'asimmetria spazio-temporale. Il suo tempo è quello di colui che si avvicina al nulla, perché non ha altro che il suo corpo sofferente, che soffre il fatto di passare, di cambiare, di avere dei bisogni: lui non è niente altro che corpo sofferente e intorno a lui c'è una vita perfettamente estranea: un mandorlo fiorito, il bambino, un sorriso, una donna, un passante. Ecco l'asimmetria, diciamo pure la schizofrenia del personaggio, che così sperimenta il nulla della sua esistenza.

Credo che valga la pena di leggere qualcosa: «Il rumore più debole, ma inequivocabile della porta sbattuta di nuovo mi strappò a quella meditazione», questo è praticamente l'*incipit* del libro, «dove già prendeva forma tutto un paesaggio incantevole con biancospino e rose selvatiche», molto onirico questo paesaggio, cioè è un sogno, non ha più a che fare con la sua esperienza, «e mi fece alzare il capo tenendo le mani posate di piatto sul marciapiede, e i garretti tesi». Questa esperienza molto banale acquista, con il passare delle pagine, carattere allucinatorio, tanto che, a un certo punto, il personaggio non sa più se è vivo o se è morto. E allora decide di raccontare le cose che gli sono successe come se lui fosse vivo, ma nella convinzione di essere ormai morto. Non solo, ma nella convinzione di non poter morire. Perché, appunto, chi fa un'esperienza di così radicale schizofrenia può veramente morire? La sua non è una post-vita, una vita che non è più vita, una vita cui lui è stato sottratto? Come può morire costui? Vegeta, ma questo vegetare è una cosa che non ha più a che fare con la sua vita precedente, la quale gli compare come da un passato remoto, cioè da un passato che non ha più nessuna continuità con il presente: dunque il presente è il presente di un uomo morto, ma non esattamente morto, perché non è potuto morire. La sua è una post-vita, o se volete una post-morte. Una morte che non è morte, una vita che non è vita.

Ora voi direte, ed è la domanda che si pone anche Adorno, che Beckett ci ha voluto descrivere l'esperienza liminale, l'esperienza limite. Quella a partire dalla quale nessuna esperienza è più possibile. Ma Adorno dice qualcosa di molto più acuto di quello che io stesso avrei detto senza il suo aiuto, perché anche a me sarebbe parso che di questo si trattasse: un terribile affresco, una terribile descrizione di ciò che la vita è quando si approssima al punto zero. Adorno sostiene che se Beckett avesse voluto questo, cioè descrivere ciò che la vita è

quando si approssima al punto zero, al punto in cui nessuna esperienza è possibile se non nella forma della schizofrenia, se Beckett avesse voluto fare questo, avrebbe dovuto salvaguardare almeno una posizione e cioè quella dello scrittore o dell'io narrante il quale, dopo tutto e nonostante tutto, riesce a descrivere un mondo, sia pure estremamente degradato e decaduto. Adorno osserva che non è esattamente così, perché è talmente forte questa mossa, questo gesto potentemente nichilistico compiuto da Beckett, da inghiottire la stessa forma che l'esprime; viene eliminata la possibilità di supporre che degli avvenimenti siano di per sé significanti, cioè che si inseriscano in una narrazione e quindi che facciano parte di un progetto e che, non dico rispondano provvidenzialmente a un decreto divino, ma in qualche modo appartengano a un paesaggio, sia pure interiore, il cui centro è la memoria. Questo centro, abbiamo visto, si è perduto. La memoria si è scissa, non è più il legame di passato e futuro. Costui non sa neppure se è vivo o se è morto. Il suo passato gli appare nella forma di un'estrema alienazione; la giovinezza felice che cos'è? È davvero la sua giovinezza? Era la sua vita? Ma lui è vivo? La scissione della memoria intacca la stessa forma narrativa, e la dissolve. E cioè porta dentro di sé delle dissonanze che la disarticolano; la struttura stessa del linguaggio si rompe, si spezza. Nessun senso positivo metafisico è più sostanziale al punto da porre se stesso, o una sua apparizione divina, come legge della forma drammatica. Crolla ogni prospettiva, non solo nel senso metafisico per cui Dio ordina le cose anche se noi le vediamo disordinate, ma anche quel senso metafisico che consistesse nel dire, come pensavano, ad esempio, gli Gnostici, che sotto gli occhi di un Dio il mondo non potrebbe che apparire pura insensatezza. Ma appunto è questo che Beckett fa saltare, la prospettiva che guarda il mondo e dice che il mondo è insensatezza, perché è pur sempre una prospettiva salvaguardata. È come se l'occhio che guarda fosse inghiottito dalla cosa guardata, e la cosa guardata fosse distruttiva rispetto all'occhio. E questo perturba la forma, fin nell'interno della sua compagine linguistica. Cioè l'esperienza narrata è tale da non lasciarsi più cogliere nei termini di un giudizio conclusivo sull'esperienza stessa: come, ad esempio, «il mondo è assurdo, il mondo è insensato». No, perché se questo fosse possibile sarebbe pur sempre possibile il punto di vista sul mondo, capace di esprimere un tale giudizio. Neanche questo è più possibile. È la forma a essere perturbata, la forma non è che la struttura destrutturata che lascia emergere questa forza terrificante, perfettamente negativa, dove neppure più il giudizio sul mondo è possibile.

