

*Collana diretta da*

Raffaele Manica

ANDREA CATERINI

# PATNA

LETTURE DALLA NAVE DEL DUBBIO

*A Salvatore Santorelli  
– lettore millimetrico –,  
per l'umiltà e l'amicizia*

*... tra un minuto sarò di nuovo al luogo  
cui l'anima mia anelava, ... là, dove a  
ogni istante si rischia la vita, perdendola  
e riguadagnandola a ogni istante.*

Søren Kierkegaard, *La ripetizione*

## Elogio del dubbio

*Quando il «caso» ci conduce sull'orlo di un precipizio,  
quando dopo anni di un'esistenza tranquilla e pacifica  
si leva davanti a noi, come davanti ad Amleto, «un essere  
o non essere» minaccioso che non ci figuravamo possibile,  
allora ci sembra che una forza nuova, enigmatica – forse  
benefica, forse ostile – diriga e determini i nostri atti.*

Lev Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe*

### **Il luogo del dubbio**

È notte. I piedi paralizzati sulla punta della prua. Sotto il mare è nero – un precipizio –, solo ogni tanto sottili striature di bianco lo tagliano orizzontalmente: la spuma di un'onda leggera, o una vacua illusione di luce. Alle spalle la nave pare una fetta d'anguria tagliata in fretta, di quelle che soltanto la morsa di una mano può tenere in equilibrio – pure le vele, oramai, sono appena un seme sputato. Eppure lì, invisibile e silenzioso, chiuso nella certezza di un oblò, dorme l'equipaggio. Non percepisce ancora il pericolo che lo chiama dal fondo mare dell'oblio.

I piedi ancora immobili sullo spigolo del *Patna*, la nave, che è sempre più sbieca e perduta. La nave che è tutto quanto il mondo e che Jim, il marinaio appeso al dubbio, non sa se abbandonare alla sua sorte, o restare lì, perendo con lei.

Conosciamo la storia di *Lord Jim*, il capolavoro di Joseph Conrad: un marinaio che salta su una scialuppa fuggendo da una nave in avaria, il *Patna* (emblema del libro, luogo nel quale il dubbio esercita il suo potere sovvertitore), per salvare la propria vita, lasciando che il resto dell'equipaggio si sbrighi da

solo la sua possibilità di salvezza. Ma una volta compiuto quel gesto disonorevole, il marinaio vive il resto dei suoi giorni col senso di colpa di non essere rimasto lì, su quella nave, capendo che saltare significava tradire se stesso e il mondo intero.

Non riesco a pensare al momento in cui Jim è sospeso sul ciglio della nave se non come momento di verità. Una verità che lui non vuole ammettere neppure a se stesso.

Giorgio Agamben, in *Nudità*, scrive

La nudità del corpo umano è la sua immagine, cioè il tremito che lo rende conoscibile, ma che resta, in sé, inafferrabile. [...] E proprio perché l'immagine non è la cosa, ma la sua conoscibilità (la sua nudità), essa non esprime e non significa la cosa; e, tuttavia, in quanto non è che il donarsi della cosa alla conoscenza, il suo spogliarsi delle vesti che la ricoprono, la nudità non è altro dalla cosa, è la cosa stessa.

È proprio quell'inafferrabilità dell'immagine di ciò che veramente siamo che ha messo Jim in una condizione esistente di dubbio. Agamben spiega molto bene nel saggio come la teologia e la patristica in genere intendano la nudità. Essere nudi significa in realtà essere vestiti di grazia. Questa è la condizione che vissero al principio Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre. Solo dopo aver compiuto il peccato proveranno vergogna della propria nudità e si sentiranno quindi costretti a indossare qualcosa (a coprire con foglie di fico la loro intimità). Voglio dire che quello che Jim nel suo dubbio primordiale ha visto è l'immagine di se stesso nudo – cioè vestito di grazia – ma se ne è poi subito vergognato. Il suo tremito, la sua paura, è la prova che quella verità non può essere da lui – ma è in realtà una condizione che appartiene a ogni uomo – trattenuta.

Da qui l'intuizione di Conrad. L'infelicità successiva alla visione che Jim prova per tutto il corso della sua vita consiste nel non essere riuscito non già a salvare l'equipaggio della nave e a trattenere l'immagine, quanto piuttosto nel non essere stato in grado a ripetere dentro di sé l'esperienza del *Patna* stesso, non essere riuscito a rivivere l'esperienza di quel dubbio che era stato a ben vedere la rivelazione della propria nudità. Perché fu solo quell'esperienza a confermare a Jim la sua esistenza, a garantirgli la sua viva presenza nel mondo, la sua reale natura.

Ne *La ripetizione* Kierkegaard scrive: «Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo infelici [...]». E più avanti aggiunge: «Chi non ha fatto il giro della vita prima di cominciare a vivere, non giungerà mai a vivere [...]; chi ha scelto la ripetizione vive». Dubbio e ripetizione sono strettamente connessi, se si accetta che il dubbio è il momento esatto in cui ci accorgiamo di essere vivi. Ecco, l'errore di Jim da cui consegue la sua infelicità, non è propriamente la codardia, ma l'aver continuato a vivere nel ricordo di quel momento, non avendo abbastanza coraggio da rivivere quell'esperienza sul ciglio del *Patna*, nel luogo del dubbio, dove finalmente si era visto per quello che era.

Vivere l'esperienza del dubbio è pure renderci conto finalmente del nostro stato di esistente doppiezza. Ciò che vediamo dubitando non è l'individuazione di due possibilità di

scelta, quanto invece la condizione del nostro essere vita e al contempo morte. Dico che il dubbio è ciò che vivendo ci fa accorgere della nostra morte come fosse la visione di quell'insieme che siamo e che fino a quel momento non sapevamo d'essere. Allora la scelta, quando avviene, non potrà in alcun modo darsi tra due possibilità. Se la condizione del dubbio è una visione, scegliere risulterà essere l'accoglimento di ciò che vedendo non possiamo più rifuggire. L'immagine esposta della nostra doppiezza (e che ci guarda e vede, come noi guardiamo e vediamo lei) come riflesso di ciò che siamo è la nostra vera e unica libertà. Quell'unicità riconosciuta è ciò che davvero siamo. Accoglierla è accettare che la nostra libertà sia, invero, una sola possibilità di scelta. Nel momento ultimo del dubbio infatti – ultimo inteso come condizione sulla soglia del limite –, l'uomo s'accorge pure che la coscienza di cui la natura l'ha dotato non può bastargli per scoprirsi interamente. La coscienza è capire che, noi e la nostra vita, siamo in grado di costruirci una scienza (co[n]-scienza) che ci detti una legge morale in grado di farci distinguere ciò che è bene da ciò che è male scientificamente. Ovvero: sono l'esperienza e la ragione a fungere da prove, o dati concreti (così come sono prove gli *elementi* attraverso cui si basano tutte le indagini scientifiche) sui quali la nostra indagine verifica la sua validità. Il dubbio sovverte invece la coscienza in nome di un gesto di fede: voglio dire che quel sovvertimento che è proprio la natura stessa del dubbio, costringe chi lo vive a finalmente vedere, a entrare nella luce di ciò che vede. Ce lo ricorda Lev Šestov nel suo capolavoro di filosofia religiosa, *Atene e Gerusalemme*, che la conoscenza ha reso schiavo della «Necessità» l'uomo, e che non esiste

libertà se non fuori dalla stessa Necessità, fuori dalla morale (e questo non è pure il vero significato dell'«al di là del bene e del male» di Nietzsche?), così come la vissero al principio dei tempi Adamo ed Eva – e scrive: «La conoscenza del bene e del male, così come la vergogna, furono nell'uomo solo dopo che ebbe gustato dei frutti dell'albero proibito; è incomprendibile per noi, così come non comprendiamo che questi frutti gli diedero in sorte la morte. Eppure noi, basandoci sull'infalibilità della ragione, pretendiamo con tutte le forze che nell'uomo che non conosce la differenza tra bene e male lo spirito sia assopito. Ma la Bibbia non dice questo. La Bibbia, al contrario, dice che tutte le disgrazie dell'uomo vengono dal sapere. Tale è anche il senso delle parole di San Paolo citate da Kierkegaard: tutto ciò che non viene dalla fede è peccato».

