

VALERIA TURRA

«IO VOGLIO ESSERE, NON ESSERE IO»:
RITORNI DEL MITO E DISSOLUZIONI
DEL SOGGETTO. IN TRE MOVIMENTI (1)

ABSTRACT - A research into the return of the myths (Dionysus; the Sirens) in the Nineteenth and Twentieth-Century literature and philosophy, and into the connection between the revival of these myths and the metaphorical expression of the dissolution of the subject.

KEY WORDS - Aristotle's *Poetics*, A. Schopenhauer, F. Nietzsche, Dionysus, Th. Mann, Homer, G. Tomasi di Lampedusa, I. Bachmann, Sirens, Aristotle's *Nicomachean Ethics*, A. Yehoshua, *Gherushim meucharim*, Euripides, *Bacchae*.

RIASSUNTO - Uno studio sul ritorno dei miti di Dioniso e delle Sirene nella letteratura e nella filosofia di Otto- e Novecento, e sulla connessione fra la ripresa di tali miti e l'espressione metaforica della dissoluzione del soggetto.

PAROLE CHIAVE - Aristotele, *Poetica*, A. Schopenhauer, F. Nietzsche, Dioniso, Th. Mann, Omero, G. Tomasi di Lampedusa, I. Bachmann, Sirene, *Etica nicomachea*, A. Yehoshua, *Gherushim meucharim*, Euripide, *Baccanti*.

(1) Ringrazio Giuseppe Osti e Mario Allegri per l'ospitalità generosa presso gli Agiati e per la loro inesausta, raffinata competenza; Francesco Donadi, Stefano Tani, Guido Avezzi e Guglielmo Bottari per i molti spunti di riflessione che mi hanno fornito, e per l'interesse e la fiducia che hanno riposto nelle mie ricerche; Martino Signoretto per avermi messo a disposizione suoi materiali di studio e didattica sull'*Esodo*. Un ringraziamento particolare va poi ad Abraham Yehoshua, per una telefonata di primo mattino da Haifa nel dicembre 2010, nella quale egli mi ha spiegato in francese, con allegria cordialità e gentilezza, le novità della recente riedizione israeliana di *Gherushim meucharim* e a Mauro Bersani, senza il cui interessamento quella telefonata, per me indimenticabile, non sarebbe stata possibile.

La citazione presente nel titolo è di Thomas Bernhard, e nell'originale suona «*Ich will sein, nicht ich sein*»: TH. BERNHARD, *Amras*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985, p. 64.

PREMESSA

Per qualunque studioso di tradizione classica, l'epoca moderna rappresenta una fonte, copiosa fino all'inesauribile, di riprese del mito greco, nei più svariati generi letterari – dalla lirica al teatro al romanzo al saggio narrativo al trattato filosofico – e nelle forme molteplici di una espressività naturalmente esente da qualsiasi regolarità universalmente vincolante, per cui accanto alle variazioni più riconoscibili, in cui si salva finanche il nome e la genealogia del personaggio mitico, possiamo trovare rivisitazioni assai più libere e attualizzanti: non sempre e non necessariamente le più infedeli.

In questo saggio tenterò di esaminare alcuni casi – limitati per i limiti inevitabili dello spazio consentito – in cui la ripresa mitica diventa veicolo di una peculiare riflessione filosofica, che è quella sullo statuto del soggetto.

Mi soffermerò in particolare – nei primi due capitoli – sul motivo dell'illusorietà della cosiddetta *individuazione*: termine che designa l'articolarsi per individui della realtà, a partire ovviamente dal riconoscimento di una natura che li accomuni ⁽²⁾. Questo tipo di rivisitazione presuppone una mediazione, costituita dal pensiero di Arthur Schopenhauer, e plasma nel profondo molti esiti interessanti della produzione letteraria fra Otto e Novecento, come vedremo.

Tenendo presente questa linea guida – l'uso del mito come di una metafora del venir meno della 'solidità' di una qualsiasi nozione di sog-

⁽²⁾ Scrive N. Abbagnano (*Dizionario di Filosofia*, di N. A, terza edizione aggiornata e ampliata da G. Fornero, Torino, UTET, 2006¹⁰, pp. 578-579; voce «Individuazione») che «Il problema dell'individuazione è il problema della costituzione dell'individualità a partire da una sostanza o natura comune». Il filosofo rintraccia le varie soluzioni storicamente fornite alla questione: ne riporto qui solo una sintesi stringata perché ritorneremo poi con una certa ampiezza sulla trattazione che a noi più interessa, quella di Schopenhauer. La prima formulazione è dunque quella di Avicenna, che ispirandosi ad Aristotele conclude che l'individualità dipende dalla materia; è la soluzione che prevale nella filosofia scolastica, che in Tommaso trova la sua definizione più articolata (attraverso il concetto di *materia signata*, ovvero di una materia che sia «considerata sotto determinate dimensioni», che equivalgono poi allo spazio e al tempo) e che ritroviamo appunto in Schopenhauer, il quale interpreta come volontà la sostanza comune, e come principio di individuazione lo spazio e il tempo. Altre soluzioni alternative sono quella della corrente agostiniana della Scolastica – che vede il *principium individuationis* nella forma – e quella di Duns Scoto, che rifiuta materia e forma come principi d'individuazione e ricorre a una terza entità, detta «entità positiva», che è secondo Abbagnano «la determinazione ultima e compiuta della materia, della forma e del loro composto». Il problema dell'individuazione viene a cadere con Ockham, che riconoscendo nella sostanza comune «una forma dell'universale» ne nega l'esistenza.

getto, e insieme della positività di un dissolvimento dell'individuo nel mare del divenire: un divenire inteso come quell'indifferenziato di cui il soggetto si trova ad essere un'effimera, dolorosa e sostanzialmente inutile articolazione – nel mio studio mi soffermerò su alcuni esiti di due miti in particolare, quello di Dioniso e quello delle Sirene, trattandone in due distinti quadri: e sottolineo fin da ora la non pretesa esaustività di una trattazione che in molti e molti movimenti ancora potrebbe (e dovrà) articolarsi.

Il terzo e ultimo quadro racconterà della ripresa, all'interno di un romanzo recente (*Un divorzio tardivo* di A. B. Yehoshua), di alcuni segmenti delle *Baccanti* di Euripide: ci situeremo ancora nel solco di una riflessione generale e complessa sul tema dell'identità individuale mediata dal mito (ancora Dioniso in questo caso), senza tuttavia più risentire delle derive irrazionalistiche postulate dalla concezione schopenhaueriana, sostituita nel romanzo da un rapporto più stretto con la fonte greca e dalla sostanziale salvaguardia dell'idea di individuo – inteso come entità dotata di realtà e significato – derivata dalla concezione ebraica dell'uomo e della divinità.

Possiamo dunque cominciare.

ESTETICA DIONISIACA

Partiremo da Schopenhauer. Un punto di articolazione fondamentale per capire il senso di molte rivisitazioni moderne del mito di Dioniso dimora in particolare nell'*estetica* schopenhaueriana; questo accade non perché essa ospiti la categoria di dionisiaco, ma perché essa sviluppa quei concetti di volontà e di rappresentazione che andranno a influenzare in maniera marcata il dualismo nietzschiano di dionisiaco e apollineo.

Gianni Vattimo riassume il fatto estetico in Schopenhauer come fatto “di rottura”, che ci mette

sotto gli occhi la possibilità e la desiderabilità di una vita che si sottragga quanto più è possibile alla legge dell'individuazione, che la volontà impone al mondo della rappresentazione facendone quel dominio della lotta, della morte, del dolore che tutti conosciamo ⁽¹⁾;

il *disinteresse*, che già Kant identificava come caratteristica essenziale dell'esperienza estetica, viene inteso da Schopenhauer come

⁽¹⁾ G. VATTIMO, *Introduzione*, in A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1989, p. XXVI.

uno dei modi in cui l'uomo accede alla negazione della volontà di vivere e della lotta per l'esistenza: disinteresse significa negazione del principio di individuazione, e per questo soltanto l'esperienza estetica ci dà piacere e felicità ⁽⁴⁾:

«Tutto è bello, solo finché non ci riguarda» ⁽⁵⁾ dice infatti Schopenhauer.

La riflessione sul piacere estetico come il piacere che nasce dal venir meno del principio di individuazione permette un confronto interessante, giocato anche e soprattutto per contrasto, con l'estetica classica (con Platone – da cui Schopenhauer mutua, seppur problematicamente, la dottrina delle idee ⁽⁶⁾ –, con Aristotele, con lo Pseudo Longino del *Sublime*): in questa sede indagheremo il concetto di catarsi, che Schopenhauer lega direttamente al sentimento del sublime ⁽⁷⁾. Scrive infatti:

Il piacere che ci dà la tragedia ⁽⁸⁾ appartiene non al sentimento del bello, bensì a quello del sublime, è anzi il grado supremo di questo sentimento. Infatti, come noi alla vista del sublime nella natura non ci occupiamo più dell'interesse della volontà e assumiamo un atteggiamento puramente contemplativo, allo stesso modo, di fronte a una catastrofe tragica, voltiamo le spalle alla stessa volontà di vivere ⁽⁹⁾.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. XXVII.

⁽⁵⁾ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1227.

⁽⁶⁾ Cfr. V. MATHIEU, *La dottrina delle idee di A. Schopenhauer*, Torino, Edizioni di "Filosofia", 1960.

⁽⁷⁾ Per una breve introduzione al concetto di sublime in Schopenhauer, senza tuttavia alcun riferimento specifico né ai rapporti fra Schopenhauer e il testo della *Poetica* sul tema della catarsi, né a quelli fra il binomio schopenhaueriano di volontà e rappresentazione e quello nietzschiano di dionisiaco e apollineo, cfr. B. SAINT GIRONS, *Il sublime*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 147-150 e p. 166.

⁽⁸⁾ Secondo Schopenhauer, la tragedia «per la potenza dell'effetto e per la difficoltà dell'esecuzione [...] è giustamente considerata come il più elevato dei generi poetici». Essa «ha il fine di dimostrare il lato terribile della vita, i dolori senza nome, le angosce dell'umanità, il trionfo dei malvagi, il beffardo dominio del caso, la disfatta irreparabile del giusto e dell'innocente; nel che si ha un indice significativo della natura del mondo e dell'esistenza» (A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 366: siamo al cap. 51 del libro terzo del primo volume, capitolo che riecheggia in molti tratti, data la comune riflessione sui rapporti tra storia e poesia, il cap. IX della *Poetica* di Aristotele). Per un primo approccio alla concezione di tragico schopenhaueriano, utile C. GENTILI & G. GARELLI, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 148-153 e p. 156.

⁽⁹⁾ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 1304. Da cosa deriva questo "voltare le spalle alla volontà di vivere"? Schopenhauer l'aveva già spiegato nel già citato cap. 51: dato che quello che la tragedia rappresenta è «la lotta spaventosa della volontà con se stessa», dipingendo tutto il quadro delle sofferenze umane, «sia di quelle provenienti dal caso e dall'errore che governano il mondo sotto la forma d'un destino fatale, con una perfidia che ha quasi l'apparenza di una persecuzione intenzionale, sia di quelle che hanno sorgente nella stessa natura umana, cioè, o

Qualsiasi lettore di tragedia greca *non* ritroverà in essa questo “voltar le spalle” alla vita; e difatti Schopenhauer critica la tragedia greca *proprio perché* da essa è assente questo sentimento, nel quale si realizzerebbe invece a suo vedere il fine della tragedia:

Nel momento della catastrofe tragica ci rendiamo conto, più chiaramente che mai, che la vita è un brutto sogno, dal quale dobbiamo svegliarci. In questo senso l'effetto della tragedia è analogo a quello del sublime dinamico, giacché, come quest'ultimo, essa ci solleva al di sopra della volontà e dei suoi interessi e ci mette in condizione di provare piacere alla vista di ciò che si oppone apertamente alla volontà. Ciò che dà ad ogni elemento tragico, in qualsiasi forma si presenti, il suo caratteristico slancio verso il sublime, è la rivelazione che il mondo e la vita non ci possono appagare veramente e non meritano quindi il nostro attaccamento. In questo consiste lo spirito tragico: esso conduce pertanto alla rassegnazione. Devo ammettere che, nella tragedia degli antichi, questo spirito della rassegnazione di rado si manifesta e si esprime direttamente ⁽¹⁰⁾.

