
PORTE SULL'OMBRA

Lecture sul tema del mistero e dell'altro.

Franco Rella

I.

George Steiner¹, scrittore e filosofo di origine ebraica, professore a Ginevra e Cambridge, è autore di alcuni tra i massimi testi della critica della letteratura, dell'arte e della cultura di questa seconda metà del '900. Alla base del suo gesto critico è certamente la cultura ebraica in quanto, come lui stesso afferma in una intervista, "sete incessante di conoscenza, di trascendenza e di pensiero puro. Credo che l'Ebreo sia colui che, anche sulla soglia di una camera a gas, continuerebbe a correggere un testo. Alcuni rabbini lo hanno fatto. Correggere un testo è interpretare Dio dicendoGli che si è fedeli a questo cancro del pensiero, a questa patologia dell'assoluto, che Egli ha messo dentro di noi, non si sa per quale motivo; è dirGli quanto questo ci sia costato".

Questa filologia, amore per la parola, che procede nel testo e oltre il testo, ha generato libri su Tolstoj e Dostoevskij, sulla morte della tragedia, sul linguaggio e il silenzio, su Heidegger, su Babele. Ha generato la grande riflessione sul tragico delle *Antigoni*, immediatamente precedente a *Vere presenze*. La grande tragedia greca affronta i problemi radicali dell'uomo, tanto che, come dice Steiner, se d'improvviso venissero meno i libri spariti, e ci rimanesse soltanto il dialogo tra Creonte e Antigone, cuore dell'*Antigone* appunto, noi potremmo ricostruire, attraverso l'analisi dei problemi — attraverso le polarità non negoziabili costitutive dell'essere umano che occupano questo dialogo — gli elementi essenziali della cultura dell'Occidente.

La tragedia mette sempre a capo il problema del sapere: che cosa l'uomo sa, e che cosa rimane davanti a lui come mistero. È riflettendo

su questo grande tema tragico, che assistiamo, all'inizio dell'Ottocento, a quell'immensa rivoluzione del pensiero che dà origine alla modernità: la riflessione di Hegel, di Hölderlin, di Schelling, e, qualche decennio dopo, di Nietzsche. La riflessione che si prolunga fino ai nostri giorni.

Ma dopo le *Antigoni* la riflessione di Steiner sembra radicalizzarsi fino a mettere in discussione anche se stessa. Affronterò la questione con una citazione dello stesso Steiner, tratta dalla premessa all'edizione francese di *Vere presenze*:

Baudelaire, nelle *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, presentando, o parafrasando, un passaggio del *Poetic Principle* di Poe, passaggio che è esso stesso un'eco diretta del *Fedone* di Platone, scrive: 'È questo mirabile, questo immortale istinto del bello che ci fa considerare la terra e i suoi spettacoli come una traccia, una corrispondenza del Cielo. La sete insaziabile di tutto ciò che è oltre, e che la vita rivela, è la prova più vivida della nostra immortalità. È con la poesia e attraverso la poesia, con e attraverso la musica che l'anima intravede gli splendori al di là della tomba. E quando una poesia squisita ci porta le lacrime sull'orlo degli occhi, queste lacrime non sono prova di un eccesso di godimento, ma piuttosto la testimonianza di una melanconia irritata, di una postulazione dei nervi, di una natura esiliata nell'imperfetto e che vorrebbe cogliere immediatamente, su questa terra stessa, un paradiso rivelato.



Siamo in grado noi oggi anche solo di leggere questo passo si chiede Steiner?

Facili le letture prefabbricate. Facili anche quelle letture che rovesciano le priorità ontologiche e fanno del testo un pretesto così che "è ormai la nostra lettura che accorda — bella condiscendenza! — una ragione di essere al testo". Ma noi, di fatto, non siamo in grado

di leggere quel testo, perché esso ci mette di faccia a quel mistero che abita nella nostra stessa vita, il mistero abissale che è nel quotidiano e che, come aveva visto Baudelaire, ci guarda dal riflesso di una vetrina, all'angolo di una strada. Questo mistero fa paura. "Per scongiurarlo la nostra epoca ha creduto di trovare una contromossa: basta che la critica umili lo testo, che il commento lo riduca a pretesto".

