
SUL NON-NATO

Paulo Barone

A Samuel Beckett in memoriam

Io venni in luogo d'ogni luce muto
che mugghia come fa mar per tempesta
se da contrari venti è combattuto

Dante, *Inferno*, V, 28-30.

- I. Che, in qualunque contesto, non possano darsi elementi isolati, a sé stanti se non illusoriamente e per breve durata: tale è, con ogni probabilità, un punto, dei non molti, che si considera, oramai, stabilmente acquisito.

Nessun elemento isolato. Piuttosto, quel tanto di fisionomia, che ciascuna cosa possiede per rendersi riconoscibile, si ricava non da presunte proprietà a lei intrinseche, ma dalla consapevolezza che ogni sua eventuale differenza si gioca in relazione ad una identità e che tale relazione non può essere mai definitiva e assoluta, ma sempre incerta, possibile, da farsi. Così, se fossero gli occhi a indicare il *carattere* di qualcosa, non sarebbe l'interno a custodirne la verità; e, dunque, si dovrebbe solo fingere di oltrepassare quegli occhi in profondità, per seguire, piuttosto, le traiettorie compiute dallo sguardo, gli specifici rapporti che esso determina con prossimità e lontananze, cioè i rap-

porti che s'instaurano con la superficie esterna.

Altrimenti detto: nessuna delle cose che sono può essere isolata e insieme vivere, poiché isolarsi significherebbe, a vario livello, dare di sé un'immagine definitiva e perentoria, mentre l'esperienza non concede tale opportunità se non a tratti. "Soltanto a tratti" non vuol dire solo ottenere una deroga di breve durata, ma che la vitalità delle cose si manifesta per quantità discrete in collegamento fra loro. A seconda del punto di osservazione, ogni cosa è simile ad un tratto: nel mentre si definisce, concentrandosi in un luogo specifico, è già una traccia della serie. Ovvero: essa è costituita dall'insieme del tratto e del suo abbandono, dell'essere qui e del suo essere altrove.

Come recita un'antica similitudine, una cosa è *sempre in viaggio*, dove lo stesso fermarsi è considerato piuttosto una fermata, una semplice sosta, un momento dello spostamento. Il tratto non può essere mai definitivo. Sembra esserlo soltanto quando è dimentico del fatto che esso fa tutt'uno con ciò che lo trascende.

Un singolo evento, in possesso di quell'evidenza e consistenza proprie di tutto ciò che è riconoscibile, non è solo il prodotto finale di circostanze antecedenti non immediatamente visibili, ma, in modo altrettanto inapparente, è una stazione di transito raggiunta e già da sempre abbandonata, occupata solo a patto di averla già alle spalle. Più sinteticamente, un evento sarebbe descrivibile quale immagine mobile (ri-)prodotta da un abbandono continuo, un segno impresso dal (suo stesso) dileguare.

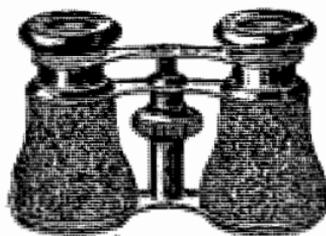
Si potrebbe ancora aggiungere, nel tentativo di cogliere unitariamente la sequenza descritta, che ciascun elemento finito guadagna una qual certa visibilità solo grazie all'implicazione, stretta e sorprendente, di due fotogrammi dall'origine distinta. Il primo riproduce l'evento nella sua 'corporeità', nella sua 'sen-

sibilità', laddove, cioè, si sperimentano i limiti per il loro nudo aspetto traumatico: cesure e interruzioni, separazioni e mutilazioni, ritardi e indecisioni. Sperimentare qui può voler dire solo *patire il colpo*. Il secondo benedice la mutilazione come la materia grezza che la scolpisce e le dà una forma. È evidente che ciascun colpo, in questo caso, non è fine a se stesso, ma inaugura la serie che condurrà all'obbiettivo preposto, e perciò ciascun arresto sarà piuttosto il *segno* dell'arresto medesimo, l'immagine poetica di quell'interruzione. Ciò che di più semplice e scontato sembra darsi — l'elemento finito — è in realtà già il frutto di un meccanismo elaborato: ciascuna cosa è destinata a *divenire* ciò che è e non ad esserlo soltanto. Essa raggiunge se stessa, si conquista grazie all'invisibile ma essenziale concorso dell'immagine poetica che ricrea di continuo il corso, il senso di ciò che la sensibilità patisce in modo tangibile è apparentemente istantaneo.