Schopenhauer prosegue elencando una serie di eroi tragici (l'Edipo dell'*Edipo a Colono*; Ifigenia dell'*Ifigenia in Aulide*; la Cassandra dell'*Agamennone*; l'Eracle delle *Trachinie*; Ippolito del dramma omonimo), dei quali riscontra la sottomissione al destino implacabile, *ma non* la rinuncia alla volontà di vivere. Scrive poi:

Come l'imperturbabilità stoica differisce radicalmente dalla rassegnazione cristiana, perché insegna soltanto a sopportare serenamente e ad attendere con compostezza il male irrevocabilmente necessario, mentre il cristianesimo insegna l'abnegazione e la rinuncia al volere; allo stesso modo gli eroi tragici degli antichi si sottomettono risoluti ai colpi inevitabili della sorte, mentre la tragedia cristiana ci mostra la rinuncia totale alla volontà di vivere, l'abbandono gioioso del mondo, nella consapevolezza della sua vanità e futilità. E io sono anche pienamente convinto che la tragedia dei

nell'incrocio degli sforzi e delle volizioni degli individui, o nella malvagità e nella stoltezza della maggioranza degli uomini», accade necessariamente che «una e identica [sia] la volontà che vive e si rivela in tutti gli esseri umani; ma le sue manifestazioni si combattono e si dilanano fra loro. La volontà, secondo gli individui, appare ora più ora meno energica, ora più ora meno accompagnata dalla ragione, ora più ora meno addolcita dalla luce della conoscenza: finché, in alcuni esseri privilegiati, tale conoscenza, purificata e spiritualizzata dal dolore stesso, arriva al grado in cui il mondo fenomenico, il velo della maya, non può più ingannarla; e vede chiaro attraverso la forma del fenomeno, attraverso il *principium individuationis*. Allora, con il detto principio, svanisce anche l'egoismo, che vi si fondava; i motivi, prima così potenti, perdono la loro forza, e subentra al loro posto la perfetta conoscenza dell'essere del mondo; conoscenza che, agendo come quietivo della volontà, produce la rassegnazione, la rinuncia, non soltanto alla vita, ma alla stessa volontà di vivere»: *ibidem*, pp. 366-367.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, p. 1305.

moderni sia più elevata di quella degli antichi. [...] Quasi tutti [i testi teatrali antichi] mostrano il genere umano sottomesso al terribile dominio del caso e dell'errore, ma non rappresentano la rassegnazione che ne risulta e che lo riscatta da esso. Tutto questo perché gli antichi non avevano ancora compreso il fine supremo della tragedia, anzi della vita in generale ⁽¹¹⁾.

Nonostante il sostanziale rifiuto della tragedia classica, Schopenhauer nel prosieguo della trattazione si richiama ad Aristotele e al suo concetto di catarsi, pur parzialmente travisandolo:

Se gli antichi rappresentano dunque raramente lo spirito della rassegnazione, la rinuncia alla volontà di vivere, come atteggiamento dei loro eroi tragici, ciò nondimeno la tendenza e gli effetti caratteristici della tragedia sono sempre il risvegliare quello spirito nello spettatore e il provocare, anche se solo temporaneamente, quell'atteggiamento. [...] Se le cose non stessero così, se la tendenza della tragedia non fosse questo elevare al di sopra di tutti i fini e di tutti i beni della vita, questo distogliere dalla vita e da tutte le sue seduzioni e quel conseguente indirizzare ad un'esistenza di altro genere, anche se per noi completamente inconcepibile, come sarebbe mai possibile che la rappresentazione del lato terribile della vita, offerto al nostro sguardo nella luce più viva, riesca ad esercitare su di noi un'azione benefica e a procurarci un godimento di natura elevata? Terrore e pietà, suscitare i quali costituisce per Aristotele il fine ultimo della tragedia, non appartengono di certo, in se stessi, alle sensazioni piacevoli: possono perciò essere non lo scopo, bensì soltanto il mezzo. Far sì che la volontà volga le spalle alla vita, resta dunque la vera tendenza della tragedia, lo scopo ultimo della rappresentazione intenzionale delle sofferenze dell'umanità ⁽¹²⁾.

Vorrei ricordare almeno due punti di distanza fra la teoria aristotelica e quello che ne scrive qui Schopenhauer. Intanto, per Aristotele il piacere che deriva dalle rappresentazioni di cose sgradevoli dipende dalla natura umana, che ama l'imitazione perché desidera apprendere (*Poetica*, IV, 1448b):

le immagini di quelle cose che in sé vediamo con fastidio, quando siano eseguite con la massima accuratezza le contempliamo con piacere, per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri. C'è una causa anche di questo, che imparare è piacevolissimo non solo per i filosofi, ma anche ugualmente per gli altri, sennonché questi ne partecipano in piccola misura. Per questa ragione, infatti, si prova piacere nel vedere le immagini, perché accade che nel vederle si impari, e si concluda con il

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 1306.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, p. 1307.

ragionamento che cosa è ciascun oggetto, per esempio che «costui è quell'uomo»⁽¹³⁾.

In secondo luogo, per Aristotele *eleos* e *phobos* non sono il fine ultimo della tragedia, bensì i mezzi utilizzati dal poeta per raggiungere il fine, che è la catarsi (*Poetica* VI, 1449b): riporto di seguito la celeberrima definizione aristotelica di tragedia, ancora nella traduzione di Donini:

La tragedia, dunque, è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza, in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata, tale che mediante la pietà e la paura [di' eleou kai phobou] porta a compimento la purificazione di siffatte passioni [ten ton toiouton pathematon katharsin]⁽¹⁴⁾.

Il concetto di catarsi aristotelica è di problematicissima definizione, sia *in sé*, come si può evincere dal testo, sia rispetto al suo rapporto con la tragedia greca storicamente realizzatasi: cosa significava *catarsi* per i tragediografi e il pubblico di V secolo? E avrà poi senso porsi questa domanda, trattandosi forse di un semplice argomento *a posteriori* introdotto da Aristotele in un'epoca in cui la tragedia era sostanzialmente già morta?⁽¹⁵⁾.

In qualsiasi modo vada a connotarsi il concetto aristotelico di catarsi, si possono comunque elencare almeno tre spunti di riflessione che ci permetteranno la prosecuzione del ragionamento.

⁽¹³⁾ ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008, pp. 18-21.

⁽¹⁴⁾ *Ibidem*, pp. 36-39.

⁽¹⁵⁾ Cfr. F. DONADI, *La catarsi spiegata ai giovinetti*, in «Istituto» n. 2-3, anno 3/2007 (ma 2009), pp. 109-130 (in partic. pp. 128-129: «Il concetto di catarsi, quale noi lo intendiamo, si sviluppa in modo embrionale nel dopo Aristotele – nella filosofia stoica in particolare – ma in ogni modo è invenzione dell'età moderna; più precisamente, della cultura umanistica e rinascimentale. All'epoca della *polis* ateniese non c'era catarsi nel senso tradizionale quale noi lo intendiamo, nel senso di un solipsistico a tu per tu col dolore che mirava ad una individualissima tecnica di salvezza; semmai, esisteva quella che potremmo definire una catarsi "politica", nell'essere insieme nello spazio comune del teatro, soggetti comunque a un destino collettivo, coinvolti tutti nel riflettere e nel ricercare nelle aporie della vita e della politica soluzioni esistenzialmente tollerabili. Sentirsi vicini, insieme fisicamente nello spazio del teatro, costituiva comunque un fatto consolatorio, in prima fila il trono di Dioniso, benevolmente presente (fino alle *Baccanti*). Niente a che vedere dunque con la catarsi aristotelica. La tragedia vive un secolo breve, dal 500 c. a. alla caduta di Atene; poi è altra cosa, è accademia, ripetizione di un evento di cui già in quell'epoca si è perduto il più autentico, deperibile, contingente, precario significato»).

Schopenhauer, sulla falsariga della *Poetica* di Aristotele, prova a individuare il senso del concetto di catarsi (pur non utilizzando questo termine, parlando bensì solo di *effetto* della tragedia); secondariamente, egli considera l'effetto tragico (quello che dal punto di vista di Aristotele coincide con la catarsi) la rassegnazione e la rinuncia alla volontà di vivere.

Infine, Schopenhauer ha ben presente che tuttavia nella tragedia greca questo sentimento di rinuncia è assente, e lo attribuisce piuttosto alla tragedia moderna, plasmata dalla cultura cristiana; a questo proposito egli allega alcuni esempi di eroi rinunzianti: il Principe costante di Calderon, la Margherita del *Faust*, Amleto, etc. ⁽¹⁶⁾.

Rintracciare nella cultura cristiana la radice più autentica del tragico è argomento su cui si potrebbe molto dibattere. In realtà il tragico antico nasce proprio dall'assenza di un Significato univoco da cui la realtà sia informata, come possono testimoniare molti drammi, dall'*Oresteia* all'*Ippolito*, per non citare che alcune delle opere in cui l'assenza di unicità del senso si traduce in una conflittualità fra le ragioni diverse di un divino che essendo molteplice appare anche radicalmente contraddittorio. La religione monoteistica, invece, garantisce grazie al Dio unico anche l'unicità del Senso: per questo uno scrittore attento ai rapporti fra cultura greca e mondo moderno come Albert Camus negava la possibilità di tragedia in una cultura improntata al cristianesimo ⁽¹⁷⁾, e tentava la strada del tragico reintroducendo la figura del *deus ex machina* al posto del Dio unico invocato dal personaggio in preghiera ⁽¹⁸⁾.

Questo elemento di discontinuità fra Schopenhauer e la concezione antica di catarsi, pur con la problematicità che la caratterizza, ci aiuta tuttavia a leggere con maggior lucidità un fondamentale brano di Friedrich Nietzsche con il quale possiamo finalmente introdurre apertamente

⁽¹⁶⁾ A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 367.

⁽¹⁷⁾ «E forse, dopo tutto, non c'è stata che una sola tragedia cristiana nella storia. Si è celebrata sul Golgota, per un attimo impercettibile, al momento del "Mio Dio, perché mi hai abbandonato?" Questo dubbio fugace, e questo dubbio solo, consacrava l'ambiguità di una situazione tragica. Poi la divinità di Cristo non ha più lasciato dubbi. La messa che consacra ogni giorno questa divinità è la vera forma del teatro religioso in occidente. Ma non è invenzione o creazione, è ripetizione» (Camus pronuncia la conferenza il 29 aprile 1955 all'Istituto francese di Atene: cfr. A. CAMUS, *Œuvres complètes*, III, édition publiée sous la direction de R. Gay-Crosier, Paris, Gallimard, 2008, p. 1116: traduzione mia).

⁽¹⁸⁾ Nel dramma *Le malentendu*: cfr. A. CAMUS, *Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, 2006; V. TURRA, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, Verona, Fiorini, 2010, pp. 5-24.

il tema di Dioniso. Siamo alle righe conclusive della sezione *Quel che devo agli Antichi* nel *Crepuscolo degli idoli*:

La tragedia è così lontana dal dimostrare qualcosa in ordine al pessimismo dei Greci nel senso di Schopenhauer, che deve essere considerata, piuttosto, come il suo decisivo rifiuto e la sua *istanza contraria*. Il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più gravi, la volontà di vivere che, nel *sacrificio* dei suoi tipi più elevati, si allietta della propria inesauribilità – *questo* io chiamai dionisiaco, *questo* io divinai come il ponte verso la psicologia del poeta *tragico*. Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della medesima – come pensava Aristotele –: bensì per *essere noi stessi*, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche *il piacere dell'annientamento*. E così io torno a toccare il punto da cui una volta presi le mosse – la *Nascita della tragedia* è stata la mia prima trasvalutazione di tutti i valori: così torno a collocarmi ancora una volta sul terreno da cui cresce il mio volere, il mio *potere* – io, l'ultimo discepolo del filosofo Dioniso – io, il maestro dell'eterno ritorno...⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁹⁾ F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, nota introduttiva di M. Montinari, traduzione di F. Masini, Milano, Adelphi, 2007¹⁰, pp. 137-138. Alla catarsi aristotelica Nietzsche aveva già fatto riferimento nel cap. 22 de *La nascita della tragedia* – capitolo che in rapporto a tale questione è assai più studiato di quello del *Crepuscolo* – anche lì tuttavia senza allegare nessun riferimento filologicamente preciso al testo della *Poetica*, e senza peraltro saper raggiungere la chiarezza e la profondità del passo del più maturo *Crepuscolo*: «Mai ancora, da Aristotele in poi, è stata data una spiegazione dell'effetto tragico, da cui si potessero dedurre stati artistici, un'attività estetica degli ascoltatori. Ora pare che la compassione e la paura debbano essere spinte da eventi gravi verso uno sfogo che dia sollievo, ora pare che ci dobbiamo sentire elevati ed esaltati dalla vittoria dei principii buoni e morali, dal sacrificio dell'eroe nel senso di una concezione morale del mondo; e poiché certamente credo che per numerosi uomini proprio questo, e solo questo, sia l'effetto della tragedia, così chiaramente ne risulta che tutti costoro, insieme ai loro interpreti estetici, non hanno sperimentato nulla della tragedia come *arte* somma. Quella scarica patologica, la catarsi di Aristotele, di cui i filologi non sanno bene se sia da annoverare tra i fenomeni della medicina o tra quelli della morale, richiama una singolare intuizione di Goethe»: F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1990¹², pp. 147-148. Nietzsche conclude, da Goethe prendendo spunto, che il patetico nella tragedia è semplicemente «un gioco estetico» (*ibidem*, p. 148). Per ricostruire la concezione nietzschiana di tragico il capitolo del *Crepuscolo* non può quindi essere trascurato a vantaggio di quello de *La nascita della tragedia*, dove evidentemente si dice *di meno*. Lo stesso Gilles Deleuze, tuttavia, si soffermava solo su questo e su uno dei *Frammenti postumi* incentrato insieme sul tragico e sulla polemica antischopenhaueriana (cfr. F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1888-1889*, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1986², pp. 199-201 (fr. 15[10])), approdando alla convezione (a mio avviso parziale ed eccessivamente sbilanciata sull'equivalenza tragico=gioia) che «in tutte le teorie del tragico Nietzsche è in grado di indicare un misconoscimento essenziale, che consiste nel non prendere in considerazione la trage-