Nessuno come Hopper mi pare sia stato in grado di rappresentare, per immagini, questo stato dell'esistenza nel quale l'uomo è finalmente vinto di fronte l'immagine di un se stesso fino ad allora sconosciuto. Un colore a olio può diventare infatti una tempera nelle sue miscele. Se l'olio evidenzia lo spessore della luce, la tempera, al contrario, toglie alla stessa baluginio, la opacizza, fino a farla divenire un graffio, quasi fosse una scia di solitudine eterna impressa sulle cose.

Basta guardare i suoi nudi (come il celebre *Una donna nel sole* [1961]). Sembrano deteriorati dal tempo, raccontano proprio come quel graffio di luce li abbia segnati irrimediabilmente. Quella luce che ha ferito loro l'anima appartiene alla morte, come non provenisse da fuori, dalle circostanze contingenti della vita, ma proprio da dentro, da quella rarefa-

zione dell'anima che rende la luce livida e assorta, concentrata nello scampolo di un'attesa che non finirà mai, che secca e inaridisce (una luce quindi partorita, come era già capitato al San Paolo caravaggesco). Verrebbe voglia di dire che la morte non accetta di essere esclusa – nascosta – dalla quotidianità della vita: vuole che la si esponga, che la si mostri, e che ognuno, senza mai davvero poterla trattenere, la possa guardare di sfuggita ma senza davvero sfuggirle, e infine riconoscersela addosso, perché finalmente evidenziata. Mark Strand, in *Edward Hopper. Un poeta legge un pittore*, scrive che «la luce di Hopper, nonostante i titoli dei suoi quadri, è senza tempo». Più che «senza tempo», i quadri di Hopper dimostrano come il tempo si frantumi e proprio la luce ne è la prova. Perché il tempo invece di essere sottratto, viene frantumato, parcellizzato in opache vibrazioni di luce. Da qui l'attesa che tutte le figure ritratte possiedono; è l'attesa di qualcosa che stenta a venire, che non arriverà mai perché non se ne conosce la consistenza, non si sa se con questo "qualcosa" sia possibile dialogare, se abbia un'anima e un nome.

Quell'attesa, che consiste nell'esperienza del proprio dubbio, è la misura infinitesima di una sola possibilità: quella di liberarsi dalla vergogna stessa della propria nudità, di una morte che è già e che ci riconcilia alla grandezza del creato e del creatore, come resuscitandoci qui e ora, esponendoci alla luce del sole – o *nel sole* (come dice il titolo della celebre opera) –, ineluttabilmente esistente quindi. Come scrive María Zambrano ne *L'uomo e il divino*

[...] il cuore dell'uomo racchiude il desiderio di vedere e di essere visti, di amare e di essere amati. Ed è preoccupazione logica, perché la

visione sarà perfetta solo quando nessuna oscurità sarà stata abbandonata alla sua sorte, quando anche il buio più profondo della caverna che è il cuore umano salirà alla luce. E il corpo stesso trasfigurato potrà entrare, senza cessare di essere corpo, nello splendore della luce, quando avrà smesso di opporre resistenza alla luce e potrà esserne trapassato, senza aver cessato di essere corpo. Allora si sarà conseguito il regno della visione, del Dio che vede.

### Eccesso

«Il mezzo non è una media, è invece un eccesso», scrive Deleuze in un saggio dedicato a Carmelo Bene, a intendere che non è né la partenza né l'arrivo il momento cruciale nella vita di un individuo ma appunto il momento in cui è a mezza strada, appeso al precipizio di quell'«eccesso» che non è ancora futuro e neppure storia e passato, quanto invece il suo divenire, il suo momento di verità. (E del resto non era proprio Carmelo Bene a rispondere a Shakespeare che il dilemma di ogni vita non è «essere o non essere» poiché tutti siamo in «divenire»?). Quell'«eccesso», dentro il quale tutto si adrenalizza in una compulsione di immagini che derivano da una sensibilità maggiorata, è insomma una visione. Non mi sembra un caso che il viaggio visionario di Dante abbia avuto inizio proprio nel «mezzo» della vita, che il poeta assolutizza volutamente in «nostra», proprio a intendere l'appartenenza di quell'esperienza a ogni individuo sia pronto ad accoglierla. E se nel mezzo di «nostra vita» ci si ritrova dappprincipio in una «selva oscura» il motivo risiede in quell'«eccesso». Attenzione però, perché è proprio viven-

do quella condizione di mezzo che stiamo per la prima volta uscendo fuori dalla nostra vita. Lo stesso «eccesso» ce lo dice. Quell'«eccedere non è nient'altro che un uscire fuori di noi: *cedere/ andar, ex/ fuori*. Appunto, cosa siamo fuori di noi se non sempre noi visti dalla parte opposta? Mi spiego meglio. Vivere l'esperienza dell'eccesso è vivere la visione della nostra doppia natura. Noi gli osservatori, noi gli osservati. Ma fuori di noi cosa siamo se non l'immagine ultima della nostra morte? Allora, se è la nostra morte a osservarci – un po' come Narciso osservato dal suo riflesso e risucchiatovi dentro –, vivere l'esperienza dell'eccesso equivale a vivere l'esperienza della visione del nostro destino, del nostro divenire destino. Dico tentare di resuscitare alla luce, vivere nella luce del proprio corpo (la resurrezione come visione di un risveglio) ciò che fino a quel momento era buio – come ci hanno insegnato Hopper, la Zambrano e prima di loro Dante.

### La vita come vortice

Non si conoscevano neppure. Lui era un uomo di mezza età, uno scrittore affermato, i suoi libri erano apprezzati e discussi. Lei appena una ventenne, studentessa benestante di stenografia che riceve la tanto attesa proposta d'indipendenza: lavorare e guadagnare abbastanza da bastare a se stessa. Si tratta di trascrivere quello che lo scrittore detta. Lui è alle strette, entro pochi giorni deve consegnare un romanzo che non ha neppure iniziato ad appuntare. Se non lo farà, l'editore otterrà tutti i diritti sulle sue opere precedenti (il mira-

colo però avverrà proprio grazie all'aiuto della giovane stenografa: in ventisei giorni *Il giocatore* è terminato). È un'impresa impossibile, tanto più che in corso di stesura (anche se alcune delle sue parti sono state già pubblicate) c'è forse il suo primo grande romanzo, uno dei capolavori per i quali verrà ricordato: *Delitto e castigo*. Dostoevskij è pieno di debiti e i familiari lo assillano come sanguisughe per ottenere vitalizi che tra l'altro non spetterebbero loro neppure di diritto. Insomma, i soldi per la consegna del nuovo romanzo gli occorrono assolutamente e gli amici lo convincono a farsi aiutare da una stenografa che diventerà, di lì a qualche mese, la sua seconda moglie. Ma al primo incontro sono due perfetti estranei; lui, le rivelerà più tardi, dopo averle chiesto goffamente la mano, all'inizio della loro collaborazione non ricordava neppure che volto avesse appena lasciava la sua casa. Eppure quel giorno sono seduti su due poltrone del suo studio, Anna Grigor'evna è tesa e tutta concentrata al lavoro che dovrà compiere, convinta di riuscire a mantenere col suo datore tutta la distanza e la freddezza necessarie. Scriverà nelle sue memorie, *Dostoevskij mio marito*, che la prima impressione che quell'uomo le fece, pur essendo già il suo scrittore preferito, fu penosa. Dostoevskij è nervoso e impacciato. È troppo abituato a lavorare solo, forse già consapevole che quella desolazione che si porta dentro non potrà mai essere condivisa, che quella solitudine è una voragine troppo grande che non ammette consolazione alcuna. Allora perché raccontare a una sconosciuta la sua esperienza più terribile? Perché raccontare a una ragazzina che non ha mai nemmeno incontrato d'essere stato, un tempo, condannato a morte? La spiegazione che ne dà la moglie mi è sempre

parsa troppo sbrigativa e semplicistica. Anna Grigor'evna scrive

Il racconto di Dostoevskij fece su di me un'impressione penosa; rabbrivivo e mi faceva stupire il fatto che fosse stato così sincero con me, con una ragazza che vedeva per la prima volta nella sua vita. Pareva un uomo così chiuso e duro, eppure mi raccontava la sua vita passata, con tutti i particolari, sinceramente, apertamente, in maniera da far meraviglia. Solo più tardi, conoscendo meglio la sua maniera di vivere a quel tempo, compresi perché era stato così espansivo con me. Dostoevskij, allora, era solo e sentiva il bisogno di comunicare i suoi sentimenti anche a persone estranee, dalle quali potesse ottenere una benevola attenzione: bastava che non gli fossero nemiche.