In altri termini, anche l'essere tangibile per potersi mostrare e dire (e non sparire prima ancora di esistere) deve già trovarsi nelle pieghe della sua immagine, essere quasi immagine esso stesso, appartenere ad un circuito di senso poeticamente elaborato.

In caso contrario il patire sensibile sarebbe intangibile ed evanescente, sparirebbe prima ancora di nascere. Così, invece, il sensibile si trasforma in immagine, è già in immagine, e, al contempo, l'immagine si prolunga nel sensibile al quale garantisce senso e, quindi, sussistenza. Impossibile avvicinarsi all'uno senza toccare simultaneamente, benché tacitamente, anche l'altro. Alla domanda di come si configurino le cose, una volta estratte dal rigido perimetro di fondo che le presentava transitorie solo in relazione a qualcosa di assoluto e definitivo, quando era esperienza di tutti che passassero e morissero, si potrebbe rispondere: come l'insieme orizzontale di un aspetto presente

ed un altro assente, di un lato percepibile ed un altro impercettibile. E, per l'intreccio particolare delle due parti in gioco, si dovrebbe specificare che il percepibile è bensì ricavato dal suo prolungamento immaginario, come l'orma di un inapparente *movimento* che trasforma poeticamente il potenziale grezzo di sensazioni in immagini dotate di senso: quando una cosa *avviene*, il movimento che l'ha ri-creata è, insospettabilmente, già passato, senza cessare tuttavia di trascinarla. Eppure strano davvero, che di una cosa *nata* apparentemente per finire, brilli soprattutto il (suo) movimento, con tutte le parole possibili a dirlo: dileguamento, abbandono, apertura, ri-creazione; e proprio la fine rimanga infinito, minuscolo nodo di una storia di memoria e sogno in permanente movimento. ("Una piccola storia, con esseri viventi che vanno e vengono su una terra abitabile affastellata di morti, una breve storia, sotto l'andirivieni del giorno e della notte". S. Beckett, *Testi per nulla* (1958), Einaudi, Torino 1979, p. 133).



- II. Concetto e percezione in Kant non rappresentano due elementi giustapposti ma i poli di un'area formata dalle propaggini sfumate di entrambi e che perciò sfugge alle classificazioni unilaterali.

Ciò che consente a percezione e concetto di essere costitutivamente e reciprocamente implicati è la funzione della *Einbildungskraft*, dell'immaginazione, intesa quale "termine intermedio che risulti omoge-

neo da un lato con la categoria e dall'altro con il fenomeno, affinché si renda possibile l'applicazione della prima al secondo". Così, infatti, l'immaginazione *lavora*: sul versante estetico-intuitivo, facendo sì che la molteplicità da cui veniamo 'affetti' non sia assolutamente rapsodica, mero *Schein*, apparenza, perché altrimenti non si darebbe nessun collegamento tra forma a priori e fenomeno, ma adoperandosi invece affinché la molteplicità sia percepita già *in immagine*, già lavorata in modo sintetico-compositivo; sul versante analitico-intellettivo, 'schematizzando' le categorie, cioè facendo sì che, "secondo un'arte celata nel profondo dell'anima umana", i concetti siano già disposti ad accogliere l'immagine delle percezioni intuitive, siano già, cioè, *in immagine*, immaginati.

L'immaginazione agisce, dunque, evocando una certa immagine di passività nella spontaneità dell'intelletto, e producendo una certa immagine di attività nella recettività intuitivo-sensibile del molteplice. In questo senso, l'immaginazione funziona quale tramite indispensabile fra percezione e concetto, reale antidoto per quella 'cecità' e quella 'vacuità' che si presentano ogniqualvolta percezione e concetto procedono scissi.

In quanto tramite, l'immaginazione si definisce 'determinazione trascendentale del tempo', *simbolo*, cioè, componente la categoria e il fenomeno. Infatti l'immaginazione — come 'determinazione trascendentale' — è generale e poggia sopra una regola a priori ed è omogenea quindi al concetto; come determinazione del 'tempo', è omogenea al fenomeno, dato che il tempo — forma dell'intuizione sia interna che esterna — è incluso in ciascuna rappresentazione empirica del molteplice.

Il tempo non sarà, così, il nudo e indicibile dileguare delle cose, ma ciò che ha in sé la possibilità di regolarne lo scorrere, "il sorgere ed il perire secondo

leggi", usando le parole di Kant.