Questo brano può essere letto da molte angolazioni. Inizierei ancora dalle *discontinuità*: quelle che Nietzsche sente fraporsi fra il proprio pensiero e quello di Schopenhauer da un lato, di Aristotele dall'altro.

dia come fenomeno estetico. *Tragico* designa la forma estetica della gioia e non è una formula medica o una soluzione morale che guarisca dal dolore, dalla paura o dalla compassione. Il tragico è gioia [...]»: G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia. E altri testi*, a cura di F. Polidori, Torino, Einaudi, 2002, p. 27. Alcune precisazioni sul cap. 22 de *La nascita della tragedia* sono comunque d'obbligo. Il riferimento ai due possibili e opposti ambiti, medico o morale, in cui i filologi collocano la catarsi aristotelica, è un richiamo rispettivamente all'interpretazione di Bernays (1858) e alla precedente lunga teoria delle letture rinascimentali della *Poetica* (per un quadro sintetico e chiaro della tradizione delle interpretazioni cfr. F. DONADI, *La catarsi spiegata ai giovanetti*, cit.), fino a Lessing e alla sua *Drammaturgia d'Amburgo* (cfr. G. UGOLINI, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 139-141). Quanto al *frammento postumo* 15 [10]: intitolato *Che cosa è tragico*, esso nega dapprima che siano paura e pietà gli affetti tragici, obiettando ad Aristotele che non possono essere due affetti deprimenti a caratterizzare il tragico, che è invece un potente stimolante alla vitalità («Ho messo ripetute volte il dito sul grande equivoco di Aristotele, là dove egli crede di riconoscere in due affetti *deprimenti*, la paura e la pietà, gli affetti tragici. Se avesse ragione, la tragedia sarebbe un'arte mortalmente pericolosa: si dovrebbe mettere in guardia da essa come da qualcosa di socialmente dannoso e di malfamato. L'arte, normalmente un grande stimolante di vita, un'ebbrezza di vita, una volontà di vita, diverrebbe qui, al servizio di un movimento discendente, per così dire come ancilla del pessimismo, *dannosa alla salute*. (Giacché, che con l'eccitazione di tali affetti ci si "purghe" di loro, come sembra credere Aristotele, semplicemente non è vero)»: F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1888-1889*, cit., pp. 199-200). È qui che ritroviamo il fondamento dell'interpretazione di Deleuze. Dopo aver dedicato una sezione ampia alla polemica antischopenhaueriana – ne abbiamo già fatto cenno –, Nietzsche ritorna ad Aristotele e alla sua concezione della catarsi come purgazione da compassione e paura. Il piano della riflessione è però mutato rispetto alla prima parte: qui Nietzsche non prende più le distanze da Aristotele: «Gli altri affetti hanno un'azione tonica: ma solo due affetti depressivi – e questi sono quindi particolarmente dannosi e malsani – la compassione e la paura dovevano, secondo Aristotele, venire espulsi dall'uomo mediante la tragedia come purgante: la tragedia, eccitando a dismisura questi stati pericolosi, ne redime l'uomo – lo rende migliore. La tragedia come *cura* contro la compassione» (*ibidem*, p. 201). Non mi pare infatti che il testo certifichi una presa di distanza di Nietzsche dall'interpretazione di «tragedia come cura contro la compassione». Né spiega il passaggio fra questi due piani di lettura la contestazione del principio di catarsi come purgazione di affetti prima sovraccitati dalla tragedia, se tale è la conclusione. Il frammento mi sembra cioè attestare una riflessione rimasta aperta sul tema dell'*effetto* tragico, una riflessione giocata sulla messa in una (imperfetta) polarità di due elementi non omogenei: la contestazione della concezione aristotelica di catarsi, e l'idea, conseguente sì alla concezione aristotelica contestata, ma tuttavia non lontana dal pensiero nietzschiano, di tragedia come cura contro la compassione. Per questo suo stadio di elaborazione ancora aperto, non credo che il frammento possa rivaleggiare con il passo del *Crepuscolo* per una ricostruzione attendibile della concezione nietzschiana di tragico: esso va letto come abbozzo di una descrizione del piano fenomenico-psicologico della questione, da affiancare alla lettura per così dire metafisica che sostanzia invece il brano del *Crepuscolo*, e che è, dal punto di vista filosofico, *fondativa* di quella.

Rispetto a Schopenhauer, Nietzsche afferma che il pessimismo del filosofo di Danzica non è in grado di spiegare alcunché del fenomeno del tragico greco ⁽²⁰⁾. Questo può essere vero, e difatti varrebbe forse la pena di ritornarvi; ad ogni modo Schopenhauer stesso, come abbiamo visto, riteneva che la propria idea di effetto tragico (la catarsi come rinuncia) non trovasse riscontro nel dramma greco. E tuttavia, nonostante questa manifestata discontinuità rispetto a Schopenhauer, Nietzsche contesta l'idea aristotelica di catarsi proprio sulla base del dualismo schopenhaueriano volontà / individuazione, che già a partire da *La nascita della tragedia* – opera giovanile nei confronti della quale ancora il Nietzsche tardo del *Crepuscolo* esprimerà la persistenza di una continuità di pensiero, consistente nella persistenza del concetto di trasvalutazione valoriale ⁽²¹⁾ – veniva risolta come polarità fra elemento dionisiaco ed elemento apollineo ⁽²²⁾.

È su questa base che andrà letto il periodo forse più importante del brano sopra riportato, ovvero

Non per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della medesima – come pensava Aristotele: bensì per essere noi stessi, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il piacere dell'annientamento.

Se Nietzsche non si sofferma con puntualità sul passo aristotelico di *Poetica* VI, 1449b, e in particolare non affronta che parzialmente il problema del valore del molto dibattuto genitivo *ton toiouton pathematon*, credo sia perché egli nega dignità teorica a entrambe le interpretazioni principali che del brano aristotelico possono darsi, ovvero che la catarsi sia o una purificazione *dalle* passioni, o una purificazione *delle* passioni ⁽²³⁾: cioè

⁽²⁰⁾ Da vedere anche alcune righe, dedicate a *La nascita della tragedia*, di quella particolarissima autobiografia che è *Ecce homo* (in F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1991¹¹, p. 67): «Proprio la tragedia è la prova che i Greci *non* erano pessimisti: su questo punto, come su tutto il resto, Schopenhauer si è sbagliato».

⁽²¹⁾ In *Ecce homo* Nietzsche invita a sorvolare sulla «wagnereria» (*ivi*) che impronta l'opera giovanile per apprezzarne due fondamentali caratteri innovativi: «la comprensione del fenomeno *dionisiaco* fra i Greci [...] [e] la comprensione del socratismo: Socrate come strumento della disgregazione greca [...]»: *ibidem*, p. 68.

⁽²²⁾ «Il mito tragico è da intendere solo come una simbolizzazione di sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei»: F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 146.

⁽²³⁾ Nel primo caso, interpreteremmo il genitivo come *separativo*; nel secondo, come *oggettivo*. Esiste una terza interpretazione possibile, a mio avviso la meno persuasiva

una liberazione completa dalle passioni di *eleos* e *phobos* ⁽²⁴⁾ oppure una loro moderazione (in questo secondo possibile senso la tragedia svolgerebbe una sorta di funzione omeopatica, curando l'eccesso di emotività mediante l'instillazione nell'animo dello spettatore di passioni in dosi ridotte ⁽²⁵⁾).

Il rifiuto nietzschiano è dovuto al fatto che questo tipo di catarsi porterebbe a un irrobustirsi dell'individuazione con uno sbilanciamento dell'apollineo sul dionisiaco: ma Nietzsche, «l'ultimo discepolo del filosofo Dioniso», nel dionisiaco più ancora che nell'apollineo rintracciava il fulcro del tragico (come il passo del *Crepuscolo* dimostra senza equivoci ⁽²⁶⁾). Ne *La nascita della tragedia* il dionisiaco è l'emblema, nelle fasi di smembramento e rinascita del dio sotto forma di Zagreus, della

– forse perché risulterebbe la più evasiva delle tre –, ritenere cioè *soggettivo* il genitivo *ton toiouton pathematon* (ovvero: la catarsi che è *propria di tali passioni*). Inoltre, *toiouton* può essere inteso, a sua volta, come *queste* o come *consimili*: con un valore restrittivo (purificazione da / di / propria di queste passioni, cioè solo *eleos* e *phobos*) o più ampio (purificazione da / di / propria di passioni consimili, cioè non necessariamente solo *eleos* e *phobos*): da vedere F. DONADI, *La catarsi spiegata ai giovinetti*, cit., in partic. pp. 109-112.

⁽²⁴⁾ Nel primo *colon* del passo da noi riportato in traduzione, ovvero «Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen», Nietzsche nega appunto che il tragico consista in una *liberazione dalle* passioni di *phobos* ed *eleos*, nega cioè l'interpretazione del genitivo *ton toiouton pathematon* come genitivo separativo. Nel secondo *colon* tuttavia il piano argomentativo cambia, e Nietzsche, introducendo la menzione di una passione di cui non specifica se sia o no diversa da *eleos* e *phobos* («nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen»), sembra da un lato ribadire il contenuto del primo *colon*, dall'altro generalizzarlo in un riecheggiamento del significato più ampio del *toiouton* aristotelico cui abbiamo fatto cenno nella nota precedente – ad ogni modo, allontanandosi *ex abrupto* dal procedimento di interpretazione del testo di Aristotele iniziato nel primo *colon*. Per il testo originale, cfr. F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, in Id., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, Kritische Studienausgabe Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin-New York, de Gruyter, 1988², p. 160.

⁽²⁵⁾ Cfr. F. DONADI, *La catarsi spiegata ai giovinetti*, cit., p. 111.

⁽²⁶⁾ La prevalenza del dionisiaco sull'apollineo emergeva con chiarezza già ne *La nascita della tragedia*, ad esempio nel cap. 21: «Nell'effetto complessivo della tragedia il dionisiaco prende di nuovo il sopravvento; essa si chiude con un accento che non potrebbe mai risuonare dal regno dell'arte apollinea. E con ciò l'inganno apollineo si dimostra per quel che è, cioè per il velo che per tutta la durata della tragedia ricopre costantemente il vero e proprio effetto dionisiaco: il quale è tuttavia così potente, da spingere alla fine lo stesso dramma apollineo in una sfera in cui esso comincia a parlare con sapienza dionisiaca, e in cui nega se stesso e la sua visibilità apollinea. Così si potrebbe in realtà simboleggiare il difficile rapporto fra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia con un legame di fratellanza fra le due divinità: Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere»: F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 145.

positività del venir meno dell'individuazione, che va posta invece sotto l'insegna dell'apollineo ⁽²⁷⁾:

[...] sulle figure tragiche della scena ellenica si potrebbe all'incirca parlare così: l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale. [...] Ma in verità quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus. Con ciò si significa che questo sbranamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni sofferenza, come qualcosa in sé detestabile. [...] Ma la speranza degli epopti si appuntava su una rinascita di Dioniso, che noi dobbiamo ora presentire come la fine dell'individuazione [...]. Nelle considerazioni citate abbiamo già riuniti tutti gli elementi di una visione del mondo profonda e pessimistica, e insieme con essi *una dottrina misterica della tragedia*: la conoscenza fondamentale dell'unità di tutto ciò che esiste, la concezione dell'individuazione come causa prima del male, l'arte come lieta speranza che il dominio dell'individuazione possa essere spezzato, come presentimento di una ripristinata unità ⁽²⁸⁾.

Nel *Crepuscolo* il dionisiaco diventa *tout court* emblema del divenire, anzi, di un divenire l'aderire al quale sia per il soggetto una fonte di piacere. Beninteso, nel momento in cui il soggetto accetti di perdere la propria individuazione, ponendosi al di là di *eleos* e *phobos* ⁽²⁹⁾, passioni strettamente individuali, una cui moderazione – utile alla città aggiungeremo noi, riferendoci a una concezione del tragico presumibilmente più vicina a quella aristotelica ⁽³⁰⁾ – non servirebbe che a rafforzare proprio la strutturazione razionale o almeno ragionevole dell'individuo.