Dostoevskij, più che destare «meraviglia», sceglie di raccontare l'esperienza più terribile della sua vita perché sa che il solo modo che ha per iniziare a scrivere – e deve farlo in fretta poi – è ripetere quell'esperienza di verità. Ciò che Dostoevskij stava facendo, forse del tutto inconsapevolmente, era un tentativo di riacquistare, in quell'attimo, la tensione necessaria vissuta in quell'esperienza. Era quella tensione di verità ciò che voleva esprimere non già direttamente a una sconosciuta interlocutrice che non gli era nemica ma a colei che avrebbe dovuto raccogliarla e capire se quella verità sarebbe poi rimasta viva per tutto il libro: quindi, alla sua prima lettrice e critica.

A una prima lettura potrebbe sembrare strano il fatto che Dostoevskij, quando si trova a raccontare la sua esperienza di recluso in *Memorie di una casa morta*, non faccia mai cenno al motivo che lo condusse ai lavori forzati. Ma è appunto qui la tragedia che il libro sottintende.

Che la pena di morte che Dostoevskij ricevette perché accusato di far parte di una società segreta sovversiva – e che gli venne assolta un attimo prima che il plotone d'esecuzione facesse fuoco e commutata poi in lavori forzati in Siberia – sia stata la sua esperienza più profonda non vi sono incertezze; a dimostrarlo sono i richiami continui che ne fa all'interno delle sue opere (basti pensare al personaggio di Raskòlnikov in *Delitto e castigo*).

Ma Dostoevskij spiega bene cosa significava vivere nel reclusorio

La speranza del recluso, privato della libertà, è di un genere affatto diverso da quella dell'uomo che vive davvero. L'uomo libero naturalmente spera (per esempio in un mutamento della sorte, nella riuscita di una qualche sua impresa), ma egli vive, egli opera: una vera vita lo trascina pienamente col suo vortice. Non così è per il recluso. Qui, mettiamo, c'è pure una vita, di reclusorio, di galera; ma, chiunque sia il forzato e per qualunque periodo di tempo sia stato deportato, egli, istintivamente, non può proprio vedere nel suo destino qualcosa di positivo, di definitivo, una parte della sua vita reale. Ogni forzato sente che non è a *casa sua*, ma è come ospitato.

Le parole chiave di questo passo sono «vortice» e «ospitato». Se per Dostoevskij la vita rappresenta di suo un «vortice», ovvero qualcosa in cui siamo continuamente assorbiti e storditi, il reclusorio rappresenta invece una parentesi da quello stesso stordimento: un luogo estraneo alla vita nel quale il recluso non può che sentirsi «ospitato» poiché privato dei suoi elementi vitali. In quel luogo il vortice della vita, la sua accelerazione, la possibilità stessa di un

«divenire» sono temporaneamente assenti. Il recluso può pensare alla vita che ha avuto soltanto come ricordo, quindi, come abbiamo visto leggendo Kierkegaard, infelicemente, giacché sa che lì dentro non può rivivere ciò che potrebbe confermarci la sua esistenza (o come dice Dostoevskij, «non può proprio vedere nel suo destino»); ovvero non può ripetere quel momento di tensione già avuto quando la propria morte lo osservava dandogli la visione di quel che *sarà stato*.

### La morale come senso di colpa

«E quando mi avrai letto, getta questo libro – ed esci», afferma André Gide nella prima pagina dei *Nutrimenti terrestri*. Eppure nel *Diario* è evidente quanto gli pesi la noia delle sue giornate. Disprezza inconsciamente la vita borghese che fa – tutte le colazioni, le visite, le serate a teatro e quelle in società, le passeggiate nel giardino della casa di campagna a Cuverville, le letture ad alta voce di fronte alla moglie, spesso commentando tutto questo con compiacimento e soddisfazione – pur non sapendosene liberare. Alla sostanza, nei diari si avverte che Gide non riesce a comprendere cos'è che davvero lo angosca, per quale motivo il suo desiderio non sia soddisfatto pienamente, cos'è che realmente lo immobilizza – teso com'è verso il superamento della morale con la quale è cresciuto; che di conseguenza è vissuta, proprio quella morale, come il suo più profondo senso di colpa.

Commuove, in Gide, quel suo restare sospeso tra un desiderio di sincerità e una morale (Oreste Del Buono, in un saggio critico che gli dedica, parla di «religione del dubbio»).

*L'immoralista*, di questa sospensione, ne è una sintesi perfetta. Nel romanzo, l'immoralista non è un personaggio che non possiede una morale, ma colui che non riesce a vivere del tutto il proprio desiderio d'essere se stesso pienamente. In sostanza la morale gli fa vivere il desiderio con pentimento e senso di colpa. Nel *Diario* scrive: «...che scoppi questa morale troppo stretta e ch'io viva, ah! pienamente; e datemi la forza di farlo senza timore, e senza credere sempre di essere per peccare». Parole scritte nell'aprile del 1893; *L'immoralista* verrà pubblicato nove anni dopo, nel 1902.

Gide ha sempre creduto che occorresse raggiungere, scrivendo, una *sincerità* totale. Non è un caso che solo a ottant'anni avrà il coraggio di scrivere in presa diretta i suoi pensieri senza che, per così dire, lo stile accorra a celare quello che la mente e lo spirito vogliono sigillare con l'inchiostro. Eppure, la sincerità, Gide l'ha sempre cercata esprimendola proprio con lo stile. Allora potremmo leggere i suoi libri come una grande opera di affettazione. E cos'è che impediva di raggiungere la sincerità se non il suo stesso desiderio? E non era, a ben vedere, proprio il desiderio a essere nutrimento espressivo, a farsi stile? Quando a ottant'anni scrive *Così sia*, Gide lo ammette subito. Ciò di cui sono malato (ma anche la malattia della quale soffre è una finzione) è l'anoressia. Gide usa il termine non in senso medico. La sua perdita d'appetito è tutta intellettuale. È la curiosità, e quindi il suo naturale desiderio conoscitivo, a essersi assopita. Viene in mente Dante che raggiunta la luce divina sente finire l'ardore del desiderio. Ma Gide non è arrivato a quella luce, non conosce, come il poeta, la pienezza dello spirito. Sente invece che il

corpo non ha più l'ardore di uno slancio, che invecchia come invecchia ogni cosa. In *Così sia*, la sincerità che Gide desidera tanto raggiungere rappresenta allora il tentativo ultimo di liberarsi dalla morale, dal senso di colpa che lo ha oppresso per tutta la vita. Ma è davvero spontaneo, abbandonato, sincero? Penso che al fondo Gide creda davvero di esserlo. Eppure è troppo tardi. La morale e il senso di colpa sono troppo radicati in lui per sciogliersi, per scomparire del tutto, per fargli compiere un salto. Gide è sì sincero, ma come uno che, a ottant'anni, si è abituato a convivere con i suoi limiti, quindi con lo stato di colpa causato dalla morale. È forse troppo assuefatto di vita per comprendere quel limite. L'ora è arrivata, e il corpo cede il passo all'ombra. La fatica della carne ha sottratto alla lingua il lirismo di un tempo, quando la sintassi aderiva alla febbre del desiderio. Ora André è stanco, e il corpo è nudo e senza vergogna, e pure il desiderio atterrisce, cede inesorabilmente a una forza di gravità.