In una sorta di furore, come quello che aveva mosso Platone nella *Repubblica* contro i poeti, Steiner muove contro la critica in una lotta aspra, disperata, senza quartiere. Solo l'arte è una lettura adeguata all'arte, mentre il "mandarinismo parassitario" della critica ci allontana dal testo e dal suo mistero, per condurci in una "grigia palude", in una "galleria di queruli echi", in cui il saggio critico dialoga con il saggio critico, l'articolo parlotta con l'articolo, in una crescita infinita di una quantità qualitativamente irrilevante. Solo la critica strettamente filologica è ammessa. Non quella ermeneutica, la critica dei traditori di Hermes, il dio che doveva comunicare tra il mistero della vita e il mistero della morte, che si è ridotta, per esempio nel decostruzionismo, a negare ogni mistero, a muovere passi di danza davanti ad un'arca che si sa e si vuole vuota.

Eppure Steiner ci ha dato critiche mirabili. La sua lettura delle *Antigoni*, ci ha insegnato a leggere più e meglio dentro la tragedia. Ci ha insegnato, come leggiamo anche in *Vere presenze*, che la tragedia è ossessionata da Dio, e che "presuppone che l'uomo sia esiliato agli incroci dove il mistero della sua condizione viene messo a nudo ed esposto a intercessioni ambigue di minaccia e di grazia". Perché dunque questo furore?

Il mistero che abita in ogni opera, di fronte al quale ogni grande opera ci affaccia, è infatti affondato nel nichilismo mandarinesco, che non sa più dove sia la profondità di un testo. Questo nichilismo si muove contro la letteratura che sa che il quotidiano è abissale. E qui si nasconde la nostra ragion d'essere: il destino di un incontro improvviso, forse involontario, con l'uomo o con la donna che cambierà il nostro universo.

Dunque, da un lato l'opera, il mistero del suo senso, che apre a una visione del mondo che è sempre inizio: intollerabile, terribile, come ogni cosa che inizia; e, dall'altro lato, la glossa, che ricopre questi scogli, che emergono dal nulla per significare il mondo e il mistero

del mondo, con i suoi licheni e le sue muffe. L'opposizione è drammatica ed è resa estrema da Steiner. Vediamo il motivo della sua radicalizzazione.

La lingua è infinita. Tutto nel mondo ha termine, ma ciò che possiamo dire non ha termine alcuno. E se una volta esisteva un patto di corrispondenza tra cosmo e *Logos*, questo patto si è infranto tra il 1870 e il 1930 in "una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale, che definisce la modernità stessa"². La parola fiore, come dice Mallarmé, non è in nessun mazzo di fiori, è il segno di un'assenza. Ed è proprio la rottura di questo patto che impone una nuova e terribile responsabilità.

Con maggior forza di qualsiasi altra testimonianza, la letteratura e le arti ci parlano dell'ostinazione dell'impenetrabile, dell'elemento totalmente alieno in cui ci imbattiamo nel labirinto dei nostri affetti interiori. Esse narrano del Minotauro acquattato nel cuore dell'amore, delle relazioni (...). Ci parlano del peso irriducibile dell'alterità e della clausura inerente alla materia e alla fenomenicità del mondo fisico.

Dunque la letteratura e l'arte penetrano in un mondo che è diventato mistero, in cui nessun patto ci garantisce sul senso delle cose. Si affacciano sul mistero del mondo e dell'essere, ci propongono una *nuova relazione* tra Eros e Logos, che rinvia alla creazione "che non è mai totalmente accessibile". Ci rinviano, in una parola, al di là di noi stessi: a Dio, al mondo. Comunicare "questa rappresentazione a un altro essere umano è un atto morale", è un atto di responsabilità.