È un punto centrale in quella ripresa moderna del dionisismo che passa attraverso la teoria della catarsi tragica: mentre Schopenhauer propugna un allontanarsi del soggetto rispetto alla volontà, Nietzsche asserisce la positività di una adesione ad essa. L'analisi che è sotterranea rispetto alle due opposte conclusioni è tuttavia sempre la stessa, ovvero il riconoscimento (o la costruzione) di una polarità del reale rispettiva-

⁽²⁷⁾ «[...] si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis* [...]»: *ibidem*, p. 24.

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, pp. 71-73.

⁽²⁹⁾ «über Schrecken und Mitleid hinaus»: cfr. F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, cit., p. 160.

⁽³⁰⁾ Cfr. F. DONADI, *La catarsi spiegata ai giovanetti*, cit., p. 128 (con bibliografia citata).

mente fra volontà e individuazione e fra dionisiaco e apollineo. Una analisi di cui possiamo affermare senza dubbio la lontananza estrema rispetto alla concezione aristotelica di catarsi, nonostante la problematicità di ogni interpretazione che di questa si possa dare.

In un capitale brano dei *Buddenbrook*, Thomas Mann sintetizza nelle riflessioni di un Thomas malato e stanco della vita di obblighi che da sempre si è assunta questa sotterranea continuità di pensiero fra i due filosofi moderni, illustrando anche la contrapposizione radicale che sussiste fra la concezione di chi veda la realtà determinata dalle due polarità da essi enucleate e la fede cristiana, che ha il suo fulcro nell'idea di una persistenza individuale dopo la morte, e afferma dunque la positività del conservarsi e non dello smarrirsi dell'individuazione: un'individuazione che, come dimostra ad esempio un brano come Matteo 10, 29-31, è inaccessibile al male perché interamente garantita dal Dio padre:

Non si vendono forse due passerì per un asse? Ebbene, uno solo di essi non cadrà senza il volere del Padre vostro. Perfino i capelli del vostro capo sono tutti contati. Non temete, dunque: voi valete più di molti passerì ⁽³¹⁾.

Siamo nella *Parte decima* del romanzo. Mann indaga meticolosamente l'approccio di Thomas Buddenbrook alle cose ultime, allegandone il tormentato processo evolutivo. Sentire il proprio rapido decadimento fisico e l'approssimarsi della morte induce Thomas a non sentirsi più pago di quel che da sempre l'aveva sostenuto, ovvero la convinzione che «come aveva vissuto nei suoi antenati, così sarebbe sopravvissuto nei suoi discendenti» ⁽³²⁾. D'altra parte, pur nutrendo simpatie per il cattolicesimo, Thomas «era [...] tutto intriso di quel senso di responsabilità serio, profondo, severo e inesorabile fino al tormento di sé che è proprio dei veri e fervidi protestanti» ⁽³³⁾, di modo che la ricerca di un senso di fronte alla morte non può avvenire per lui che senza mediazione alcuna. Una risposta viene a Thomas da una lettura parzialmente casuale che egli un giorno intraprende seppur in modo disordinato e desultorio, che è la lettura di una parte de *Il mondo come volontà e rappresentazione*:

Fu preso da una contentezza sconosciuta, profonda e grata. Provava l'incomparabile appagamento di vedere un cervello immensamente superio-

⁽³¹⁾ *Nuovo testamento greco-latino-italiano*, a cura di P. Beretta, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1998, p. 85.

⁽³²⁾ Cfr. TH. MANN, *Romanzi, volume primo. I Buddenbrook. Altezza Reale*, a cura di L. Crescenzi, con un saggio di M. Reich-Ranicki, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2007, p. 728.

⁽³³⁾ *Ivi*.

re impadronirsi della vita, di questa vita così forte, atroce e beffarda, per sottometterla e condannarla... [...] (34).

Quando deve interrompere la lettura, Thomas

Sentiva tutto il suo essere enormemente espanso e pervaso da una pesante, oscura ebbrezza; la sua mente confusa e inebriata da qualcosa di indicibilmente nuovo, seducente e pieno di promesse che gli rammentava il primo, anelante struggimento d'amore. [...] In quello stato di pesante, oscuro, ebbro sconvolgimento senza pensieri rimase tutto il giorno. Ma poi venne la sera e, incapace di reggere ancora la testa sulle spalle, andò a letto presto. Dormì tre ore di un sonno profondo, di una profondità irraggiungibile, come non gli era ancora mai successo nella vita. Poi si svegliò, così repentinamente, così meravigliosamente sgomento come quando ci si sveglia in solitudine, con in cuore il germe di un amore nascente. [...] Ed ecco: all'improvviso, fu come se l'oscurità si lacerasse davanti ai suoi occhi, come se il vellutato muro della notte squarciandosi si aprisse, rivelando un lontano paesaggio di luce, profondissimo, eterno... *Vivrò!* Disse Thomas Buddenbrook quasi ad alta voce, e si sentì scuotere il petto da un intimo singhiozzo. È così, vivrò! Si vivrà... e che questo "si" non sia io, è solo un'illusione, è stato solo un errore che la morte correggerà. È così, è così!... Perché? – E a quella domanda la notte si richiuse dinanzi ai suoi occhi. Di nuovo non vide, non seppe e non capì più nulla e si lasciò ricadere sui cuscini, completamente abbacinato e sfinito da quel poco di verità che poco prima aveva potuto scorgere. Era immobile e aspettava con fervore, sentiva la tentazione di pregare perché tornasse a illuminarlo. E tornò. A mani giunte, senza osare un solo movimento, giaceva immobile e poté vedere... Cos'era la morte? La risposta non gli si presentò in parole povere e pretenziose: la sentì, la possedette nell'intimo. La morte era felicità, così profonda che poteva essere giudicata appieno solo in momenti di grazia come quelli. Era il ritorno da un labirinto indicibilmente tormentoso, la correzione di un grave errore, la liberazione dai vincoli e dai limiti più avversi – rimediava a un incidente deplorabile. Fine e decomposizione? Tre volte degno di pietà chiunque fosse terrorizzato da quei concetti insignificanti! Che cosa finirebbe e che cosa si decomporrebbe? Quel suo corpo... Quella sua personalità e individualità, quel lento, caparbio, imperfetto e odioso *ostacolo a essere diverso e migliore!* Ogni uomo non era forse un errore e uno sbaglio? Non cadeva in una penosa prigionia non appena nasceva? Carcere! Carcere! Vincoli e limiti ovunque! Attraverso le sbarre della sua individualità l'uomo fissa disperato le mura di cinta delle circostanze esteriori, finché la morte non arriva e lo richiama a casa e alla libertà... Individualità! Ah, ciò che si è, si può e si possiede sembra povero, grigio, inadeguato e noioso; ma ciò che non si è, non si può e non si possiede è proprio ciò a cui si guarda con quell'invidia struggente che diventa amore perché teme di diventare odio. Porto in me il germe, l'ini-

(34) *Ibidem*, p. 730.

zio, la possibilità di ogni capacità e attività del mondo... Dove potrei essere, se non fossi qui! Chi, cosa, come potrei essere se non fossi io, se questo fenomeno che è la mia persona non mi delimitasse e non separasse la mia coscienza da quella di tutti coloro che non sono io! Organismo! Cieca, sconsiderata, deplorable eruzione della volontà che incalza! Meglio, davvero, che la volontà si muova libera nella notte senza spazio e senza tempo, piuttosto di languire in un carcere miseramente illuminato dalla tremula e vacillante fiammella dell'intelletto! In mio figlio ho sperato di continuare a vivere? In una personalità ancora più timorosa, più debole, più incerta? Infantile, fuorviata stoltezza! Che me ne faccio di un figlio? Non ho bisogno di figli!... Dove sarò quando sarò morto? Ma è di una chiarezza così luminosa, di una semplicità così sbalorditiva! Sarò in tutti coloro che sempre hanno detto, dicono e diranno Io: *ma soprattutto in coloro che lo dicono in modo più pieno, più vigoroso, più lieto...* Da qualche parte nel mondo cresce un ragazzo, dotato e ben riuscito, capace di sviluppare le sue qualità, dritto e sereno, puro, crudele e allegro, una di quelle persone la cui vista accresce la felicità dei felici e spinge gli infelici alla disperazione: – Quello è mio figlio. *Quello sono io*, presto... presto... non appena la morte mi avrà liberato dalla misera illusione di essere non tanto lui quanto me...

Ho mai odiato la vita, questa vita pura, forte e crudele? Stoltezza e malinteso! Solo me stesso ho odiato, perché non riuscivo a sopportarla. Ma io vi amo... vi amo tutti, voi esseri felici, e presto non mi separerò più da voi un'angusta prigionia; presto ciò che vi ama in me, il mio amore per voi, sarà libero, sarà con voi e in voi... con voi e in voi tutti! Piangeva; premeva il viso sui cuscini e piangeva [...] ⁽³⁵⁾.

Alcuni aspetti di questa lunga citazione devono essere evidenziati per la loro straordinaria pregnanza rispetto al tema di cui ci stiamo occupando. Innanzi tutto, le riflessioni di Thomas vengono rappresentate come se fossero non il prodotto di un intelletto al lavoro, ma consistessero bensì di una serie di illuminazioni sfuggenti e insieme dotate di una forza tale da stravolgere chi le provasse, e alludessero quindi al manifestarsi di una vera e propria visione iniziatica, di un'epopteia: non a caso Mann per descriverne l'irrompere richiama alcune righe de *La nascita della tragedia* in cui si tratteggia lo stato dionisiaco:

Ora, nel vangelo dell'armonia universale, ognuno si sente non solo riunito, riconciliato, fuso col suo prossimo, ma addirittura uno con esso, come se il velo di Maia fosse stato strappato e sventolasse ormai in brandelli davanti alla misteriosa unità originaria ⁽³⁶⁾.

⁽³⁵⁾ *Ibidem*, pp. 730-733.

⁽³⁶⁾ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

Se il riferimento più cospicuo è poi alla positività del venir meno del *principium individuationis* come del venir meno di un errore foriero solo di sofferenza – per cui è meglio che la volontà «si muova libera nella notte senza spazio e senza tempo, piuttosto di languire in un carcere miseramente illuminato dalla tremula e vacillante fiammella dell'intelletto», con un richiamo assai preciso alla *struttura* stessa del *principium individuationis*, che per Schopenhauer si costituisce appunto di spazio e tempo ⁽³⁷⁾ –, è interessante il trascolorare delle riflessioni di Thomas dal rifiuto del proprio figlio Hanno ⁽³⁸⁾ all'adesione intima a un genere di umanità superiore per la propria forza crudele che richiama sicuramente Nietzsche e non più Schopenhauer, e sintetizza, seppur malinconicamente – così almeno per il lettore che sappia quale morte vicina e grottesca attende il personaggio ⁽³⁹⁾ –, la pericolosità ideologica connaturata

⁽³⁷⁾ «...io – con un'antica espressione tolta in prestito alla scolastica, e su cui richiamo l'attenzione una volta per sempre – chiamerò d'ora in poi lo spazio e il tempo *principium individuationis*. Infatti soltanto in virtù dello spazio e del tempo ciò che è simile ed uno nell'essenza e nel concetto ci appare come diverso e come multiplo, sia nella coesistenza spaziale, sia nella successione temporale; spazio e tempo costituiscono dunque il *principium individuationis* che fu oggetto di lambiccamenti e dispute senza fine tra gli scolastici [...]»: cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 178-179. La volontà, invece, «È una: ma non nella maniera dell'oggetto, la cui unità non risulta che dal contrasto con una pluralità possibile; né a guisa di un concetto, che è unico solo perché astratto dalla pluralità; è invece una perché fuori del tempo, fuori dello spazio, fuori del *principium individuationis*, cioè fuori di ogni possibile molteplicità»: *ibidem*, p. 179.

⁽³⁸⁾ Che, come è noto, rifiuterà nel delirio della febbre tifoidea l'opzione della vita, ponendosi come una sorta di “eroe rinunziante” di ispirazione schopenhaueriana. Meraviglioso il passo: «Con il tifo accade questo. Nei sogni remoti della febbre, nell'ardente sperdimento del malato, la vita chiamerà con voce inconfondibile, incoraggiante. Forte e vigorosa, questa voce raggiungerà lo spirito sulla strada ignota e torrida che sta percorrendo e che porta all'oscurità, al freddo, alla pace. L'individuo tenderà l'orecchio per sentire l'esortazione limpida, incoraggiante e un po' beffarda a voltarsi e tornare indietro che arriva fino a lui dalla regione ormai così remota e già dimenticata. Allora, se avvertirà in sé la tumultuosa sensazione di aver vilmente trascurato il proprio dovere, un sentimento di vergogna, di rinnovata energia, di coraggio e di gioia, di amore e appartenenza alla frenesia beffarda, vivace e brutale che si è lasciato alle spalle, per quanto lontano possa essersi spinto su quella strada ignota, torrida, si volterà e vivrà. Ma se trasalerà di paura e disgusto alla voce della vita, se quel ricordo, quel suono allegro e provocante farà sì che egli scuota la testa e tenda la mano dietro di sé in segno di rifiuto e cerchi scampo sulla strada che gli si è aperta per fuggire... allora no, è chiaro, allora morirà...»: cfr. TH. MANN, *Romanzi, volume primo...*, cit., pp. 832-833.