### **E poi continuavo a essere curioso**

*Racconto segreto* Pierre Drieu La Rochelle lo scrisse nel 1944, un anno prima di togliersi la vita e appena dopo un tentativo, fallito, di suicidio. Sconvolge, nel libro, la calma apparente, una lucidità disperata e raggelata – dove ogni cosa è immobile eppure non priva di vita –, ma che nasconde un tremore – una voragine dentro la quale Drieu si è già calato. Parla, e lo fa come se la morte fosse già avvenuta, come stesse già altrove. Altrove però non è la parola più esatta, perché indica un luogo, uno spazio – seppure altro rispetto a quello

della vita. Drieu scrive come lo facesse guardandosi da fuori, quasi non fosse già più, come se la sua vita non fosse più sua, non gli appartenesse più. Poi, in un paragrafo concentra tutta la propria solitudine, fino a quell'ultima proposizione, «E poi continuavo...», che è un'apertura inaspettata, una luce, seppure tellurica ed esasperata

In vita mia non è trascorso neppure un giorno, anche il più ricco e il più felice per la presenza di un essere o di alcuni esseri [...], in cui non abbia pensato alla solitudine, in cui non abbia voluto riservarle alcuni minuti in qualsiasi luogo, in uno studio, in una cabina telefonica, in un bagno, in un corridoio, dove mi fermavo più di quanto fosse lecito a un animale sociale. Ebbene, ora l'ho capito, la solitudine è il cammino del suicidio o almeno il cammino della morte. Nella solitudine assoluta si prova un piacere unico, superiore a ogni altro, per il mondo e la vita; è il solo modo di gustare sino in fondo un fiore, un albero, una nuvola, gli animali, gli uomini, anche quando passano lontano da noi, e le donne; ma è anche la china lungo la quale ci si perde.

E poi continuavo ad essere curioso.

«Salvarsi dalla morte è morire», troviamo scritto nell'ultimo racconto della *Commedia di Charleroi, La fine della guerra*. Drieu ha capito. L'asserzione suona come un barbaglio, ha il tono dell'aforisma, la sintesi di un pensiero che anticipa con un balzo il vissuto. Sì, la salvezza è questa. Difficile non credere a ciò che La Rochelle ha pronunciato. La morte, salvando se stessa, salva al contempo ogni uomo – non è un'astrazione né una tautologia. «Salvarsi dalla morte» non equivale a *non morire*, questo Drieu ha compreso – ed è andato ancora più a fondo: morire è salvarsi dalla paura della morte,

ovvero salvarci da tutto ciò che ce la fa immaginare come buio niente. E ancora: vivere fino in fondo, fino all'ultimo attimo concessoci è già morire. La caducità dell'uomo, la sua fine, è ciò che salva la vita dal nulla dell'insensatezza. Morire è l'estremo significato, il senso estremo del nostro essere al mondo. Questo infatti scrive Drieu La Rochelle qualche pagina più tardi, «Intuivo confusamente quel che in seguito ho provato davvero, che un deliberato abbandono alla morte sarebbe stato alla base di tutte le mie azioni, che solo la sua sicura possibilità sarebbe stata il fondamento dei miei amori, del mio mestiere, delle mie opinioni. In ogni amore, in ogni lavoro, bisogna sempre spingersi al limite estremo, verso la sanzione della morte». Dunque, dice Drieu, è la morte a porsi come legittimazione della vita, ovvero ciò che *sancisce*, che rende vera ogni nostra esperienza – «ogni amore, ogni lavoro», ogni gesto e pensiero. Spingere l'esperienza a quel limite, toccare quel limite, è quindi per Drieu il solo modo concesso all'uomo per riconoscere la verità di ciò che vive, così attribuendogli – come se quella sanzione fosse la sola verifica possibile – un significato ultimo, per questo donato all'eterno: *ecce homo*.

Eppure, capire non gli è bastato. Quell'aforisma che lo aveva fatto scendere così a fondo, che gli aveva riempito gli occhi di luce e commozione ora l'ha accecato. Quell'intuizione si è fossilizzata: è diventata una tautologia. Forse Drieu ha creduto che occorresse, con tutto il corpo, anticipare davvero quell'esperienza ultima sul proprio vissuto. Ma se ha potuto crederlo è perché ogni senso sembrava svanito, così come la speranza, e pure la morte aveva svilito la sua autorevolezza.

La morte, insomma, non era più qualcosa che potesse legittimare ancora la vita, perché ciò che sosteneva quest'ultima, dico la certezza che qualcuno – l'Uomo – ne cogliesse il senso, ha gambizzato quello slancio indispensabile affinché la vita e la morte potessero toccarsi e riconoscere l'una la necessità dell'altra – l'una essere la legittimazione dell'altra.

«Ho voglia di raccontare una storia. Sarò mai capace di raccontare qualcosa di diverso dalla mia storia?». Comincia così il primo romanzo di Drieu La Rochelle, *Lo stato civile* (1921). Dal titolo sembrerebbe che Drieu voglia raccontare già la sua idea politica del mondo (la sua visione europeista della politica; e in fondo poteva farlo, aveva combattuto già nelle trincee della Grande Guerra, come narrerà più tardi nei racconti della *Commedia di Charleroi*); eppure, come sempre, quella fredda patina stesa sul titolo allude a una condizione assolutamente particolare – personale. *Lo stato civile* è il racconto di un matrimonio e di un divorzio, pur non essendo una storia d'amore. È il desiderio eroico di Drieu di stabilire col mondo un rito di indissolubile parentela – un legame che diventi di sangue attraverso un virile, un disperato atto sessuale, come volesse penetrare una ferita e infine fecondarla della sua giovinezza – e, al contempo, il suo inevitabile vedersi fallire, veder fallito quel desiderio che il corpo, di suo, non può soddisfare, e quindi separandosi dal mondo ancor prima di averlo stretto a sé, nell'abbraccio di due carni nude, «Ecco il perché dei lunghi bronchi che segnano fin dall'inizio della mia vita interiore la sua tendenza a divorziare dal mondo». Da contraltare allo *Stato civile* l'ultimo romanzo, rimasto incompleto, eppure decisivo nelle sue scelte:

*Memorie di Dirk Raspe*, ispirato alla vita di Vincent Van Gogh. Drieu, forse per la prima volta, si allontana da sé, sceglie un personaggio per non raccontare più la sua vita, come aveva fatto mille altre volte, come sempre pareva destinato a fare fin dalle origini. Eppure è solo un'illusione, quel personaggio, Van Gogh, non è scelto a caso. La vita di Drieu e quella di Van Gogh si mescolano (Dirk Raspe non è il nome né dell'uno né dell'altro, anche se appartiene segretamente a entrambi). L'uno non sottrae nulla all'altro, piuttosto succede il contrario: le due personalità si sommano in un eccesso, uno straripamento di vita, qualcosa che, per paradosso, porta a un'estraneità col mondo – quella che Drieu aveva visto e sfiorato già nel suo primo romanzo –, all'impossibilità che il mondo, quella vita, la veda, la capisca, la riconosca.

### L'Assurdo come principio

Il 21 febbraio del 1941, nei suoi *Taccuini*, il ventottenne Albert Camus annota: «Terminato *Sisifo*. Finiti i tre Assurdi. Inizio della libertà». «I tre Assurdi» ai quali allude sono una trilogia tematica sviluppata in tre differenti forme espressive: il romanzo *Lo straniero*, l'opera teatrale *Caligola* e il libro filosofico (anche se Camus scrive di non essere un filosofo e di non aver scritto un libro di filosofia) *Il mito di Sisifo*. Tre opere che l'autore avrebbe pubblicato in uno stesso volume se Gallimard, il suo editore, non lo avesse ritenuto sconveniente.