Di fronte a questo compito, la critica decostruzionista che celebra i suoi giochi nichilisti, o anche la critica accademica che rende opaco "il trascendere artistico", "il bagliore che traspare in superficie", è prima di tutto un atto immorale. È contro questa immoralità che si muove Steiner, pur consapevole che esiste anche una grande invenzione critica, interessata al mistero quanto vi è implicata l'opera che essa prende in esame. Benjamin nella sua lettura delle *Affinità elettive* di Goethe, ne è un esempio: quando propone alla critica il compito di disgregare la falsa totalità che l'opera è diventata, riportandola al suo inizio frammentario, alla verità che è esibita e protetta dentro il velo di parole che esprimono l'indicibile. Anche Steiner è un esempio

di questa *necessità della critica*. La sua lotta contro la glossa e il commento è di fatto un'immensa, imprescindibile glossa all'insieme di opere che chiamiamo la modernità. È l'affermazione, che può avvenire solo sui margini delle opere, che la verità ha luogo nell'opera stessa: nel mistero della sua presenza, nella vertiginosa esperienza che essa ci propone. Vertiginosa, perché in effetti il rapporto con l'altro, che l'opera ci propone è sempre un rapporto con ciò che trascende l'opera, il soggetto che l'ha scritta, del soggetto che la legge. L'opera diventa un occhio, una finestra aperta sull'oltre: realizza una delle "opposizioni non negoziabili" che campeggiano nel grande dialogo centrale dell'*Antigone*:

"Quando una voce umana si rivolge a un'altra o quando ci troviamo faccia a faccia con un testo, con l'opera d'arte figurativa o musicale — in altre parole quando ci incontriamo con l'*altro* — è una scommessa sulla trascendenza".

Ed è appunto riesplorando queste contraddizioni (maschile/femminile; umano/trascendente/ vita/morte; giovane/vecchio; individuo/potere) che si reimpara "a essere umani".

La modernità ha conosciuto la rottura, come si è detto, del patto mimetico, che garantiva la corrispondenza fra significante e significato, tra parola e mondo. Questo non è una dimissione delle nostre responsabilità. Anzi parlare, scrivere diventa un'impresa etica. Tutto si può dire, e dunque, come aveva già detto Schlegel all'alba della modernità, tutto deve essere detto:

La lingua non può essere fermata da nessuna frontiera, nemmeno, per quanto riguarda le elaborazioni concettuali e narrative, da quella della morte.

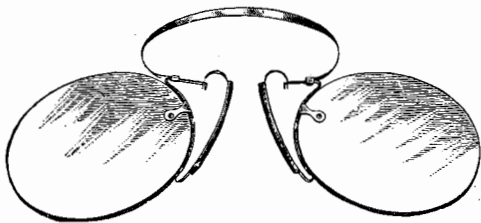
Le teorie decostruzioniste, le teorie del pensiero debole sono attive nel combattere sia il mistero, e la trascendenza che in esso si nasconde, sia la responsabilità etica del linguaggio.

La decostruzione (...) non attribuisce a nessun movimento (...) la minima esemplarità, il minimo valore di promessa (...). È, o dovrebbe essere, una negazione senza compromessi del significato (...). La decostruzione danza davanti all'Arca. È una danza giocosa, come lo è infatti il ballo dei Satiri e, allo stesso

tempo, tra i suoi praticanti più acuti (...), intriso di tristezza. Perché i danzatori sanno che l'Arca è vuota.

Ma l'Arca non è vuota: in essa è "l'impenetrabile, dell'elemento alieno in cui ci imbattiamo nel labirinto dei nostri affetti intimi". In essa c'è, grave, irriducibile "l'alterità" e "la chiusura inerenti alla materia e alla fenomenalità del mondo fisico".

Steiner propone un privilegio particolare alle arti rispetto a tutte le altre pratiche conoscitive umane in quanto i modelli legati alla scienza, o alla politica "non sono disinteressati. Sono concepiti per dominare, per possedere".



II.

Il libro di Giancarlo Gaeta ³, curatore dell'edizione Adelphiana dei *Quaderni* di Simone Weil, ci propone un saggio con una scelta antologica di testi centrati soprattutto sul tema della pace e della guerra, o, in termini weiliani, della *forza*.

Gaeta centra in modo esemplare la questione del nostro rapporto con Simone Weil:

È possibile per noi rilevare in appieno il valore straordinario dell'esperienza umana e della ricerca intellettuale di Simone Weil (...) Dico per noi, suoi contemporanei, per i quali Simone Weil non può essere semplicemente un pensatore del ventesimo secolo a cui accostarsi con la mente sgombra e spirito critico, tanto essa è implicata nelle scelte storiche del nostro secolo. Lo sappiamo ad apertura di un suo scritto, se la nostra mente possiede appena qualche capacità di avvertire l'onda lunga delle tremende questioni irrisolte, e nel frattempo aggravatesi, che da quelle pagine giunge fino a noi e ci afferra".