⁽³⁹⁾ Thomas perde coscienza per strada, a faccia in giù, in una pozza di sangue neve e fango dopo essere andato dal dentista per farsi estrarre – senza successo – un molare cariato, e muore in poche ore, senza mai riprenderla: cfr. *ibidem*, pp. 748-762 e p. 765 («Per un dente... Il senatore Buddenbrook era morto per un dente, si diceva in città. Ma perbacco, non si muore certo per questo! Aveva avuto dei dolori, il signor Brecht [*scil.*

– anche se non sempre sviluppata e perseguita in tutte le sue conseguenze – a questo tipo di ripresa del dionisiaco: ricordo che, seppur riduttivamente, Gyorgy Lukacs rintracciava nella asistemica mitologia nietzschiana una sostanziale unità conferitale dal suo «contenuto sociale», ovvero «la lotta contro il socialismo»⁽⁴⁰⁾, approdando alla conclusione che

La parte positiva dei miti nietzschiani non è altro che la mobilitazione di tutti gli istinti decadenti e barbarici dell'uomo corrotto dal capitalismo per salvare con la violenza questo paradiso del parassitismo; anche sotto questo aspetto la filosofia nietzschiana non è che il mito imperialistico opposto all'umanesimo socialista⁽⁴¹⁾.

Solo un'ultima osservazione per concludere. Mann sottolinea ancora la centralità della contrapposizione fra il tema della positività del dissolversi del *principium individuationis* e la religione cristiana, raccontando come Thomas non riuscisse più, dopo quella notte illuminante, a riaccostarsi a Schopenhauer, fosse tentato così di ritornare con più consapevolezza alla fede cristiana senza però riuscirci completamente proprio a causa dei dubbi che continuava a nutrire sul permanere dell'individuo dopo la morte, e alla fine si risolvesse semplicemente a fare testamento:

Sempre con il proposito di riprendere la meravigliosa lettura, iniziò tuttavia a domandarsi se le esperienze di quella notte fossero davvero, a lungo andare, cosa per lui, e se nella pratica avrebbero resistito, quando fosse giunta la morte. I suoi istinti borghesi recalcitravano. Anche la sua vanità si risvegliò: il timore di recitare una parte eccentrica e ridicola. [...] Non riuscì più a dare un'occhiata allo strano libro che nascondeva tanti tesori, e tanto meno a procurarsi gli altri volumi della grande opera. [...] E accadde così che Thomas Buddenbrook, il quale aveva teso avidamente le mani verso verità ultime e supreme, riprecipitasse esausto verso idee e immagini al cui uso devoto era stato educato nell'infanzia. Se ne andava in giro e si ricordava del Dio uno e personale, del Padre delle creature che aveva inviato sulla terra una parte di sé fatta persona a soffrire e a versare il suo sangue per noi, che ci avrebbe giudicato il giorno del Giudizio e ai cui piedi i giusti sarebbero stati risarciti delle pene sofferte in questa valle di lacrime per tutta l'eternità che allora avrebbe avuto inizio... [...] Ah, neppure in questo trovò pace. Quell'uomo tormentato dalla preoccupazione per l'onore della sua casa, per sua moglie, suo figlio, il suo nome, la sua

il dentista] gli aveva spezzato la corona e poi era semplicemente svenuto per strada. Si era mai sentito niente di simile?...»).

⁽⁴⁰⁾ Cfr. G. LUKACS, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959 e 1974, vol. I, p. 401.

⁽⁴¹⁾ *Ivi*.

famiglia, [...] si torturò per giorni e giorni chiedendosi come stessero davvero le cose: se davvero dopo la morte l'anima salisse direttamente al cielo o se la beatitudine iniziasse solo con la resurrezione della carne... E dove restava l'anima fino a quel momento? Qualcuno a scuola o in chiesa glielo aveva mai insegnato? Era responsabile lasciare un essere umano in una tale incertezza? –ed era stato sul punto di far visita al pastore Pringsheim e chiedergli consiglio e conforto, ma all'ultimo momento aveva rinunciato per timore del ridicolo. E alla fine rinunciò a tutto e si rimise a Dio. Ma poiché la sistemazione dei suoi affari ultraterreni aveva avuto un esito così poco soddisfacente, decise di mettere scrupolosamente in ordine almeno quelli terreni, attuando così un proposito a lungo coltivato ⁽⁴²⁾.

Motivo che ci dà la possibilità di ribadire quel che del resto è noto, ovvero che nella concezione schopenhaueriana di tragico cristiano non è presente l'allusione a un cristianesimo storicamente determinato, bensì a una sorta di “cristianesimo buddista” privo di prospettive ultraterrene: un cristianesimo di cui troveremo traccia nel ritratto di Gesù presente nell'*Anticristo* di Nietzsche, anche se quest'ultimo, diversamente da Schopenhauer, sottolineerà sempre con forza come l'errore più pernicioso commesso dal cristianesimo (sorta di “platonismo per il popolo”) sia proprio quello di trasferire il ‘baricentro’ da questa all'altra vita, svalutando così l'unica vita reale ⁽⁴³⁾. Scrive Nietzsche ne *L'Anticristo*:

Se si trasferisce il centro di gravità della vita *non* nella vita, ma nell'“al di là” – *nel nulla* – si è tolto il centro di gravità alla vita in generale. La grande menzogna dell'immortalità personale distrugge ogni ragione, ogni natura nell'istinto – tutto quanto negli istinti è benefico, promotore di vita, mallevadore dell'avvenire, desta ormai diffidenza ⁽⁴⁴⁾.

Il recupero moderno di Dioniso andrà quindi inteso da un lato come la resa simbolica di una volontà esaltata come opposto vitalistico – anche se, diremo noi, coincidente in larga parte con la morte – di un *principium individuationis* sentito in tutta la negatività del suo limite, dall'altro come riappropriazione, in una critica al cristianesimo e ai suoi valori sentiti come opprimenti e anzi falsi, di un rappresentante del politeismo il cui destino di morte che lo avvicina a Cristo rende particolarmente suggestivo come suo contraltare: vedi la celebre contrapposizione fra Dioniso e il Crocifisso che chiude *Ecce Homo*:

⁽⁴²⁾ Cfr. TH. MANN, *Romanzi*, cit., pp. 735-736.

⁽⁴³⁾ Cfr. F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 46-49.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. F. NIETZSCHE, *L'anticristo. Maledizione del cristianesimo*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, 2006²², p. 56.

– Sono stato capito? – *Dioniso contro il Crocifisso...* ⁽⁴⁵⁾,

leggibile come sintetica contrapposizione di due modi di vedere il medesimo sacrificio. Nel caso di Dioniso, l'accettazione totale della vita, di una vita che non ha bisogno di giustificazioni e che comporta necessariamente anche la distruzione; nel caso di Cristo, il rifiuto della vita per come essa è e il ricorso all'idea (o alla speranza) di una dimensione ulteriore, la cui inesistenza per Nietzsche è foriera di una misinterpretazione dell'esistenza – la perdita del «centro di gravità» della vita, come abbiamo visto ⁽⁴⁶⁾.

Sono aspetti complementari ma non necessariamente e non sempre sovrapponibili, e che storicamente si sono declinati in molti modi diversi: ricordo, a solo titolo di esempio, la complessità dell'articolarsi degli elementi dionisiaci nell'espressione dell'assurdo della condizione umana nelle opere giovanili di Albert Camus (*La Mort heureuse*, *Caligula*) ⁽⁴⁷⁾, e le varie figure che si incarnano come indizi della possessione dionisiaca di Gustav von Aschenbach in *Der Tod in Venedig* ⁽⁴⁸⁾: un'uscita da sé e dal proprio orizzonte morale che Mann cerca tuttavia di riequilibrare con una persistenza dell'elemento apollineo, evocato nel tessuto narrativo tramite una ripresa del *Fedro* platonico, di cui il romanzo conserva la struttura palinodica ⁽⁴⁹⁾. E molti altri casi ancora attendono di essere esaminati.

2. DUE SIRENE

Non essere in nessun luogo, in nessun luogo restare
(Ingeborg Bachmann)

Nel racconto *La sirena*, scritto nell'inverno 1956-57, Giuseppe Tomasi di Lampedusa raffigura l'incontro – subito mutatosi in una storia d'amore intensa quanto fuggevole – fra un giovane studioso di greco, Rosario La Ciura, e Lighea, sirena figlia di Calliope. Lighea viene rappresentata come una sirena pisciforme, secondo una iconografia larga-

⁽⁴⁵⁾ F. NIETZSCHE, *Ecce homo...*, cit., p. 137.

⁽⁴⁶⁾ Cfr. anche G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia...*, cit., p. 24.

⁽⁴⁷⁾ Cfr. V. TURRA, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, cit., pp. 24-121.

⁽⁴⁸⁾ Cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 184-202.

⁽⁴⁹⁾ Cfr. V. TURRA, *Le palinodie della bellezza: una lettura 'platonica' de La morte a Venezia*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 256 (2006), ser. VIII, vol. VI, A, pp. 387-412.

mente postomerica ⁽⁵⁰⁾, della sirena antica conservando tuttavia una caratteristica di grande peso: l'essere una creatura sapiente, dotata di una voce capace di articolarsi in significato all'ascoltatore. Come scrive Tomasi

[...] Il suo parlare era di una immediatezza potente che ho ritrovato soltanto in pochi grandi poeti. Non si è figlia di Calliope per niente: all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale, essa faceva parte, tuttavia, della sorgiva di ogni coltura, di ogni sapienza, di ogni etica e sapeva esprimere questa sua primigenia superiorità in termini di scabra bellezza. «Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo [...] a quella di Zeus, e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata ma panica e quindi libera. [...] Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi: io sarò sempre lì, perché sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato.» Mi narrava della sua esistenza sotto il mare, dei Tritoni barbuti, delle glauche spelonche, ma mi diceva che anche queste erano fatue apparenze e che la verità era ben più in fondo, nel cieco muto palazzo di acque informi, eterne, senza bagliori, senza sussurri ⁽⁵¹⁾.

Se paragoniamo il contenuto del *logos* ⁽⁵²⁾ di Lighea con quello del canto delle sirene omeriche che si rivolgono a Odisseo ci rendiamo conto però dell'immensa distanza che separa la sirena moderna dalle sirene antiche, il suo sapere dalla loro sapienza:

“Orsù celebre Odisseo, vanto grande degli Achei, giungendo qui
arresta la nave, per sentire la nostra voce.
Nessuno con la nera nave di qui mai se ne andò
prima di aver udito dalle nostre labbra la voce melodiosa,
ma dopo averne goduto se ne va, e sapendo più cose.
Perché noi tutto sappiamo, quel che a Troia spaziosa
gli Argivi e i Troiani soffrirono, per voler degli dei:
noi conosciamo ogni cosa accada sulla terra nutrice di molti” ⁽⁵³⁾.

⁽⁵⁰⁾ «La prima attestazione letteraria della Sirena donna-pesce, [scil. invece della Sirena donna-uccello] unanimemente accettata, è [...] nel *Liber monstrorum de diversis generibus*, una raccolta di esseri mirabilmente difformi messa insieme fra la fine del VII e l'inizio dell'VIII sec.»: cfr. M. BETTINI & L. SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007, p. 136 e segg.

⁽⁵¹⁾ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, in Id., *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 2009¹⁵, pp. 122-123.

⁽⁵²⁾ Tomasi lo specifica: quello delle sirene non è un canto ma un discorso pronunciato con una voce meravigliosa nel timbro, e come risuonante delle onde marine e del vento (*ibidem*, p. 119).

⁽⁵³⁾ Siamo ai vv. 184-191 del libro XII dell'*Odissea*; il testo è quello fissato da Th. W. Allen (Oxonii, 1917²). Mia la traduzione.

Mentre le sirene omeriche detengono una sapienza per così dire storica, esprimibile in narrazioni che tendono a coincidere con il contenuto della stessa *Odisea* che le sirene descrive, il sapere della Lighea di Tomasi, pur suggerito nei termini di un innatismo primitivo, si configura come un'attitudine speculativa e filosofica che comunicandosi al giovane amante si pone in alternativa con la cultura di cui egli è imbevuto:

Quelle settimane di grande estate trascorsero rapide come un solo mattino; quando furono passate mi accorsi che in realtà avevo vissuto dei secoli. Quella ragazzina lasciva, quella belvetta crudele era stata anche Madre saggissima che con la sola presenza aveva sradicato fedi, dissipato metafisiche: con le dita fragili, spesso insanguinate, mi aveva mostrato la via verso i veri eterni riposi, anche verso un ascetismo di vita derivato non dalla rinuncia ma dalla impossibilità di accettare altri piaceri inferiori ⁽⁵⁴⁾.