Sorprende, nell'annotazione che pone il sigillo del “fine lavori”, l'ultima proposizione. Ne nasce immediata una deduzione: dunque, lì dove termina l'assurdo si è liberi, lì dove l'il-

logicità della vita si spinge al limite estremo fino a esaurirsi, l'uomo può dirsi finalmente libero? Mi è impossibile pensare che Camus abbia usato quella parola, «libertà», a caso; meglio, che l'abbia sfruttata convenzionalmente. Come dire d'essersi finalmente liberato di un carico di lavoro non indifferente. Sappiamo per certo che una parte dei quaderni che cominciò a scrivere dal 1935 fino alla morte erano già destinati alla pubblicazione e che li copiò, ribattendoli a macchina, apportando dall'originale manoscritto appena poche correzioni. Quindi ebbe il tempo di rileggere, correggere ed eventualmente sostituire tutto ciò che poteva essere fuorviante alla comprensione di un periodo, di un discorso. E quale parola avrebbe dovuto essere meno fuorviante di quella – appunto: «libertà»? Tanto più che in tutto il corso dei *Taccuini*, specie quelli della giovinezza, tra il 1935 e il 1942, Camus spesso volte torna sul concetto di libertà, arrivandovi anche apparentemente per caso, dopo aver osservato e riflettuto su una situazione di vita quotidiana.

La domanda con cui inizia *Il mito di Sisifo* non può però essere elusa e tanto vale renderla subito esplicita: vale oppure no la pena di essere vissuta, questa vita? Vale la pena che sia vissuta nonostante la sua absurdità? E se la consapevolezza dell'assurdo è per Camus solo un punto di partenza filosofico, qual è la domanda successiva? Nei *Taccuini* scrive che non abbiamo tempo di essere noi stessi ma solo di essere felici. Quindi la vita ci permette, nella sua absurdità, di vivere felici ma non di vivere a pieno ciò che siamo o potremmo essere, o forse meglio: essere stati, ovvero di vivere quel tempo di precoscienza che è quello della grazia, della nudità, quello in cui

l'uomo parlava la stessa lingua del mondo. Il pensiero di questo impedimento, con tutta probabilità, Camus l'ereditò dalla lezione di Šestov, che nel *Mito di Sisifo* fa capire essere suo filosofo di riferimento. Poiché l'uomo, dopo la cacciata dall'Eden, è schiavo del suo stesso sapere – schiavo della conoscenza – non riuscirà più a vedersi nudo, a stare fuori dal peccato o dalla Necessità, per stare alla terminologia di Šestov (del resto l'etimo stesso della parola Necessità, “*nel non, cedere/ ritirarsi*”, in qualche modo rinvia all'idea che la patristica ha di peccato originale: ovvero ciò che non può essere in alcun modo strappato via, che non può essere ritirabile, rimovibile). Ma Camus non è un cristiano, non crede alla resurrezione dei corpi, né tanto meno che ci sia una vita fuori da questo mondo. Certo, c'è ragione di credere che Camus, e prima di lui Šestov e Kierkegaard (altro nume tutelare nel *Mito di Sisifo*), abbia capito che la follia più grande dei filosofi, e degli uomini in generale, sia quella di credere che davvero possa essere organizzata, attraverso giurisdizioni articolate in illusorie categorie morali e quindi di ragione pratica, questa nostra vita fatta di voragini e dubbi ai quali invece non siamo in grado di trovare sistemazione alcuna. Eppure rimprovera entrambi i predecessori della sua filosofia – Šestov e Kierkegaard – di abbandonare l'assurdo con un «salto». Ovvero di dare all'assurdo il nome di Dio. Ma secondo Camus, lo spirito assurdo è tale solo nell'universo relativo – e caduco – dell'umano, lì dove è ancora possibile il «confronto fra il richiamo umano e il silenzio del mondo».

Si vorrebbe fargli riconoscere [allo spirito assurdo] la sua colpevolezza, ma egli si sente innocente. A dire il vero, egli non sente che questo:

la propria innocenza irreparabile. È questa che gli permette tutto. Cosicché, ciò che egli richiede da se stesso è *solamente* vivere con ciò che sa, adattarsi a ciò che è, e non far intervenire nulla che non sia certo. Gli viene risposto che niente lo è; ma questa, almeno, è una certezza. È con questa che ha a che fare: egli vuole sapere se è possibile vivere senza ricorso.

Bene, ma torniamo allora alla domanda iniziale: la vita vale la pena di essere vissuta? A parere di Camus, Šestov e Kierkegaard si rifugiano, da credenti quali sono, nella loro fede, quindi nella certezza di una vita altra in cui l'assurdo è legge. Ma anche la fede in un'altra vita è, come abbiamo già detto, un'illusione per lui. Quindi la domanda che egli si pone sul senso della vita si attorciglia: come è possibile sopravvivere a questa verità riconosciuta – la caducità, la morte dell'uomo, la sua disperazione di fronte al silenzio del mondo, quel mondo che ha una lingua che l'umano non conosce più? Il ragionamento intorno al suicidio, alla lucidità di una scelta conseguente alla non sopportazione di «quel silenzio», farebbe pensare a una filosofia assolutamente nichilista («l'individualismo nichilista» lo chiama René Girard nel suo famoso saggio contro *Lo straniero*). Ma d'altronde Camus scrive che, allo stesso modo della fede, togliersi la vita equivale a fare un salto, nel tentativo che la disperazione causata dalla consapevolezza dell'assurdità possa finire e placare l'animo umano, dargli finalmente la pace. Ma, appunto, se ci limitassimo a credere al nichilismo come determinazione ultima del suo pensiero resteremmo solo al principio del suo atteggiamento filosofico. Dico che non oltrepasseremmo la soglia dove invece il suo pensiero si è solo alimentato. Perché riconoscere l'assur-

do è per Camus soltanto un principio. Una volta riconosciuto cosa è possibile all'uomo? Bisogna strapparci di dosso l'illusione della salvezza e credere che il fine ultimo dell'uomo è la possibilità di essere felici. Questo è a ben vedere l'assunto intorno a cui ruota tutto il pensiero del Camus del *Mito di Sisifo*.

Eppure, cosa crede che realmente sia la felicità? Aristotele, nel decimo e ultimo libro dell'*Etica Nicomachea*, scrive che ogni attività umana, se desidera il proprio bene, tende alla felicità, essendo questa il reale fine dell'uomo, «Può essere in grado di godere dei piaceri del corpo chiunque, lo schiavo non meno dell'uomo migliore, ma nessuno concederà che uno schiavo sia felice, a meno di non ammettere anche che possa vivere in modo appropriato». Ma Camus non arriva alla felicità nello stesso modo in cui ci arriva Aristotele, il quale è accusato, proprio ne *Il mito di Sisifo*, di costruire delle contorsioni logiche pur di essere coerente al suo sistema morale. Anche Camus però, allo stesso modo di Aristotele, crede che la felicità sia il fine ultimo dell'uomo. La differenza è che la felicità, pur essendo un fine, non è il raggiungimento del bene ideale compiutosi rispettando le leggi morali che l'uomo ha stipulato con se stesso per rendere la sua vita, all'interno di una società civile, accettabile.

Ancora nei *Taccuini*, nell'agosto del 1938, Camus scrive invece che «Accrescere la felicità di una vita umana significa ampliare la tragedia della sua testimonianza. L'opera d'arte (se è una testimonianza) veramente tragica sarà quella dell'uomo felice. Perché questa opera sarà interamente suggerita dalla morte». E cosa significa «ampliare la tragedia» se non perpetuare l'assurdità, donare alla disperazione di una

vita il suo carattere reale: *disperare* appunto, ovvero essere fuori dalla speranza? «All'infuori di questa unica fatalità della morte», scrive nel *Mito di Sisifo* «tutto – gioia o fortuna – è libertà, e rimane un mondo, di cui l'uomo è il solo padrone». Si è liberi solo accettando l'inutilità di esserlo, poiché di fronte alla morte, alla nostra innocenza di fronte all'ineluttabile, abbiamo il dovere di vivere – vivere la contraddizione della nostra esistenza. Ma proprio nonostante questo possiamo essere felici.