Si sono moltiplicati in questi ultimi anni gli scritti su Simone Weil: spiegano le sue radici ebraiche; il suo sì o il suo no al cattolicesimo; le oscillazioni della sua vita e del suo pensiero; il suo essere di sinistra e il suo misticismo. Ammiro questi scritti, ma sono remoti alla mia esperienza del suo testo. Ho scoperto tardi Simone Weil, e proprio attraverso i *Quaderni*. Non ho scritto neanche una riga su di lei, ma molte, e per me decisive, sono le cose che il suo pensiero mi ha permesso di pensare: il concetto di sradicamento che trasforma la frontiera in una soglia che ci apre all'altro; la sventura che apre contemporaneamente al dolore e alla visione di inedite possibilità per l'essere umano; la fragilità, che è segno di esistenza e della forza che possiamo opporre al potere...

Il saggio di Gaeta e i testi antologizzati vertono soprattutto sulla questione della guerra e della pace, dell'individuo e del potere. Sono questioni inaggrabili, in quanto la loro rimozione risolve ogni pacifismo in parzialità velleitaria. Eppure Simone Weil non offre soluzioni. Anzi, quando afferma che la spada annienta sia d'elsa che di punta, sia il vincitore che il vinto, sembra aprire la via non al pensiero ma alla disperazione. Eppure qui sta la sua grandezza: qui sta la sua dimensione tragica, quella dimensione che il pensiero filosofico e il pensiero politico hanno da sempre rimosso.

Due sono le grandi questioni della tragedia classica che Simone Weil fa sue. La questione del potere, che è per il tragico una *malattia*, che da un lato inibisce il sapere, e dall'altro uniforma a sé ogni pensiero. "L'uomo abile a parlare e potente [...] diventa un cattivo cittadino" ha detto Euripide, perché, come dirà Simone Weil, costringe i vinti non solo a obbedire, ma anche a sognare il proprio sogno. L'eroe tragico accede al sapere soltanto attraverso la *sventura* che lo deregala, soltanto ponendosi altrove rispetto al potere: come Edipo, o come Penteo che, nelle *Baccanti*, non solo perde le insegne del potere, ma va verso il suo destino vestito da donna, come uno, dunque, della "stirpe più dolente"⁴.

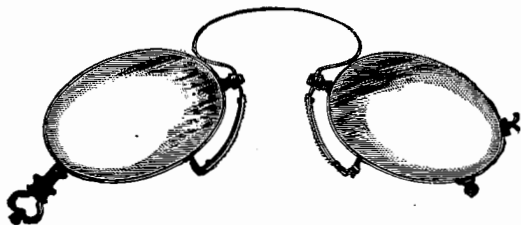
L'altra grande questione tragica è il sapere. Alla domanda "che cosa è sapienza?" il coro delle *Baccanti* risponde "sapienza non è sapienza": non c'è alcun sapere che possa dare risposta alle domande ultime dell'uomo che scaturiscono da quelle polarità non negoziabili, irriducibili, che, secondo Simone Weil, non possiamo ma dobbiamo

pensare insieme.

La guerra e la pace, l'uomo e il divino, il bene e il male. Il tragico mette in tensione queste polarità, ma ad esse non può rispondere, come non può rispondere Simone Weil, perché ognuno di questi poli delle contraddizioni che costituiscono l'uomo in quanto uomo, il mondo in quanto mondo, non esiste senza il suo contrario.

Tra i testi stupendi che Gaeta presenta in questo libro vorrei segnalare la *Lettera a Bernanos*. Bernanos aveva pubblicato nel 1938 uno dei libri lancinanti di questo secolo: *I grandi cimiteri sotto la luna* in cui parla del dilagare dell'orrore della Guerra di Spagna che si rende, proprio per le sue dimensioni, famigliare: come allo schiavo è famigliare lo scudiscio del padrone. È l'occasione perché Simone Weil racconti allo scrittore, monarchico e di destra, la sua esperienza di "sinistra" della Guerra di Spagna. Un impulso morale l'ha spinta dalla parte dei repubblicani. Ha scoperto che i "fascisti", "termine molto ampio" che comprendeva quasi tutti gli oppositori, erano considerati "una categoria di esseri umani fuori da quelli la cui vita ha un prezzo". Ha scoperto che quando questo succede "non c'è niente di più naturale per l'uomo che uccidere", come ci insegnano anche gli avvenimenti odierni nella ex-Jugoslavia. Ha scoperto di quale forza d'animo bisogna esser dotati per resistere a questo impulso che "cancella subito il fine stesso della lotta". In questo lo scrittore cattolico che si leva contro le gerarchie ecclesiastiche, le è più vicino "senza paragone dei miei compagni, scrive Simone Weil, delle milizie d'Aragona — quei compagni che tuttavia amavo".