Lo sradicamento di fedi, la dissipazione di metafisiche cui Tomasi fa cenno è chiaramente il venir meno in *La Ciura* insieme della fede cristiana e di concezioni filosofiche che sull'esistenza di un senso coglibile dalla ragione fondano la possibilità stessa del proprio articolarsi in sistema. Agli occhi suoi – e del lettore – Lighea dischiude un genere diverso di conoscenza: non più una fede che postuli la permanenza dell'individuo, non più una filosofia che tributi all'individuo una precipua significatività, ma un sapere fondato sulla fede nella finale dissipazione dell'individuo nel niente e anzi sull'*illusorietà* dell'articolarsi per individui del reale. Una volta che tale illusorietà venga assunta e compresa – come Lighea induce a fare chi l'ha amata – anche l'annullamento dell'individuo diventa positivo: ecco perché il dono della sirena, il sogno che la sirena promette di realizzare – e lo farà davvero, con il seppur tardivo suicidio di *La Ciura* – è un «sogno di sonno», sono degli «eterni riposi» ⁽⁵⁵⁾. Quella

⁽⁵⁴⁾ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, cit., p. 124.

⁽⁵⁵⁾ Il sapere di Lighea richiama da vicino le parole dette dal "Gattopardo" principe di Salina a Chevalley di Monterzuolo, recatosi a Donnafugata per offrire al principe un seggio di senatore: «Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che volesse scrutare gli enigmi del nirvana. Da ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semidesti; da questo il famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane: le novità ci attraggono soltanto quando sono defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; [...]»: cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Prefazione di G. Lanza Tomasi, Fondazione Maria e

che viene evocata come meta è la morte completa dell'individuo – una morte che proprio perché totale permette sia “vero” il riposo in cui esso precipita.

Se la rapidità con cui Tomasi tratteggia queste suggestioni non ci consente di determinare da quale specifico sistema filosofico Lighea distolga i pensieri di La Ciura, l'idea dell'illusorietà del concetto di individuo ci rimanda per certo al pensiero di Schopenhauer, quella della positività del suo dissiparsi alle sue celebri propaggini nietzschiane: già ne abbiamo avuto contezza. Ma è importante aggiungere subito che questo torcersi del mito sirenico in riflessione sullo statuto labile dell'individuo non accade solo in Tomasi.

Prendiamo ad esempio un testo di difficile definizione, sospeso fra racconto, lirica e invettiva come *Undine geht* (*Ondina se ne va*) di Ingeborg Bachmann (1961) ⁽⁵⁶⁾. In una irritata palinodia dell'*Ondina* di Frie-

Goffredo Bellonci, Milano, Il sole 24 ore, 2011 (su licenza Feltrinelli), p. 198. Altrettanto consonante con il “sapere sirenico” di Lighea mi sembra il capitolo dedicato alla morte del Gattopardo. La riflessione su quel che resta dell'individuo dopo la morte vi viene espressa nella forma di una lunga metafora che accosta il flusso vitale soggettivo allo scorrere e al disperdersi dei granelli di sabbia negli orologi: «Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere, andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente, come i granellini si affollano e sfilano ad uno ad uno senza fretta e senza soste dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia. [...] La sensazione del resto non era, prima, legata ad alcun malessere. Anzi, questa percettibile perdita di vitalità era la prova, la condizione, per così dire, della sensazione di vita; e per lui [...] essa non era per nulla sgradevole: era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto al presagio vago del riedificarsi altrove di una personalità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga. Quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano ma si accumulavano chissà dove, per cementare una mole più duratura. Mole, però, aveva riflettuto, non era la parola esatta, pesante come era; e granelli di sabbia, d'altronde, neppure. Erano più come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar su nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere. [...] Queste son cose che, non si sa poi perché, non si confessano; si lascia che gli altri le intuiscono e nessuno intorno a lui le aveva intuite mai, nessuna delle figlie che sognavano un oltretomba identico a questa vita, completo di tutto, di magistratura, cuochi e conventi; [...]»: *ibidem*, p. 272. Nelle riflessioni di don Fabrizio il senso della (positiva) dissipazione nel tempo della soggettività prende dunque la forma della perenne percezione del suo graduale e progressivo disperdersi: che è quasi un *disseminarsi* della soggettività e un suo *riaggregarsi*, non più cosciente, in forme nuove, nella dimensione vasta che la morte verrà infine a dischiudere – in una contrapposizione marcata rispetto alla fede nella *permanenza di tutto l'essere individuale* dopo la morte presente invece nelle figlie del Gattopardo.

⁽⁵⁶⁾ «Non possiamo [...] limitarci a spiegare le Sirene solo con le Sirene [...]. Come la Sirena donna-uccello incontrava nel suo stesso ambiente Arpie, Sfingi, ibridi alati, determinando qualche confusione, così la Sirena donna-pesce non poté non condividere esperienze, abitudini, a volte luoghi, con donne marine che portavano nomi forse

driech de La Motte-Fouqué e soprattutto dell'insistita (urtante?) preoccupazione della ninfa acquatica, che quel testo tutto informa, di acquisire tramite il matrimonio religioso un'anima immortale di cui essa altrimenti sarebbe priva ⁽⁵⁷⁾, Bachmann suggerisce, attraverso il monologo di un'Ondina delusa dall'amore umano e pronta a rituffarsi per sempre nell'acqua e nel silenzio, la gioia della dissipazione del sé e delle sue

ostici per un orecchio greco o latino, anche se nascevano da quelle lingue [...]: Melusina, Ondina, Nixe, Lorelei. L'effetto estremo, e cioè la possibilità che l'aspetto ibrido rimanesse celato, col risultato che *la donna del mare* fosse semplicemente una donna, sembra riaccostarsi, circolarmente, all'inizio del mito antico, quando le Sirene erano, forse, solo delle vergini. Dall'incontro con le donne del mare in poi, le storie di Sirene cambiano registro»: se ne vedono «gli effetti nelle riscritture dello stesso mito antico»: cfr. M. BETTINI-L. SPINA, *Il mito delle Sirene*, cit., p. 144. In questo processo di riscrittura va collocato anche il racconto di Bachmann.

⁽⁵⁷⁾ Confessa l'Ondina di La Motte allo sposo Hildebrando, il mattino dopo le loro nozze: «Devi sapere, mio dolce amato, che negli Elementi [*scil.* i quattro elementi: fuoco, terra, aria, acqua], vi sono esseri in apparenza simili a voi, che però assai raramente si lasciano cogliere dal vostro sguardo. Tra le fiamme sfavillano e giocano strane Salamandre; nelle profondità della terra abitano gli Gnomi scarni e maligni; per i boschi vagano i Folletti che appartengono all'aria e nei mari, tra le correnti e i ruscelli, vive e si propaga la razza degli Spiriti delle Acque. [...] Tu, mio caro, vedi adesso davanti a te un'Ondina. [...] Noi saremmo di gran lunga migliori di voialtri umani, perché anche noi ci chiamiamo uomini e siamo anche simili nella conformazione del corpo, ma c'è qualcosa di diverso. Noi e i nostri simili degli Elementi ci disperdiamo e periamo anima e corpo, per cui non ne rimane alcuna traccia, mentre voi un giorno vi ridesterete ad una vita più pura, noi rimarremo dove sabbia e scintilla, vento ed onda, rimarranno. Perciò non abbiamo neppure un'anima; l'Elemento ci muove e ci asseconda spesso finché siamo in vita, ma appena moriamo ci distrugge. [...] Tutti vogliono essere più in alto di come sono. Perciò mio padre, che è un potente principe delle acque nel mare Mediterraneo, volle che la sua unica figlia divenisse partecipe di un'anima e sopportasse anche i molti affanni delle creature umane. Una di noi può guadagnarsi un'anima solo grazie alla più intima unione d'amore con uno della vostra specie. Ora io possiedo un'anima, grazie a te, mio indicibile amore, e ti sarò grata se tu non mi farai infelice per tutta la vita. Cosa ne sarebbe allora di me se tu mi scacciassi e mi ripudiassi? [...]»: cfr. F. DE LA MOTTE-FOUQUÉ, *Ondina*, traduzione di E. Cortese, Napoli, Filema, 2004, pp. 50-51 (nel volume è contenuto anche, su concessione dell'editore Adelphi, *Ondina se ne va* di Ingeborg Bachmann, racconto da me citato tuttavia nell'edizione italiana originale). Noterò per inciso che il testo di La Motte, a sua volta parzialmente ispirato dal *Liber de Nymphis* di Teofrasto Bombasto Paracelso, era noto a Tomasi di Lampedusa, che lo pone nel settore moderno della biblioteca di La Ciura insieme ad altri libri di argomento 'sirenologico': «Vi erano pochi libri e fra essi notai [*scil.* Corbera, il giovane amico siciliano di La Ciura], il Teatro di Tirso de Molina [il riferimento latamente sirenico è al *Don Giovanni*], la *Undine* di Lamotte-Fouqué, il dramma omonimo di Giraudoux e, con mia sorpresa, le opere di H. G. Wells [il riferimento sirenico è qui al romanzo *The Sea Lady*]: cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, cit., p. 109. E tuttavia questi richiami, inducendoci a confronti e comparazioni, ci permettono anche di misurare tutta la consapevole distanza che Tomasi pone fra sé e il testo di La Motte (come, del resto, fra sé e le altre sue 'fonti' moderne): e tale distanza ci si rivela allora siderale, come già abbiamo avuto modo di vedere.

costruzioni: una pulsione che l'individuo (maschile, nella fattispecie) reprime e che Ondina gli fa riscoprire una volta che lo ama – e prima che, rimpiantandosi di nuovo in se stesso, egli la rifiuti e spaventato l'abbandoni:

Mai siete stati d'accordo con voi stessi [Nie wart ihr mit euch einverstanden]. Mai con le vostre case, con tutto ciò che è sancito. Per ogni tegola che si staccava, per ogni crollo che si annunciava, provavate una gioia segreta. Vi piaceva giocare con l'idea di un insuccesso, di una fuga, di un'onta e della solitudine che vi avrebbe salvati da tutto l'esistente. Troppo vi piaceva giocare con questi pensieri. Quando giungevo io, quando un soffio di vento mi annunciava, balzavate su e sapevate che l'ora era vicina, vicina l'onta, il bando, la perdizione, l'incomprensibile. Il richiamo della fine. Della fine. Voi, mostri, per questo vi ho amati, perché sapevate che cosa significa quel richiamo, perché vi lasciavate chiamare, perché non eravate mai d'accordo con voi stessi [daß ihr nie einverstanden wart mit euch selber]. E io, quando mai sono stata d'accordo? [Und ich, wann war ich je einverstanden?] ⁽⁵⁸⁾.

L'immagine della casa guasta richiama probabilmente il paragone schopenhaueriano fra la barca sul mare agitato e la fragilità del *principium individuationis* ⁽⁵⁹⁾. A sua volta, la metafora della barca tormentata dai flutti in tempesta è antica ⁽⁶⁰⁾, connotandosi però di un valore nuovo,

⁽⁵⁸⁾ I. BACHMANN, *Ondina se ne va*, in EAD., *Il trentesimo anno*, traduzione di M. Olivetti, Milano, Adelphi, 1985, p. 189; I. BACHMANN, *Undine geht*, in EAD., *Werke. Zweiter Band: Erzählungen*, Herausgegeben von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, Cl. Münster, München-Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1982², pp. 256-257. Una preziosa introduzione al pensiero della Bachmann, pur senza riferimenti specifici al tema da noi affrontato, è senz'altro rappresentata da A. G. GARGANI, *Il pensiero raccontato. Saggio su Ingeborg Bachmann*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

⁽⁵⁹⁾ «Come in mezzo ad un mare furioso, che da ogni parte dell'orizzonte sconfinato solleva e inghiotte con un urlo spaventoso immense montagne d'acqua, il marinaio siede tranquillamente, confidando nella sua fragile imbarcazione, così l'uomo isolato, in mezzo a un mondo pieno di tormenti, se ne sta calmo, abbandonandosi fiducioso al *principium individuationis*, all'aspetto fenomenico delle cose. Il mondo sconfinato, traboccante di sofferenze, con il suo passato infinito e il suo infinito avvenire, è per lui un nonnulla, una favola: il suo presente fugace, il benessere momentaneo della sua persona evanescente, sono per lui l'unica realtà; non c'è sforzo che non faccia per conservarsi questa realtà, finché una conoscenza più esatta delle cose non gli apre gli occhi»: cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 496. B. von Reibnitz riconduceva l'immagine al Kant della *Critica della ragion pura* (cfr. la n. 23 a p. 29 in F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009: della Vivarelli questa e le altre note al testo); è prendendo spunto da questa immagine schopenhaueriana che il Nietzsche de *La nascita della tragedia* definisce Apollo «immagine divina del *principium individuationis*»: ne abbiamo trattato nel primo capitolo.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985.

del tutto originale: non è più della struttura dello Stato ⁽⁶¹⁾ o dell'esistenza dell'individuo ⁽⁶²⁾ che si vuole mostrare la labilità, ma dell'individuo stesso come concetto corrispondente a un'entità reale. Preziosa quindi la notazione di Bachmann, in forma di domanda: «e io, quando mai sono stata d'accordo?», con la quale ella suggerisce un'individuazione così poco univoca e così provvisoriamente data per acquisita che Ondina fa proprie, includendole nella coscienza che ha di sé come valutazioni a pieno titolo legittime, le proiezioni che i suoi amanti fanno della loro passione per lei, e del suo ruolo – distruttivo fino alla rovina – in quella loro passione ⁽⁶³⁾.