Dato infatti che tutti i fenomeni sono nel tempo (e che il tempo non può in sé venire percepito), l'immaginazione in opera a livello intuitivo-sensibile — quella certa attività che pervade la recettività — fa percepire "che in un tempo vi sia uno stato delle cose, il contrario del quale esisteva in precedenza", ovvero fa sì che due percezioni di/nel tempo si connettano. Determinare in quale relazione specifica i due stati percepiti stiano — se in successione o in simultaneità — sarà compito del concetto, preventivamente schematizzato-immaginato (quella certa passività propria della spontaneità dell'appercezione).

Sottolineando la centralità dell'immagine quale ambito di convergenza simbolica di concetto e percezione — che, cioè, è possibile pensare-percepire solo immaginando — si potrà affermare che a) le cose non sono *prima* così come sono e *poi* calate e prese nella rete dell'immagine: l'immagine non replica una realtà semplicemente preesistente; b) al contrario la realtà delle cose è *poietica*, 'costruisce' il proprio senso dell'essere e sin dall'origine; c) la ri-creazione poetica è tale solo se *continua*, permanente: le cose sono *finite-in-immagine*, d'una finitezza, cioè, che passa ricreandosi in stati diversi e in sé non passa mai.

Se è nel tempo, infatti, che i fenomeni sono, e nel tempo possono venire rappresentate le loro relazioni specifiche di successione e di simultaneità, tali variazioni sono possibili e sensate solo in riferimento ad un *permanente*, ad uno *stabile*. "Su questa permanenza, orbene, si fonda anche la rettificazione del concetto di *mutamento*. Sorgere e perire non sono mutamenti di ciò che sorge e perisce. Il mutamento è un modo di esistere che segue ad un altro modo di esistere nel medesimo oggetto. Di conseguenza, tutto ciò che si muta è *persistente*, e soltanto il suo stato varia". (I. KANT, *Critica della ragione pura*, tr. it. a cura di

G. Colli, Adelphi Milano 1976, pp. 261-262).

Dunque soltanto il permanente può mutare, mentre "il sorgere o il perire, in senso assoluto, senza che ci si riferisca semplicemente ad una determinazione del permanente, non può costituire affatto una percezione possibile, poiché è per l'appunto questo permanente che rende possibile la rappresentazione del passaggio da uno stato all'altro". (I. KANT, *cit.*, p. 262).

Nella sfera dell'immagine che percezione e concetto circoscrivono, solo il *continuo e permanente* ri-crearsi concede alle cose di non essere fissate e stabilite una volta per tutte ma di costruire poeticamente ciò che sono.

Che cosa si dà al di là di questa sfera, dove sta saldo il sistema del permanente fluire *immaginativo* delle cose?

Oltre i limiti dell'*immagine* si estende "uno spazio vuoto, che non possiamo riempire né con l'esperienza possibile né con l'intelletto puro" (I. KANT, *cit.*, p. 356): è lo spazio *inimmaginabile* dell'altra coppia — idea e oggetto trascendentale — che sorregge e chiarifica in che senso vada intesa la ri-creazione permanente dell'immagine. Se quest'ultima ha uno "scopo", un'"estensione", una "unità", è perché è *come se* esistesse un (suo) fine ultimo, incondizionato e assoluto, il quale si mantiene sempre al di là, e in modo *inimmaginabile*, dell'ambito circoscritto da percezione e concetto. In altri termini, la presenza *metaforica* (come se, *als ob*) di un significato archetipico (*focus imaginarius*) dà senso — direzione e significato — alla permanente ri-creazione dell'*immagine*, che così è inserita in un movimento regolato ed orientato. Dunque non malgrado, ma grazie al fatto che il significato ultimo è conoscibile solo metaforicamente, *come se* esistesse, l'*inimmaginabile muove* sensatamente e all'infinito l'*immagine*.

In tal modo tutte le cose 'sono' all'insegna di un *sistema in movimento permanente*: di un movimento 'interno' e costitutivo, in quanto le cose si producono in *immagine*, e di un movimento 'esterno' e regolativo, in quanto dirette al *focus imaginarius*.



III. Se la fine, come pare, è una minuscola ombra senza parole, dove vanno le cose che finiscono? o anche questa domanda è solo frutto di un'ultima, metafisica, allucinazione?