Siamo lontani dal nichilismo di cui ci parla certa filosofia. Dal nichilismo che definivo appaesante, conciliante, quello che ci dice: sì, d'accordo, Dio è morto, siamo disincantati, viviamo cinicamente, ma è pur sempre una forma di vita possibile, questa. Ma il concetto che esprime un tale giudizio sul mondo, in fondo, non appena si è abituato a vivere in quei termini, raggiunge una nuova sicurezza, una forma di consolazione, si riconcilia con il mondo. Con Beckett siamo lontani da tutto ciò; dobbiamo fare i conti con qualcosa di ben più radicale. Naturalmente questo rimane come problema, anche perché non siamo più sul piano delle soluzioni ai problemi. Teniamo ferma questa frase di Adorno: «Questo – cioè lo sguardo sul caos, diciamo così un po' enfaticamente – perturba la forma fin nell'interno della sua compagine linguistica».

Celan è forse il poeta che più profondamente ha vissuto questa perturbazione. La compa-

30 gine linguistica, il linguaggio, i suoi versi sono perturbati al punto da essere perfettamente ambigui. Io ho fatto, non da professionista, ma da dilettante, esperienze di traduzione con Celan. Ho trascorso un anno, quasi due a Heidelberg, forse anche per via della vicinanza di Gadamer, anche traducendo Celan: una delle cose più complicate che esistano. Proprio perché nessun autore presenta versi la cui compagine linguistica sia perturbata al punto in cui ciascun verso può essere tradotto in due, tre, dieci modi; il senso di quel verso è esploso e appunto si dà al traduttore in forme sempre nuove. Siamo tutti abituati alla poesia moderna come poesia difficile, ermetica, polisemantica, ma nessuno come Celan ha portato alle estreme conseguenze la disarticolazione del linguaggio. Tuttavia Celan è anche poeta che ha saputo scrivere versi di una limpidezza mirabile, che si scrivono perfettamente nel nostro discorso.

Celan è poeta di tradizione ebraica; apolide, ha sempre tenuto a questo suo essere in esilio, come solo l'ebreo sa essere. È lui l'autore di quella bella metafora sulla differenza tra l'ebreo e lo zingaro. L'ebreo dovunque sia, anche a Gerusalemme, è in esilio, perché il Messia non è ancora venuto. Non ha patria, l'ebreo, non può averla, ma anche laddove l'avesse sarebbe fuori di sé, al contrario dello zingaro che, come l'ebreo, non ha patria, è un apolide, ma lo zingaro, ovunque sia, è a casa sua. Le due visioni del mondo sono completamente diverse: da una parte l'essere dovunque a casa dello zingaro, che è una cosa bellissima, dall'altra questo essere sempre fuori di sé dell'ebreo. Lo zingaro viaggia da sempre, ci sono nelle nostre piazze, nelle nostre strade. Non hanno mai avuto patria, e sono sempre a casa loro, sono sempre loro, perfettamente riconciliati con se stessi. Pensate agli ebrei, agli ebrei della tradizione askenazita, gli ebrei delle pianure russe, gli ebrei della Lituania, della Romania, dell'Estonia, gli ebrei polacchi. Per generazioni e generazioni magari sono stati in quella casa, in quel quartiere, radicatissimi, mai mossi di lì, a differenza dello zingaro. Eppure mai si sono sentite, quelle persone, a casa loro. Sempre altrove, sempre in esilio, anche se radicatissime nel loro ghetto. Dico questo perché Celan era ebreo, non praticante, anzi con una tensione molto polemica nei confronti della religiosità della tradizione ebraica, ma ha sempre voluto insistere sul suo essere ebreo.