Se leggendo il testo noi dobbiamo constatare che la Sirena diventa anche per Bachmann una creatura contraddistinta dall'amore – seppur frustrato fino al rancore – e siamo perciò portati ad accostarla anche per questo aspetto, oltre che per la sua riflessione sull'individuazione, alla Lighea di Tomasi, dobbiamo però marcare subito una differenza profonda. Mentre in Tomasi la Sirena è portatrice di un insegnamento – l'illusorietà dell'articolarsi per individui del reale – che essa comunica al suo amante nell'occasione dell'amore, in Bachmann il contenuto dell'insegnamento – la fragilità, e addirittura il crollo dell'individuazione – coincide *tout court* con l'amore. Il legame erotico fra la donna e l'uomo

⁽⁶¹⁾ Cfr. ad esempio ORAZIO, *Odi*, I, 14.

⁽⁶²⁾ Esemplici i primi versi, celeberrimi, del libro II del *De rerum natura* di Lucrezio: solo la filosofia è in grado di riparare l'individuo dagli affanni tormentosi che sono insiti alla fragilità della condizione umana.

⁽⁶³⁾ Questa dinamica che nel racconto è appena suggerita eppure chiara («Traditori! Quando non sapevate più come trarvi d'impaccio, ricorrevate alla denigrazione. Allora tutt'a un tratto sapevate che cosa v'insospettiva in me, l'acqua, il velo, il mio essere inafferrabile. Allora di colpo io diventavo un pericolo che avevate scoperto ancora in tempo, e venivo maledetta, e voi vi pentivate di tutto in un baleno.[...] Avete fatto presto a erigere gli altari e a sacrificarmi. Era buono il mio sangue?»: I. BACHMANN, *Ondina se ne va*, cit., p. 192) appare in linea con la produzione romanzesca di Bachmann. Una produzione di eccezionale interesse anche se largamente incompiuta, e in cui le relazioni fra i personaggi intaccano a tal punto l'integrità della loro individualità da provocarne talora finanche la morte, in omicidi che la legge non è in grado di perseguire perché frutto di violenze tanto nascoste e inafferrabili a terzi quanto inevitabilmente necessitate da quelle specifiche relazioni. Quel che resta dell'individuo vittimizzato è un intimo nocciolo interiore che lo scrittore non deve esprimere per non rischiare di produrgli una violenza ulteriore («non si possono definire i personaggi fino in fondo, così come non è consentito emettere giudizi definitivi su persone viventi. Bisogna lasciare loro libertà di azione»: cfr. H. HÖLLER, *La follia dell'assoluto. Vita di Ingeborg Bachmann*, Parma, Guanda, 2010, p. 194 – la frase fu pronunciata da Bachmann nel corso di un'intervista rilasciata a Ernst Schnabel –): da qui, una ragione fondamentale dell'*impasse* che impediva strutturalmente la conclusione del ciclo romanzesco cui Bachmann lavorò negli anni Sessanta e Settanta, non a caso intitolato *Todesarten*, ovvero *Cause di morte*.

viene a configurarsi cioè come il luogo per eccellenza deputato all'esperienza del tracollo definitivo di ogni precedente strutturazione del sé. Non possiamo tuttavia arrestarci qui. L'enigmaticità di questo testo deriva sostanzialmente dalla sua natura monologante. *Ondina se ne va* rappresenta l'unilateralità dell'amore, non la sua incandescenza. L'invettiva pronunciata da Ondina non è comprensibile, cioè, se non nel contesto più ampio della concezione bachmanniana dell'amore, come il negativo di un fenomeno lungamente descritto nella sua opera: perché in Bachmann per trovare la propria via d'espressione autentica l'amore deve essere una relazione, e non il monologo di un'abbandonata, non la sublimazione di una voce poetante *in deserto*.

L'amore è un'esperienza-limite per il soggetto, perché ne mina profondamente l'integrità, in una crisi di cui la scrittrice descrive la fenomenologia senza alcun compiacimento irrazionalistico, e piuttosto come oggettiva conseguenza di un aspetto che sempre minaccia di congiungere l'amore alla rovina: la volontà di diventare noi stessi colui che amiamo, di perderci interamente in lui. Questo aspetto si intreccia tuttavia al suo speculare, al fatto cioè che anche l'amato vuole diventare interamente noi: un movimento di scambio reciproco che insieme perde e valorizza la soggettività, e a cui la morte conferisce un immenso peso specifico nel mentre fa di ogni amore un oggetto a scadenza ravvicinata. La morte: che conclude e insieme enfatizza, nella definitività delle separazioni che produce, quel limite, all'individuo intrinseco, che *mentre* lo identifica lo separa dall'altro – e tuttavia l'altro lo ama perché è proprio lui, né l'amerebbe se diverso! Questo tipo di amore non è l'amore utile a consorzicare in comunità gli esseri umani, a edificare famiglie, a sollevare le sorti dell'economia di una società: tutto quello cui la nostra Ondina sapeva di non poter mai collaborare, pensando a un sentimento che è assai diverso, e che ha difatti il suo emblema più perfetto nella storia di Jennifer e Jan, gli amanti volontariamente reclusi in stanze sempre più prossime al cielo in un hotel di Manhattan – fino alla detonazione che frantuma Jennifer e riporta Jan alla normalità borghese: mi riferisco allo stupefacente radiodramma *Il Buon Dio di Manhattan* (1958). Tutto questo e *niente di meno* per Bachmann è l'amore, elevazione che isola ed esclude, alienazione di sé e insieme valorizzazione massima del sé che ciascuno è per l'altro, e via per rendere nuove le parole. In questo ultimo senso l'amore viene a confluire nella poesia: due percorsi volti entrambi a *dirigersi verso* l'utopia, dato che raggiungerla è ovviamente impossibile:

JAN: [...] Altro non so, se non che voglio vivere e morire qui, con te, e parlarti in una lingua nuova; se non che non posso più avere un mestiere e star dietro agli affari. Che non sarò più utile e romperò con tutto, e

che voglio essere separato da tutti gli altri. E se il gusto del mondo non dovesse più tornarmi, sarà perché appartengo solo a te, a te e alla tua voce. E nella nuova lingua, poiché è una vecchia usanza, ti dichiarerò il mio amore e ti chiamerò “anima mia”. È una parola che ancora non ho mai udito e ho trovato adesso, ed è senza offesa per te.

JENNIFER: Oh, non dirlo a nessuno.

JAN: Anima mia, sono pazzo d'amore per te, e oltre non c'è nulla. Questo è l'inizio e la fine, l'alfa e l'omega... ⁽⁶⁴⁾.

La volontà di smarrire il proprio io, il sentimento, cioè, della *piacevolezza* del venir meno dell'individuazione – che abbiamo trovato ed evidenziato nell'invettiva di Ondina – non è il punto d'arrivo, come in Tomasi. È una fase superabile, legata a un momento in cui l'amore ancora non sa raggiungere la propria acme, e di fatto superata; Bachmann la attribuisce difatti a Jan in un momento in cui i due amanti non hanno ancora trovato il nuovo linguaggio cui solo successivamente approderanno (nel passo sopra riportato) e litigano infatti perché non sanno immaginare per sé un futuro slegato dalle abitudini della vita comune a tutti:

JAN: [...] visiteremo gallerie d'arte e aguzzeremo la vista per cercare di cogliere una valenza cromatica. E se non va neanche così, tu imparerai a cucinare e mi diletterai con frittate, salse e dessert. Di sera resta la scappatoia del cinema. Si fissa lo schermo, l'uno accanto all'altro, e si distendono i nervi. Un qualcosa che ci tenga uniti, sta' tranquilla, si troverà. Bambini, per esempio, preoccupazioni e brutto tempo. Sta' tranquilla!

JENNIFER: Per me può andar bene tutto.

JAN (*cattivo*) Anche per me.

JENNIFER: Sei bello quando ti arrabbi.

JAN: Adesso non sono arrabbiato. Vorrei solo evadere da tutti gli anni e da tutti i pensieri di tutti gli anni, e vorrei demolire dentro di me l'edificio che sono Io, ed essere l'altro che non sono stato mai ⁽⁶⁵⁾.

Il desiderio di demolizione del sé provato da Jan richiama la mancanza di un “accordo” con se stessi che Ondina ritrova nei suoi amanti ed esprime nel suo monologo raffigurando così in movenze letterarie l'inconsistenza dell'individuazione, o, quella che, in termini psicanalitici, può definirsi la mancanza di ‘solidità’ del soggetto (freudianamente *tripartito* ⁽⁶⁶⁾). E se si tratta, come già detto, di una fase transitoria, supe-

⁽⁶⁴⁾ I. BACHMANN, *Il Buon Dio di Manhattan*, Milano, Adelphi, 1991, p. 175.

⁽⁶⁵⁾ *Ibidem*, p. 162.

⁽⁶⁶⁾ Nel saggio *L'Io e l'Es* (scritto nel 1922 e pubblicato l'anno successivo) Sigmund

rabile e superata dal concretarsi dell'amore, occorre aggiungere però che il finale del radiodramma vede la coppia non unita ma divisa dalla morte, e la sola Jennifer chiusa fino alla fine nella stanza del grattacielo, e il "Buon Dio" a far esplodere solo lei con il suo pacco-dono mortifero,

Freud struttura la psiche in tre entità: Es, Io, Super-io. Come scrive lo stesso Freud, «l'Io rappresenta ciò che può dirsi ragione e ponderatezza, in opposizione all'Es che è il ricettacolo delle passioni»: cfr. S. FREUD, *L' Io e l'Es*, in Id., *Cinque conferenze sulla psicoanalisi. L'Io e l'Es. Compendio di psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 119-120. L'Es è inconscio, all'Io invece, che «è quella parte dell'Es che ha subito una modificazione per la diretta azione del mondo esterno» (*ibidem*, p. 119), «è legata alla coscienza» (*ibidem*, p. 107); e tuttavia «anche una porzione dell'Io, una porzione Dio sa quanto importante dell'Io, può essere, e anzi è certamente inconscia» (*ibidem*, pp. 108-109): si tratta della porzione che produce le cosiddette rimozioni, «in virtù delle quali alcune tendenze psichiche [...] rimangono escluse dalla coscienza» (*ibidem*, p. 107). Come già accennato, esiste poi anche una terza articolazione, che va considerata «una differenziazione all'interno dello stesso Io a cui va data la denominazione di ideale dell'Io, o Super-io» (*ibidem*, p. 124) e che è spiegabile con la dinamica dei rapporti fra Io ed Es: poiché l'Io struttura se stesso tramite processi di identificazione che conglobano al suo interno gli oggetti desiderati dall'Es (*ibidem*, pp. 125-126), accade che la primitiva identificazione col padre produca appunto l'ideale dell'Io, il Super-io (*ibidem*, p. 128). Il Super-io ammonisce l'Io e gli oppone divieti (*ibidem*, p. 133), ponendosi di fronte all'Io, «rappresentante del mondo esterno», come una sorta di «avvocato del mondo interiore, dell'Es» (*ibidem*, p. 136). Ma non è tutto. Nello 'schopenhaueriano' scritto *Al di là del principio di piacere* (1920: testo cui *L'Io e l'Es* fa frequente riferimento, presupponendolo) Freud aveva postulato la presenza nell'Io, senza peraltro poterle confinare in nessuna delle tre «province psichiche» che abbiamo visto (per questo problema di localizzazione, cfr. *Compendio di psicoanalisi* (1938) in S. FREUD, *Cinque conferenze sulla psicoanalisi...*, cit., p. 186), di due pulsioni fondamentali: le pulsioni libidiche – a loro volta distinguibili in narcisistiche (cioè di autoconservazione dell'Io) e in oggettuali (sessuali) –, e quelle distruttive, ovvero le pulsioni di morte, volte a soddisfare «l'aspirazione più universale di tutti gli esseri viventi – quella a ritornare alla quiete del mondo inorganico»: cfr. S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, traduzione di A. M. Marietti e R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 e 2009, p. 99 (e pp. 97-98, n. 50; cfr. anche p. 80 per un interessante riferimento ai *Parerga e paralipomena* di Schopenhauer). Come ammesso dallo stesso Freud (*ibidem*, p. 88 n. 44), le sue riflessioni sulla pulsione di morte erano state anticipate da uno scritto di Sabina Spielrein, *La distruzione come causa della nascita* (1912: in italiano leggibile in una raccolta di scritti spielreiniiani, EAD., *Comprensione della schizofrenia. E altri scritti*, Napoli, Liguori, 1986), su cui cfr. F. MOLFINO, *Sabina Spielrein, la paziente*, in *Psicoanalisi al femminile*, a cura di S. Vegetti Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 231-282 (in part. pp. 272-277). Scrive la Molfino: «Per Freud l'istinto di morte è una pulsione antitetica al principio di piacere [...]: eros e pulsione di morte sono in lotta, anche se confusamente, l'uno contro l'altro. [...] Per [Sabina] l'istinto sessuale ha una componente distruttiva che irrimediabilmente si afferma nel momento dell'unione sessuale, l'istinto di distruzione è rappresentato dalla dissoluzione dei confini dell'Io nel rapporto con l'altro. [...] La Spielrein configura il conflitto tra istinti di conservazione della specie – dei quali fa parte la sessualità con la sua componente di annullamento – e narcisismo individuale, ovvero istinto di conservazione guidato dal principio del piacere». Le due concezioni, di Spielrein e Freud, non sarebbero dunque che solo parzialmente sovrapponibili.