Tra le cose e la 'loro' fine sembra scavarsi una differenza incolmabile. Se soltanto *in movimento* le cose vivono e hanno senso, se ciò che parrebbe contrapporsi al movimento — interruzioni e arresti — ne rappresenta, al contrario, la spinta e il farsi tangibile e se, d'altra parte, la fine, in qualche modo, infiltra e permea le cose, allora vuol dire che queste ultime non coincidono con le (loro) finitezze. Da un lato tutto il movimento, dall'altro qualcosa che lo tocca solo ad un certo punto e poi prosegue per un differente destino. Le finitezze non hanno niente a che fare con la vita e la morte delle cose, cioè con il loro permanente fluire e ri-crearsi, con il loro movimento di senso che non può dire mai la fine. Come le stelle descritte da René Char che spuntano chissà da dove, le finitezze ci appaiono così, mentre "una lancia un grido contro di noi poi muore, altre brillano una sera d'impazienza poi ci si oppongono, come se niente fosse".

Soltanto osservando le cose nei punti in cui le finitezze sembrano attraversarle, come se, numerose, oscurassero con il loro passaggio il *lumen poeticum*, il movimento pare immobile, improvvisamente dedito a qualcosa che gli è naturalmente estraneo, a ciò che passa impoeticamente.

Ma qual'è questa differente natura delle finitezze? da dove provengono? Esse vengono fuori dal giro del *non-nato* (*agen(n)eton*). Mentre sul piano del sistema poetico la continua ri-creazione delle cose implica il passaggio permanente dal non-essere all'essere, fino al punto che niente mai finisce davvero, dal punto di vista del non-nato tale passaggio non si dà, per cui esso non ha altra faccia che quella del *già-morto*. Dunque le finitezze non divengono: non hanno avuto un inizio diverso come non avranno diversa la conclusione. Esse non descrivono alcun ciclo, e se si può dire forse che stiano nel mezzo, ciò è possibile in riferimento al fatto che 'sono' sempre (state già morte) così perché non 'sono' mai (state nate), e viceversa.

Il carattere non-nato (già-morto) indica così che la finitezza è inderivata e ingenerata; si mantiene al di qua del movimento di senso dell'essere (e del non-essere), quindi ferma d'una fermezza autonoma, *infante*, incollocabile, fuori dall'immagine di percezione e concetto e dall'immaginario metaforico.

Nulla quindi si può 'generare' dall'incontro con le finitezze: esse non hanno 'altre' parole da sostituire a quelle già esistenti.

Cosa si può dire, allora, delle finitezze e delle cose quando sembrano toccarsi? Che il non-nato pare acquistare una qual certa, *sui generis* sensibilità definibile come *processo di disfacimento*. Nessun dubbio sulla paradossalità di tale processo, sorta di lente deformante destinata a cogliere uno stato radicalmente innaturale, invisibile per il movimento poetico. Il disfacimento, infatti, che è punto di contatto tra cose e fi-

nitezze, sembra voglia tentare qualcosa che certamente deluderà e fallirà: dare ricettacolo a ciò che è passato senza riguardo e senza voce, pur sapendo che il privo d'espressione non è questo o quello, ma il passare stesso, il movimento poetico stesso considerato da un lato a lui per sempre inconscio. Perciò il disfacimento è un *cadere senza identità*. Disfacendosi le cose non s'impadroniscono di una più autentica fisionomia, poiché quest'ultima si garantiva solo all'interno del movimento poetico e grazie ad esso. Mentre cadono, ad ogni punto del loro disfacimento, le cose non si riconoscono, non producono nulla di personale. Cadono invece completamente consumate, con ormai perduta la loro utilità. Così, mettendo in opera la 'propria' finitezza, le cose si ritrovano, come ebbe a dire Tadeusz Kantor, che ne faceva il suo criterio estetico, "alle soglie della pattumiera", "realtà di rango più basso". Soltanto in disfacimento — processo tutto giocato in negativo, nel passare del senza voce, che è senza voce — le cose, e il movimento che con loro s'identifica, avrebbero la strana sensazione che esse finiscono d'una finitezza che non è mai stata — che è da sempre già stata; cioè che in quanto cose-finite — che sembra l'impressione più evidente e consueta — esse devono non essere mai nate ma ospitare piuttosto il loro essere da sempre già-morte.

("Rovine sparse confuse con la sabbia grigio cenere vero rifugio. Cubo tutto luce bianco assoluto facce senza tracce nessun ricordo. Sempre e soltanto aria grigia senza tempo chimera la luce che passa. Grigio cenere cielo riflesso della terra riflesso del cielo. Sempre e soltanto questa fissità immutabile sogno l'ora che passa". S. BECKETT, *Senza* (1970), Einaudi Torino 1989, p. 15).