Due poesie, nella traduzione che ho tentato: una, la più icastica, la più limpida rispetto al discorso fatto, è intitolata *Die Niemand Rose* (La rosa di nessuno). Sia questa poesia – che ha un sottotitolo strano, *Salmo*, cioè la rosa è una forma di preghiera nella forma di un salmo – che l'altra, sono entrambe impregnate, anche se in forma appena allusiva, di tematica biblica. «Nessuno impasta noi di nuovo con terra e fango» – ecco il Dio che è morto – «nessuno parla alla nostra polvere, nessuno». Poi c'è questo stacco meraviglioso, di un'altezza come solo Celan sa – «tu sia lodato, nessuno, per amor tuo» – sono le rose che parlano, è la rosa di nessuno, la rosa che sboccia sotto il cielo vuotato da Dio – «tu sia lodato, nessuno, per amor tuo sbocciamo, a te, di contro, un nulla eravamo, siamo, saremo sbocciando, il nulla, la rosa di nessuno».

Nella seconda poesia, dove i riferimenti biblici sono più che evidenti, il tono è completamente diverso. È una poesia scritta a Zurigo e il personaggio con cui Celan dialoga è la scrittrice Nelly Sachs: «Si discorreva del troppo, del troppo poco, del tu e del ma tu». E cioè di un tu che non si sa bene se sia veramente tale, ovvero se sia un personaggio che mi sta di fronte, con cui ho veramente un dialogo, o se non sia questo *ma tu*. «Si discorreva del troppo, del troppo poco, del tu e del ma tu, tu, dell'offuscamento attraverso la chiarezza, dell'ebreo, del

tuo Dio, di ciò. Era giorno di pellegrinaggio, il monastero era oltre il fiume, andavano con gli ori sull'acqua. Si discorreva del tuo Dio. Io parlai contro di lui, il cuore che avevo schiusi. Allora sua altissima dal murmure di tuono irata parola (traduzioni di espressioni bibliche, si riconoscono), allora mi guardasti, guardasti oltre la tua bocca, seguivi il tuo occhio, io ascolta-vo, noi non sappiamo, noi non sappiamo proprio che vale, se vale».

Queste due poesie possono essere lette appunto nel senso di un nichilismo disincantato e cinico, ma soprattutto del nichilismo riconciliato con se stesso e riconciliante con il mondo di cui dicevo prima. La rosa fiorisce in un cielo vuoto, ma tuttavia fiorisce. La vita è possibile anche laddove la rosa non appartenga a un disegno provvidenziale in cui tutto si tiene e tutto in definitiva si spiega, secondo un progetto creaturale luminoso ed eterno. La rosa che sboccia in un cielo disabitato, la rosa di nessuno, è tuttavia una rosa. Potrebbe essere letta così, questa poesia, così come l'altra potrebbe essere interpretata nel senso di una polemica antimetafisica. Discutevamo, litigavamo, eravamo tenuti insieme da questa polemica. Il *polemos* che ci teneva insieme era precisamente il dire: tu le ragioni del tuo Dio, io le controragioni del Dio che era stato mio e che non voglio più riconoscere, ma la verità del mondo era quella che scorreva sulle acque, gli ori del pellegrinaggio. La verità fattasi nello stesso tempo effimera e visionaria. Ed è una lettura che di queste poesie è stata data.