Già qui s'intravede quella necessità di ridisegnare i diritti e i doveri dell'uomo, l'etica e la politica, il rapporto fra storia e individuo che campeggiano nei *Quaderni* e che sono davanti a noi come nostri problemi, insieme a lei, Simone Weil, la nostra contemporanea.



III.

Il gallo è un emblema solare. Ambrogio, in uno dei suoi inni, lo chiama "la sentinella del sole". È l'uccello che annuncia il giorno e il risveglio. Nel *Fedone* Socrate ricorda a Critone il debito di un gallo ad Asclepio, in quanto il gallo, con la morte del corpo di Socrate, annuncia il risveglio: la liberazione e la vita vera della sua anima.

Nel 1824 Leopardi scrive il *Cantico del gallo silvestre*⁵. Il gallo svegliando i mortali annuncia qui profeticamente la morte del tutto: di tutto l'universo di cui non rimarrà altro che "un silenzio nudo e una quiete altissima" a riempire "lo spazio immenso". Così, conclude Leopardi, "questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi".

Leopardi afferma di aver tradotto questo canto da un antico testo cabalistico. Cesare Galimberti, nel suo straordinario commento, individua il testo talmudico da cui Leopardi ha tratto l'immagine del gallo, e richiama un testo di Scholem sulla simbologia del gallo nello *Zohar*, testo cabalistico del XIII secolo. Galimberti però si sofferma su una nota di Scholem che richiama una tradizione armena in cui il gallo celeste desta i cori degli angeli a lodare Iddio, mentre nello *Zohar* il gallo canta a mezzanotte. Questo non mette in discussione però la pista individuata da Galimberti, ma la conferma. Infatti i galli cantano a mezzanotte anche nell'operetta leopardiana *Federico Ruysch e delle sue mummie*. Ma cantano non per svegliare gli angeli a lodare Dio, ma per risvegliare i morti perché essi cantino la loro morte. Il gallo di mezzanotte canta l'ultima ora, quell'ora, che in un'altra operetta di Leopardi, *Il Copernico*, si presenta con un "rombo (...) che par come delle ali di un uccello grande" ad annunciare la morte del sole: il fatto che "il giorno non è per aver luogo più, né oggi né domani né poi".

Ma c'è un ultimo elemento che conferma questa nostra ipotesi. Il gallo è *silvestre*. Non è, come ha detto Ceronetti, un aggettivo di aulica eleganza. Silva, selva, è per tutta la tradizione di derivazione neoplatonica (attraverso la traduzione e il commento del *Timeo* di Calcidio) penetrata nel cristianesimo, nell'Islam e nella Cabala, l'abisso di una materia inerte e senza limiti. Leopardi dedica alcune pagine dello *Zibaldone* per fondare filologicamente questa immagine filosofi-

ca: dal greco, al latino, alla lingua ebraica. Il gallo silvestre è l'annuncio del regno ultimo della silva: di quell'abisso su cui si stendeva, come si legge nella *Genesi*, una coltre d'impenetrabile buio: *tenebrae erant super faciem abyssi*.

Nel 1843 Baudelaire scrive "Il Crepuscolo del mattino", pubblicata poi nei *Fiori del male*, nella sezione *Quadri parigini*. Il canto del gallo annuncia anche qui che la prima ora è di fatto l'ultima ora. Il canto si leva "come un singhiozzo interrotto da uno sbocco di sangue schiumoso".