L'eroe assurdo è infatti per Camus Sisifo, l'uomo che rifiuta la morte e si ribella al volere degli dei in nome della propria vita. Il mito racconta che Sisifo venne punito per l'eternità a trasportare un masso fino in cima alla montagna, che, per forza di gravità, ricadeva a valle. Tutta la sua pena è nel compiere un lavoro inutile. Ma Camus ci invita a riflettere: «In questo sottile momento, in cui l'uomo si volge verso la propria vita, Sisifo, tornando al suo macigno, contempla la serie di azioni senza legame, che sono divenute il suo destino, da lui stesso creato, riunito sotto lo sguardo della memoria e presto suggellato dalla morte». Qui sta il superamento di una visione della vita che poteva apparire nichilista. Sisifo, pur compiendo un lavoro inutile, è diventato la ragione stessa di quel masso. Tutto, di quel masso, gli appartiene: è nudo di fronte alla nudità del suo, e solo suo, mondo – il masso – come il mondo lo è appunto di fronte a colui che gli dà una ragione d'essere. Il mondo e Sisifo sono, nella loro assurda realtà, complementari. Quel masso è una vita intera, fuori dalla speranza che possa esserci una vita diversa, altra da quella. È la vita che ha accettato la sua ineluttabile insignificanza, pur sapendo che quell'assenza di significato

basta a contenere ogni sentimento umano. L'assurdità di Camus è un principio che porta alla liberazione solo nel momento in cui si accetta la totalità del conseguente vivere dentro questa consapevolezza disperante. Per questo la domanda che apriva il libro resta ancora, a conti fatti, la domanda essenziale. La filosofia di Camus è tutta in questo sentire di non poter spiegare l'insignificanza della vita rispetto alla ineluttabilità della morte, pur sapendo che questa vita che abbiamo avuto in sorte basta, e sovrabbonda, alla nostra felicità. Scriveva già nel settembre del 1937 nei *Taccuini*: «Andare sino in fondo significa saper serbare il proprio segreto. Io ho sofferto ad essere solo, ma serbandolo mio segreto ho sconfitto la sofferenza. E oggi non conosco gloria più grande del vivere solo e ignorato. Scrivere è la mia gioia profonda! Acconsentire al mondo e al godimento, ma solo nel "denudamento". Non sarei degno di ammirare la nudità dei paesaggi se non sapessi rimanere nudo davanti a me stesso. Per la prima volta il significato del termine "felicità" non mi sembra equivoco [...]». Finché un barlume di mondo sarà capace di risplendere sul nostro corpo nudo e solo e senza speranza, sarà possibile dire che la vita vale la pena di essere vissuta – nonostante tutto. «Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di uomo». Per questo «bisogna immaginare» la nostra vita, così come quella di Sisifo, l'archetipo di ogni vita cosciente della propria morte, deprivata di ogni illusione e speranza, «felice».

Eppure qui, non va sottolineato solo l'aggettivo «felice». Camus non usa a caso il verbo «immaginare». Avrebbe potuto scrivere: «Sisifo è felice» e non che bisogna immaginarlo tale. La proposizione che chiude il libro – ancora: «Bisogna

immaginare Sisifo felice» – ha un significato contraddittorio e proprio per questo ambivalente. Dico che qui, «immaginare», vale nel suo significato primario, ovvero creare un'immagine lì dove la lingua non ha un alfabeto e una grammatica soddisfacenti a esprimere questa verità altrimenti indefinibile. E l'immagine è qui creata attraverso una tensione: quella dell'uomo col suo mondo, «il richiamo umano e il silenzio del mondo». Quindi è possibile pensare la felicità di una vita solo con l'immaginazione? La questione è forse più profonda. L'immagine è la conseguenza di quella tensione tra l'uomo e il mondo ripetuta e perpetuata. La felicità, ci sta dicendo Camus chiaramente, è un atto creativo. Meglio, la felicità è creare, ora e sempre, la nostra vita – il solo disperato atto che l'assurdità dell'esistenza ci ha donato.

### Un metodo o un tormento?

Simone Weil racconta, in una lettera spedita da Marsiglia nel maggio del 1942 a padre Perrin (lettera che sarà considerata il suo testamento spirituale), di avere avuto la percezione d'essere cristiana quando, trovandosi in un paesino portoghese, assistette alla festa del santo patrono nella quale le donne dei pescatori intonavano un canto tanto doloroso da indurla a credere che il cristianesimo era in verità la sola religione alla quale gli schiavi, e la Weil con loro, non potevano non aderire. Simone Weil intendeva la schiavitù come sola condizione necessaria per l'essere umano affinché l'amore di Dio potesse raggiungerlo e attraversarlo. Una schiavitù ottenuta attraverso l'attenzione e che andava intesa

come totale obbedienza. Scrive la Weil in *L'amore di Dio e la sventura*, un testo che verrà raccolto dopo la sua morte proprio da padre Perrin in *Attesa di Dio*

L'uomo non può mai sfuggire all'obbedienza verso Dio. Una creatura non può non obbedire. La sola scelta offerta all'uomo, in quanto creatura intelligente e libera, è di desiderare o non desiderare l'obbedienza. [...]

La pianta non ha alcuna facoltà di controllare o di scegliere la propria crescita. Noi siamo invece come piante che posseggono un'unica facoltà di scelta: esporsi o no alla luce.

Eppure, i saggi che Simone Weil dedicò alla conoscenza e all'amore di Dio (quelli raccolti dopo la sua morte ne *l'Attesa di Dio* e ne *L'amore di Dio*) sono, a ben vedere, l'esposizione e l'argomentazione di una certezza. Pare addirittura che la Weil non abbia alcun dubbio sulla veridicità della sua fede. Capita infatti che scriva con decisa durezza e certezza, nel saggio che intitola *Forme dell'amore implicito di Dio*, contenuto in *Attesa di Dio*, che «mettere in dubbio che Dio sia la sola cosa che meriti di essere amata e distoglierne lo sguardo è un delitto di tradimento». Mi è sempre parso, invece, che il momento di maggiore verità sulla propria fede, sul sovvertimento al quale la sua vita stava obbedendo, Simone Weil l'abbia meglio espresso nelle lettere spedite a padre Perrin e padre Marie-Alain Couturier. Nella lettera già citata (anch'essa contenuta in *Attesa di Dio* col titolo di *Autobiografia spirituale*) la Weil scrive a padre Perrin:

[...] mi avete detto una frase che ha toccato il fondo della mia anima: «Fate bene attenzione, perché se per colpa vostra vi lasciate sfuggire una grande cosa, sarebbe un vero peccato».

Queste parole mi hanno fatto scorgere un nuovo aspetto del dovere di probità intellettuale. Sino ad allora l'avevo concepito soltanto in opposizione alla fede. Il che sembra orribile, ma non lo è; al contrario: ciò dipendeva dal fatto che sentivo tutto il mio amore volgersi verso la fede. Le vostre parole mi hanno indotta a pensare che forse c'erano in me, a mia insaputa, impurità che erano di ostacolo alla fede, pregiudizi, abitudini. Ho sentito che, dopo essermi detta per anni: "Forse tutto ciò non è vero", avrei dovuto non già smettere di dirlo – me lo ripeto molto spesso ancora adesso – ma unire a questa formula quella contraria: "Forse tutto ciò è vero", e alternarle.

Il pensiero che tormenterà gli ultimi anni di vita di Simone Weil è appeso proprio alla tensione di quelle due frasi che continuerà fino alla fine dei suoi giorni a ripetere a se stessa, senza per questo voler uscire mai da quella stessa tensione: «Forse tutto ciò non è vero», «Forse tutto ciò è vero». Fu certamente dalla filosofia cartesiana (ma in realtà è un insegnamento che apprese anche dai genitori e dal fratello matematico che la educarono a un agnosticismo assoluto) che la Weil imparò a dubitare di tutto ciò che non poteva essere messo sotto la lente di una verifica – «Forse tutto ciò non è vero». Proprio Cartesio che nel *Discorso sul metodo* asseriva che tutto quanto non è verificabile è falso. Conseguenza ne è, che la sola certezza di reale esistenza sono io, a testimoniare c'è la mia mente a lavoro che partorisce idee verificabili, tutto il resto è in dubbio – a partire dai miei pensieri nebulosi, ma pure i luoghi che vedo, gli oggetti che incontro,

perfino gli altri individui. S'intende, fino a che non avrò trovato una verifica certa della loro esistenza. Ciò che esiste con certezza oltre me è Dio. Cartesio ha un'idea di Dio razionalistica, mentale; o sarebbe meglio dire che arriva a un'idea del divino attraverso un ragionamento logico. Se io, pensando, riesco a percepire la mia imperfezione, significa che dentro ho pure un'idea di perfezione che non mi appartiene ma che mi è stata donata. Quel dono deve necessariamente venire da un essere perfetto che non posso essere io appunto, ma Dio.