Gadamer, che – come Adorno – ci aveva aiutati a leggere Beckett, ci mette sulla strada giusta. Egli, riferendosi alla seconda poesia, sostiene che non pare affatto necessario sapere chi sia l'io e chi sia il tu. Infatti ciò di cui parla accade a entrambi. *Io e tu* sono entrambi trasformati, sono coloro che trasformano loro stessi, è il tempo che accade loro. Questo *tu* può avere il volto di colui che è il più vicino, di Nelly Sachs, colei con cui sta parlando, o i tratti del totalmente altro, cioè del divino, ma questa non è la cosa più importante ai fini dell'interpretazione della poesia. Gadamer dice di lasciar stare i contenuti, l'identificazione di quel *tu* oggetto del contendere, perché la poesia dice altro, cioè che "qualcosa è avvenuto". Sarebbe difficile ricapitolare tutto il discorso di Gadamer, ma, sulla base di questa frase, di questa indicazione – che letta così risulta essere piuttosto oscura – quale è la direzione interpretativa verso cui possiamo muoverci? Non certo quella che legge la poesia come l'annuncio di qualcosa che è avvenuto: il cielo si è svuotato, gli dei lo hanno lasciato, siamo soli, il mondo è il mondo di nessuno; oppure: Dio non è che oggetto del nostro vaniloquio. No, la poesia non è questo. Il senso della poesia va colto nel linguaggio. E questo linguaggio che cos'è? Non è nient'altro, dice Gadamer, che un orizzonte all'interno del quale qualcosa accade, cioè all'interno del quale si manifesta, si mostra nella sua verità: la verità della rosa, la verità del nostro parlare di Dio e del nostro prendercela con Lui. Come dire: certo, lasciamo che Dio si dissolva, si potrà pure dissolvere questo Dio, ma chi ci dice che, dal profondo di questo dissolvimento, qualche cosa, un volto divino, qualche cosa di completamente altro che non sappiamo neppure dire, nonostante tutto e dopo tutto si mostri? La rosa si è mostrata. O, meglio, la poesia ci mostra come la rosa possa stare lì. Anche se nessuno la contempla, anche se è la rosa di nessuno. Ma la rosa di nessuno è qualcosa che prima della poesia non esisteva. Che è la poesia a rivelarci. La rosa di nessuno è qualcosa che non sappiamo dire cosa sia. Ma è detta, è manifestata. Nel nulla.

32 Dove si manifesta Dio? Nel nostro sproloquio, nel nostro vaniloquio: Dio è oggetto di una polemica, probabilmente senza senso, e tuttavia la poesia, da questo fondo di insensatezza, fa sì che il nostro vaniloquio sia qualcosa che non è esattamente un vaniloquio. Cioè fa sì che le nostre parole vengano alla luce. Le parole in quanto parole, non in quanto contenuti specifici del discorso. Quella rosa si è manifestata nel nulla – il nulla come cornice della manifestazione – allo stesso modo del nostro contendere con Dio che ci ha sfiancati e che ci ha lasciati fino alla fine, come il personaggio di Dostoevskij, stanchi, stufi di tirargli patate marce e pomodori in faccia, e ci ha portati semplicemente a prendere atto di ciò che è avvenuto; la poesia, dal fondo di questa consumazione, fa trapelare un senso che non si riduce alla consumazione stessa. Questo colloquio, questo suo contendere, questo suo sbattere di ali, queste parole ormai impazzite che non sanno più afferrare il loro oggetto valgono per quello che sono, per la loro verità disarticolata, sfatta, perduta, spenta se volete, ma pur sempre hanno una verità da dire. Questa verità la dice la poesia, pur nel nulla di un linguaggio – come quello di Beckett – disarticolato, incomprensibile. Queste sono due poesie relativamente limpide. Ce ne sono altre in cui, invece, l'oscurità è totale. Qui la poesia non ha la funzione di annunciare qualche cosa: che Dio è morto, che Dio non è morto, o che le rose non servono a niente, ma ha il compito di tracciare quella linea del nulla dentro cui le cose accadono; come dice Gadamer, non sappiamo se la poesia ci parla, di chi ci parla, chi sia il *tu*, se sia il tu più prossimo, colui con il quale il poeta parla, o se sia il totalmente altro, ma non ha importanza.

Qualcosa è accaduto, è accaduto dove? Nel nulla. Il nulla come cornice dell'accadere, come cornice della manifestazione degli eventi, delle nostre esperienze: di nuovo un nulla diverso rispetto al nulla di cui ci parlano i filosofi oggi, o almeno alcuni di essi. I poeti ci indirizzano su una strada diversa.

*(Questo saggio è tratto da una conferenza tenuta da Sergio Givone a Chiasso, nel contesto di un ciclo di colloqui organizzati dalla Società Filosofica Ticinese sulla questione del rapporto tra i filosofi e l'arte.)*