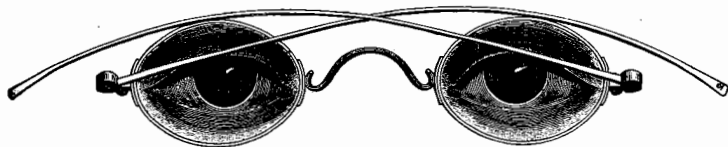
Nel 1853 Melville pubblica uno strano ed enigmatico racconto: *Chicchirichì ovvero come cantò il nobile gallo Beneventano*⁶. Il paesaggio di questo racconto è quello di "un impero diviso", dove scorre "un fiume torpido e malsano, nido d'infezioni", in un "lugubre manto di foschia": "un mondo ben triste!". Ed è in questo mondo lugubre e triste che si leva magnifico il canto del gallo, che sembra mutare in felicità la malinconia del protagonista, che si mette alla vana ricerca del "nobile straniero". Nessuno sa dare indicazioni, nessuno sa risolvere il mistero di questo canto "eroico e celestiale". Alla fine il protagonista scopre che il gallo appartiene ad un povero lavorante, Merrymusk, con moglie e figli ammalati, che si rifiuta di cedere il gallo, rifiutando ogni compenso.

Perché questo poveretto ha bisogno del gallo? Il gallo deve cantare la morte di Merrymusk, la morte dei suoi, la sua stessa morte. E così una mattina il protagonista assiste alla morte dell'uomo, poi, sottolineata dal canto terribile e stupefacente del gallo, alla morte della moglie del povero, e poi dei figli trasfigurati "in spiriti davanti ai miei occhi: là dove essi giacevano vidi degli angeli". E poi "il gallo scosse le penne sopra di loro. Il gallo cantò (...). Uscì a grandi passi dalla capanna. Lo seguì. Volò sul culmine del tetto, dispiegò le ali, fece squillare un'unica nota soprannaturale e cadde ai miei piedi. Il gallo era morto".

Per trent'anni, nel XIX secolo, tre galli hanno cantato la morte e la fine: l'ultima ora. In Proust, nella *Prigioniera*, il gallo torna a cantare invece per annunciare "l'angelo scarlatto dell'eterno mattino", quando, dopo il buio e la sensazione del nulla, il protagonista incomincia a intravedere la possibilità di trasformare l'ultima ora nella prima ora di un nuovo linguaggio e di un nuovo sapere, che scopra

all'uomo la bellezza e il senso della vita lungo l'avventura della sua vita. Cos'è intervenuto a trasformare di nuovo il canto della morte in un canto di vita?

Credo che l'opera di Proust realizzi, insieme a quella di Rilke, uno spostamento decisivo in rapporto all'altro e al mistero. L'altro non è più l'abisso in cui si sprofonda nel vuoto dell'insensatezza, ma è il grembo fecondo in cui, attraverso l'ombra, giungiamo a straordinarie e sconosciute configurazioni che disegnano un nuovo rapporto con il mondo. Il problema per Proust è quello, avanzato da Steiner, di un linguaggio che sappia farsi carico di un compito che non è più solo estetico, ma che è anche etico. Che sappia farsi carico, come ha detto Simone Weil, di un rapporto con l'altro che non sia legato alla forza e al potere. Il linguaggio è l'essere umano in quanto prolunga nel mondo la sua essenza più autentica: quella di essere una soglia in cui transitano i contrari, in cui il mondo, le figure e le cose del mondo, prendono, in questa opposizione che le scopre differenti, e dunque realmente, individualmente esistenti, la loro *misura*.



1. A proposito di G. STEINER, *Vere presenze*, tr. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992, pp. 230 [*Real Presences*, Faber & Faber, London 1989; tr. fr. di M.R. de Pauw, *Réelles présences*, Gallimard, Paris 1991].

2. "Credo che questo contratto sia stato rotto per la prima volta in senso radicale e sistematico nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che va dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*". (Steiner, *Vere presenze*, p. 95).

3. G. GAETA, *Simone Weil*, Enciclopedia della Pace, Cultura della Pace, S. Domenico di Fiesole 1992.
4. Cfr. F. RELLA,, *L'enigma delle Baccanti*, in Euripide, *Le Baccanti*, Feltrinelli, Milano 1993.
5. G. LEOPARDI, *Le operette morali*, a cura di C. Galimberti, Guida, Napoli 1988.
6. H. MELVILLE, *Billy Budd. Racconti e frammenti. Diari*, a cura di R. Bianchi,, Mursia, Milano 1992.