Invece, cosa faceva dubitare Simone Weil che non tutto poteva essere verificato – «Forse tutto ciò è vero»? Padre Perrin tentava di convincerla a compiere, attraverso il battesimo, il passo che l'avrebbe introdotta nella patria terrena di Dio: la Chiesa cattolica. Da parte sua la Weil rifiutò sempre quella proposta, poiché sentiva che era Dio stesso a non permetterle di farlo. In sostanza la Weil giustificava il rifiuto di battezzarsi poiché farlo significava rinunciare a tutta l'umanità che ella sentiva di dover conoscere e che invece la patria terrena di Dio aveva tenuto fuori dalle mura della sua ortodossia.

In verità, e lo si capisce meglio leggendo le sue lettere (oltre a quelle destinate a padre Perrin anche la lunga lettera a padre Couturier, pubblicata poi sotto il titolo di *Lettera a un religioso*), ciò a cui Simone Weil temeva di dover rinunciare era proprio quel dubbio sulla propria fede che la tormentava. Lo stesso dubbio che però le stava facendo conoscere una febricitazione massima di vita, che la metteva in continua relazione con tutto ciò che apparteneva all'ambito del mistero ma che pure le era venuto incontro e l'aveva modificata.

Simone Weil sapeva che quella tensione che stava vivendo era una «sventura» che però considerava la sola possibilità

concessale per arrivare a toccare l'esperienza della passione di Cristo: il momento in cui la morte è guardata finalmente e dolorosamente negli occhi, e che ella giudicava la più alta conoscenza dell'amore di Dio. Dio, nella nostra sventura, scrive la Weil, sembra scomparire del tutto, si pone da noi (come si è posto da Cristo e prima ancora da Giobbe) a una massima distanza. Eppure l'uomo, sentendo l'abbandono del Padre, comincia a dubitare del Suo amore: «Dio mio, perché mi hai abbandonato». Simone Weil interpreta quel dubbio come il momento più alto della fede. Nella sventura, l'uomo non può far altro che dubitare; ma se dubitando avrà lasciato aperta dentro di sé una parte infinitesima di desiderio all'amore di Dio, finalmente arriverà a conoscerne l'intera grandezza.

Scriverà Simone Weil, a proposito di questo, ancora in quel saggio già incontrato, *L'amore di Dio e la sventura*

La sventura sradica dalla vita; equivale, più o meno, alla morte e, per mezzo del dolore fisico o della immediata apprensione di esso, diventa una presenza irriducibile nello spirito. [...]

Si può parlare di vera sventura solo quando qualche avvenimento afferra una vita, la sradica e la colpisce direttamente e indirettamente in ogni suo aspetto, sociale, psicologico, fisico.

Quel che Simone Weil vuole mantenere viva quindi, e che teme di vedere scomparire con il battesimo, dovendo conseguentemente e inevitabilmente rinunciare a quell'affermazione, «Forse tutto ciò non è vero», è proprio il dubbio contenuto nella propria sventura. Quella sventura che l'ha finalmente resa capace di raccogliere per intero tutto il dolore in

un tempo che non era più passato e neppure futuro. Ma un attimo presente e dilatato, in continua accelerazione, quello nel quale si era accorta che la sua vita era stata finalmente vinta e sovvertita. Un attimo di verità dal quale è impossibile tornare indietro. Il dolore è un sentimento di perdita, perché il solo che riempiendoci produce un effetto opposto e contrario che è di svuotamento – quasi facendoci esplodere da noi, allontanandoci da ogni illusione fino a farci toccare la carne nuda che siamo.

Simone Weil non accetterà mai di battezzarsi, nonostante ne fosse in qualche misura tentata. Spingerà invece la tensione di quel dubbio, che è «sventura», fino alla sua verità ultima. Rinuncerà a ogni cura, quando sarà ormai priva di forze, stesa in un letto di dolore in un sanatorio inglese per via della tubercolosi di cui soffriva: poiché avrà fede che la sua non fosse una malattia, ma il tormento di una passione che in lei, come in ogni uomo in grado di desiderare di esporsi alla luce, poteva ripetersi. Si lascerà infine morire a trentaquattro anni, nell'agosto del 1943, rifiutando ogni cura, come continuando a ripetere l'obbedienza della propria passione, del proprio desiderio di santità.

### **La fine ripete l'inizio**

Ho capito, nel tempo, che ciò che davvero mi sembra contare e avere senso sia comprendere e focalizzare il momento esatto in cui la letteratura, e l'arte in generale, mostri la sua insufficienza rispetto alla vita e come, attraverso la vita, si torni irrimediabilmente, per conoscerne la profondità e le

sue irredimibili complicazioni, alla sua espressione – quindi *nuovamente* alla letteratura. Proprio lì, in quel momento a un attimo dalla deflagrazione, dove l'opera rischia di scoppiare e scomporsi nel non ritorno e la vita pare incenerirsi nella selva dell'insignificanza; lì, in quel momento panico di smarrimento, è necessario infilarsi e indagare. È lì che l'uomo, prima ancora dell'artista, si vede finalmente per quello che è – un essere in continua tensione conoscitiva tra l'imperfezione del suo essere al mondo e quel bisogno innato di felicità che sembra non afferrare mai. Da qui la mia attrazione, oltre che per le opere compiute, anche per gli scartafacci segreti di un autore, i suoi diari, i suoi appunti, i suoi epistolari, insomma la sua vita intima e nuda.

Dai libri che legge, un critico (ma ci si augurerebbe che lo faccia anche un lettore qualunque) non può pretendere poco, non può accontentarsi del poco che è il piacere consolatorio suscitato da una qualsiasi storia. Il critico dovrebbe sempre sapere che dietro ogni opera che sia davvero tale persiste il perpetuarsi di una contraddizione, la sopravvivenza di un desiderio duplice che è quello di esporsi completamente alla vita e al contempo quello di scomparire, così come abbiamo appreso dalla lezione di Conrad, Hopper, Drieu La Rochelle, Dostoevskij, Simone Weil, Gide, Albert Camus. È questa forma di dubbio, questa febbrile tensione conoscitiva (un "sì" alla vita che è propulsione, eccesso tutto in divenire, slancio che è punto d'arrivo, libertà conquistata nel tempo e con fatica) che la critica ha il dovere di domandare a un autore – mettendo, da parte sua, tutta l'attenzione necessaria per capirne e sviscerarne la ragione umana, la sua

particolare natura –, anche a un autore contemporaneo. Per questo *Patna*, anche nella seconda parte, vuole argomentare (o tenta di ripetere), come ha fatto nella prima con alcuni classici della cultura, il momento ultimo di questo dubbio sulla nostra esistenza, approfondendo l'opera di alcuni scrittori dei nostri giorni, per la gran parte italiani, che sono, così come compaiono nel libro: William T. Vollmann, Paolo Sortino, Aurelio Picca, Franco Cordelli, Andrea Carraro, Andrea Di Consoli, Rocco Carbone, Stefano Simoncelli, Emanuele Trevi, Claudio Damiani, Paolo Febbraro, Arnaldo Colasanti e Philippe Forest. Sono state inevitabili e per così dire naturali, visti i presupposti del libro, delle assenze, e spero che in futuro potrò colmare alcune lacune e affrontare, con l'attenzione che meritano, altri autori, quali, per fare pochi esempi, Giuseppe Montesano, Michele Mari, Luca Doninelli e Vincenzo Pardini.

Se ho voluto dedicare una parte consistente del mio libro agli autori sopra indicati e non ai numerosi altri del vasto panorama della contemporaneità (anche se molta altra contemporaneità è presente nella terza parte del volume, il mio personale «Diario di bordo»), non l'ho fatto con l'intenzione di costruire scuole, correnti letterarie o peggio ancora inventare gruppi e partiti. Ho dedicato il mio libro a loro per un atto d'amore che è pure ciò che ci si augurerebbe faccia sempre la critica letteraria – dico accettare che il rapporto con l'opera presa in considerazione sia un'esperienza privilegiata (e in virtù di questo dolorosa e meravigliosa assieme), un'occasione per esplorare la nostra e l'altrui complessità. Non ho mai amato, in letteratura, costruire classifiche di qualsivoglia specie. Per questo non credo sia giusto asserire che questi autori siano i migliori dei

nostri giorni. Così come rischierei di perderli di vista se volessi costringerli nella gabbia di un genere, al quale tengono tanto molti scrittori d'oggi, i quali preferiscono la schiavitù d'una galera che li protegga da un reale urto con le cose, piuttosto che mettere in gioco, in pericolo la propria vita per un bene più grande della vita stessa: ovvero la fedeltà a noi stessi, a quel sogno primigenio, e di solitudine, che ci ha fatto iniziare a leggere e a scrivere, avendo fede che la nostra vita potesse davvero cambiare e opporsi a un ordine illusorio delle cose, a tutti i conformismi ai quali la vita, alle volte, vorrebbe umiliare il nostro umano e naturale desiderio di felicità. Con questa fedeltà dobbiamo scrivere i nostri libri seguendo, ancora una volta, le parole con le quali Seneca esordisce nel suo testamento filosofico e spirituale: «[...] renditi padrone di te stesso e il tempo che finora ti era portato via con la forza e sottratto con la frode o che ti sfuggiva di mano raccoglilo e conservalo» (*Lettere morali a Lucilio*).

Non ho infatti mai avuto attrazione alcuna nel compilare una rassegna che indicasse una seppure incompleta antologia di scrittori contemporanei – anche se, mi rendo conto, gli autori dei quali parlo in questo libro sono ingiustamente rimasti fuori dai canoni istituzionali della critica militante (fatta eccezione per Franco Cordelli, che vanta una bibliografia critica ponderosa e in certi casi illuminante, pur essendo, a conti fatti, uno scrittore assolutamente solitario, fuori da qualsivoglia schema o struttura canonicamente riconosciuta); e questo lavoro tenta di evidenziare la complessità che le loro opere esprimono. Preferisco continuare a pensarli come unici: individualità, solitudini riconosciute. Ho quindi scelto di parlare di quelle opere contemporanee al contatto delle quali ho

percepito che il mio modo di scrivere, e quindi di pensare e soprattutto di vivere, si era in un modo a me sconosciuto modificato, come in quei versi meravigliosi e struggenti di Beppe Salvia – un poeta scomparso troppo precocemente – che racchiudono in un respiro solo il senso di tutto: «A scrivere ho imparato dagli amici,/ ma senza di loro».

Scrittori, dunque, che hanno avuto la capacità di vivere ripetendo un inarginabile desiderio di conoscenza che ha messo continuamente in pericolo la certezza di ogni idea su loro stessi, come continuando ad attraversare un ponte di filo, un passaggio da labbro a labbro dell'esistenza e restare fermi lì, in un eccesso, sospesi al precipizio di una gola, in attesa che qualcuno li venisse a prendere dal capo opposto del cuore, oppure un imprevisto da dietro, una pacca sulla spalla che li avrebbe catapultati nel labirinto di un arrivererci. Per questo sposo ancora una volta le parole che Lev Šestov sigillò ne *La bilancia di Giobbe*: «bisogna in generale rinunciare alle idee, ossia dobbiamo porre in dubbio la loro potenza miracolosa che trasforma i fatti in teoria». Solo nel delirio di questo rischio ultimo che rende nuda la vita, sarà possibile affermare che «se la nostra anima ha avuto un qualche valore», come scriveva André Gide in una pagina dei *Nutrimenti terrestri*, «è perché ha bruciato con più ardore di altre».

### **Patna scavalca una collina**

Proprio quando consideravo ormai chiusa la scrittura di *Patna* mi è capitato un piccolo episodio – come ne possono accadere a decine nella vita – che me lo ha fatto riaprire. Era-

vamo alla presentazione, a Roma, di un libro di Franco Corbelli, e l'amico Paolo Del Colle – autore di quel romanzo struggente e meraviglioso, teso in una luce livida, teso come una preghiera che si ripete ossessiva fino allo sprofondamento, *Le ragazze dell'Eur* – dice che devo comprarmi il diario di Werner Herzog, *La conquista dell'inutile*, dove racconta i due anni di lavorazione del suo film uscito nel 1982 e girato nella foresta amazzonica: *Fitzcarraldo*. Fidandomi di lui e del suo giudizio, ho comprato subito il libro e l'ho visto allontanarsi soddisfatto, salvo rivederlo dieci minuti più tardi con un regalo per me: «Tu hai comprato il libro e io ti ho comprato il dvd del film. Vedrai, sarà una scoperta».

Ora, io so che per Paolo è diventata una specie di missione far conoscere l'opera filmica di Herzog e per questo ero legittimato a credere che se pure il film mi fosse piaciuto (del resto Herzog è una certezza di qualità), non era certo detto che sarebbe stata una scoperta.

E invece i sospetti si sono dileguati all'istante. Sentivo che il film – dove Herzog spinge i limiti del reale oltre l'estetismo (come in *Nosferatu*) e la creaturalità di una lotta tra la natura e una cultura accecata dalla volontà di potenza (come in *Aguirre*), toccando l'impossibile – mi stava regalando l'ultima immagine di questo libro. La storia di *Fitzcarraldo* la conosciamo, ed è una meravigliosa follia. Un uomo, interpretato da Klaus Kinski (l'attore ideale per un regista come Herzog, sufficientemente pazzo e visionario da seguirlo ovunque), sogna di costruire un teatro dell'Opera al centro della foresta amazzonica, dentro la terribile crudezza di una natura vergine abitata dagli indios. Per realizzare la sua folle impresa ha bisogno di denaro e per trovarlo è costretto a

raggiungere, con una nave diroccata che farà restaurare, una costa del fiume che nessuno ha ancora battuto, perché spingersi fin lì è praticamente impossibile, a meno che la nave non scavalchi una collina. In quella zona è ancora possibile trovare caucciù e quindi rivenderlo per finanziare il proprio sogno. Aiutato dagli indios, che lo credono una specie di santo salvatore da seguire, Kinski-Fitzcarraldo, che per tutto il film indossa un abito bianco – intuizione meravigliosa di Herzog che ha dato un colore alla follia e alla visione – riuscirà a far salire la nave sulla collina e infine far suonare un'orchestra e far cantare un tenore a bordo della nave in movimento sul fiume: della nave in trionfo nella natura, riuscendo, visionariamente, a mischiarsi a questa. È possibile oppure no che una nave scavalchi una collina? Genialità di Herzog di insidiare l'interrogativo nello spettatore del film: non è possibile ma è reale – è tutto vero, come accade (e appare) nei sogni.

Guardando il film non potevo non pensare a *Patna*, la nave di *Lord Jim*, la nave che era diventata anche il mio libro. La nave di *Fitzcarraldo* e il *Patna* si sono insomma unite in una sola visione.

E poi vedere la nave che immaginavi affondata, che credevi fosse tutto quanto il mondo, lo stesso che avevi tradito e abbandonato, lasciare l'acqua e ascendere una collina, come nei sogni inutili e per questo essenziali (i sogni in cui ci si scopre nudi – di bianco vestiti), nei quali non si distinguono voci umane, solo un'eco tenorile di cui non comprendi le parole pur abbandonandoti alla melodia: la follia di chi ha visto se stesso e non può fare a meno di seguire, di ripetere la propria visione, una visione primigenia e archetipica nella

quale si è soli totalmente – soli nella voragine della totalità. La stessa solitudine che ci aveva fatto disperare esponendo quella parte di noi sconosciuta e terribile, ora è null'altro che Gloria.