per ripristinare l'ordine che l'amore sempre perturba ⁽⁶⁷⁾. Ciò a dire che per Bachmann quell'amore capace di amare l'altro oltre la morte ⁽⁶⁸⁾ forse non si dà che per rari istanti inafferrabili e inarrestabili, perché insostenibile ⁽⁶⁹⁾: e tuttavia è l'unico amore degno di questo nome, anche se, una volta estintosi, non lascia dietro di sé che quel puro desiderio di autodistruzione, intrinseco all'amore e agli amanti, che solo quella straordinaria valorizzazione che al soggetto veniva dall'essere amato aveva saputo controbilanciare. È il desiderio di cui parla Ondina, e di cui intuiamo indizi anche nella futura vita di Jan che, fermatosi in un bar prima di ritornare definitivamente da Jennifer, solo per fare una pausa e passare un po' di tempo nel modo in cui lo passano tutti – a parlare, in un luogo indifferente, con gente di cui non gli importava – da quel bar aveva udito la detonazione e aveva saputo di avere perso la sua donna per sempre:

GIUDICE: Lei è morta da sola.

BUON DIO: Sì.

GIUDICE: E perché? [...] Perché lui, all'improvviso, quando arrivò il momento della decisione, sentì la voglia di star solo, di rimanere in pace una mezz'oretta e di pensare come aveva pensato in altri tempi, e di

⁽⁶⁷⁾ Dice infatti il "Buon Dio" al Giudice nella propria autodifesa dall'imputazione di omicidio: «[...] Credo che l'amore stia dal lato oscuro del mondo, più pernicioso di qualunque misfatto, di tutte le eresie. Credo che dove sorge l'amore si formi un vortice come prima del primo giorno della creazione. Credo che l'amore sia innocente e che porti alla rovina; che tutto continui soltanto con la colpa e comparendo davanti a ogni istanza. [...]»: I. BACHMANN, *Il Buon Dio di Manhattan*, cit., p. 172.

⁽⁶⁸⁾ «JAN: [...] voglio abbracciare il tuo scheletro anche da scheletro e udire il tintinnio di questa catena intorno alle tue ossa il giorno del mai. E schendere nella mia bocca disfatta, fino a soffocarne, il tuo cuore decomposto e il pugno di polvere che tu diventerai. E mescolare il nulla che tu sarai con la mia nullità. Vorrei starti vicino sino alla fine dei tempi e scendere al fondo di questo abisso in cui precipito con te. Vorrei una fine con te, una fine. E una rivolta contro la fine dell'amore, in ogni istante e sino alla fine»: *ibidem*, p. 169.

⁽⁶⁹⁾ Bachmann applica cioè specificamente all'amore quello che Robert Musil, nel cap. 46 della seconda parte de *L'uomo senza qualità* (intitolato *Ideali e morale sono il mezzo migliore per riempire il grande buco chiamato anima*), rintracciava come fenomeno costante ad ogni passione nutrita da quel luogo enigmatico che è (forse) l'anima: «[l'uomo] se è tormentato da problemi di fede, come talvolta avviene in gioventù, si converte subito alla persecuzione degli infedeli; se l'amore lo sconvolge, lo trasforma in matrimonio; e se viene sopraffatto da qualche altra passione, si sottrae all'impossibilità di vivere perennemente nel suo fuoco, incominciando a vivere per quel fuoco. Ciò significa che i molti momenti della sua giornata – ciascuno dei quali necessita di uno stimolo e di un contenuto – egli li riempie, invece che con il suo stato ideale, con un'attività in vista del suo stato ideale, ossia con molti mezzi in vista del fine, con ostacoli e incidenti che gli danno la garanzia assoluta di non raggiungerlo mai»: cfr. R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, volume primo, edizione di A. Frisé, traduzione di A. Vighiani, prefazione di G. Cusatelli, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1992, p. 251.

parlare come aveva parlato prima, in posti di cui non gli importava niente, e con gente di cui non gli importava niente. Aveva avuto una ricaduta, e l'ordine, per un attimo, gli tese le braccia. [...]

BUON DIO: Era salvo. La terra lo riaveva. Adesso sarà tornato da un pezzo (⁷⁰) e sarà di cattivo umore e vivrà a lungo con opinioni mediocri (⁷¹).

Così contestualizzata, la domanda di Ondina («E io, quando mai sono stata d'accordo?») suona tanto più acuta e interessante, sorta di controcanto che sempre risuona ad ogni fallimento dell'amore, ad ogni venir meno, cioè, di quella valorizzazione del soggetto che solo l'amore permette nell'attimo della sua incandescenza (cioè *proprio nell'attimo* in cui l'io vuole smarrirsi nel tu), ad ogni sconfitta che ogni amore fallito comporta nei termini dell'insostenibile infelicità che è il prodotto precipuo di quel desiderio di autodistruzione che è *la sola cosa che resta dell'amore* quando l'amore è fallito: interessante, perché ci interroga sul problema che per noi è centrale. Ovvero: se a questo punto del nostro percorso possiamo dare ormai per acquisito che in varie riprese mitiche fra Otto e Novecento risulta ineludibile all'interprete confrontarsi con il tema, di continuo affiorante, della dissoluzione dell'idea di individuo, da quale prospettiva dovremo saper affrontare questo motivo? Presupponendo una continuità rispetto a miti – come quello dionisiaco e quello sirenico – in cui il tema della morte era comunque centrale, o non piuttosto diversità radicali? E come andranno focalizzate e interpretate tali diversità, se davvero, come mi sembra – e come già abbiamo visto nel caso del problematico rapportarsi alla catarsi tragica del Dioniso nietzschiano – esse sussistono?

Nel caso del mito sirenico, ricondurre all'ambito della morte prodotta dal sapiente canto elargito il punto di incontro fra antichi e moderni è certo corretto, ma del tutto insufficiente a comprendere le peculiarità delle singole rivisitazioni. In Omero, infatti, il canto delle sirene è mortale perché per ascoltarlo l'uomo che cerca la sapienza sfida la morte, e non perché sia destabilizzante – per la nozione che il soggetto ha di sé –, e di conseguenza mortifero, il suo stesso contenuto (⁷²), come acca-

(⁷⁰) In Europa, nel suo (non specificato) paese natale.

(⁷¹) I. BACHMANN, *Il Buon Dio di Manhattan*, cit., p. 181.

(⁷²) Anche nel caso di quella stupenda variazione sul mito delle sirene costituita dall'episodio di Elena che, imitando le voci delle mogli dei condottieri greci nascosti nel cavallo di legno, li chiama per nome cercando di convincerli a uscire e tradire così l'inganno ordito ai danni dei troiani, l'aspetto mortifero della comunicazione non dimora nel contenuto; in quel caso l'insidia sta semplicemente *nell'espedito di un suono* piegato a veicolare un contenuto minimale, ridotto al nome evocato – ovvero, *nella*

de invece in Tomasi con il suicidio in mare di La Ciura (e, anche se in modo meno evidente a causa dell'apertura enigmatica del finale ⁽⁷³⁾, nell'*Ondina se ne va* di Bachmann: in cui tuttavia, come già visto, quel che certamente è distruttivo per la strutturazione del soggetto è l'eros nel suo diventare l'esperienza per antonomasia del fallimento immediabile).

In entrambi i casi, Tomasi e Bachmann, la ripresa dell'antico viene piegata a esprimere una problematica – quella dell'inconsistenza dell'articolarsi per individui della realtà – in termini che antichi non sono, e trova, d'altra parte, la sua motivazione nel rifiuto, o nella percezione della crisi, di una cultura di matrice cristiana che nell'idea di persistenza dell'individuo ha la propria fondamentale ragion d'essere ⁽⁷⁴⁾. Il ritorno a un patrimonio mitico anteriore – non a caso descritto da Tomasi come “sorgiva” di cultura – è quindi, se non si voglia ricorrere a

contraffazione della voce di Elena (*Odissea* IV, vv. 271-289, traduzione mia: «Ecco quel che fece e affrontò il forte Odisseo / nel cavallo levigato, entro cui stavamo tutti i migliori / Argivi, ai Troiani portando uccisione e morte. / Là tu venisti: a suggerirtelo dovette essere un dio, / che ai Troiani voleva conceder rinomanza; / e te che venivi Deifobo divino seguiva. / Tre volte girasti attorno alla cava insidia, saggiandola / con le dita, e i migliori fra i Danai chiamavi per nome, / delle spose la voce fingendo di tutti gli Argivi. / Io e il Tìdide e Odisseo divino, / stando seduti nel mezzo, sentimmo come gridavi. / Noi due, volendo alzarci, di uscire / smaniavamo, o di subito risponderti, da dentro: / arrestò e trattenne Odisseo il nostro slancio. / Allora tutti gli altri restarono in silenzio, i figli degli Achei, / Anticlo invece, lui solo, con parole voleva / risponderti; ma Odisseo la bocca gli premette con le mani / robuste, senza staccarle, e tutti gli Achei salvò, / e fermo lo tenne fin quando te condusse lontano Pallade Atena»). Non a caso, è invece una rivisitazione primonovecentesca di questo episodio – l'*Anticlo* di Giovanni Pascoli – a far coincidere Elena (la sua voce e il suo semblante) *tout court* con la morte, agli occhi di un Anticlo cui la passione per Elena fa smarrire l'identità di “odiatore del *kleos*” per amore della famiglia e trasforma in guerriero che la bella morte ricerca (e trova, ritrovando Elena).

⁽⁷³⁾ Ondina, che il ritornare nell'acqua per il disgusto dell'amore umano ha quasi ammutolita, dall'acqua esprime però ancora una volta il suo richiamo («Vieni. Una volta sola. / Vieni») – a un uomo, tuttavia, che «odia l'acqua e odia il verde e non capisce, non capirà mai» (I. BACHMANN, *Ondina se ne va*, cit., p. 195).

⁽⁷⁴⁾ Il rifiuto è esplicitato dal solo Tomasi per bocca di La Ciura: l'idea di Dio cristiano è naturalmente estranea all'orizzonte esistenziale delle sirene, e dato che la voce monologante in Bachmann è quella di Ondina non possiamo aspettarci una sua diretta evocazione, nonostante siano presenti quelle attualizzazioni (ad esempio, la menzione delle chiese in cui gli amanti di Ondina si pentono di averla amata) che fanno di questa sirena un personaggio radicato nella contemporaneità. Tanto più che il tema dell'assenza di Dio dal mondo è una costante dell'opera bachmanniana che produce esiti amaramente grotteschi e ambigui, di certo meno facilmente schematizzabili rispetto alle considerazioni intellettualistiche di La Ciura che abbiamo viste: basti solo pensare al “Buon Dio” di Manhattan, che non è altro che una sorta di farsesca amarissima riduzione di Dio a sadico *deus ex machina* difensore in proprio dell'ordine costituito.

culture diverse rispetto a quella occidentale ⁽⁷⁵⁾, una soluzione pressoché obbligata.

Si tratta, come è evidente, di una modalità di riprendere il mito che prescinde dalla filologia nel momento stesso in cui, non curandosi di indagare quale idea gli antichi avessero dell'individuo e del suo destino, proietta sul passato inquietudini e soluzioni di matrice radicalmente di-

⁽⁷⁵⁾ Nel romanzo incompiuto *Das Buch Franza* – non a caso ambientato in parte nel deserto egizio – Bachmann ricorre al mito di Iside ed Osiride per alludere alla tentazione dell'incesto nel rapporto fra i due fratelli protagonisti, Franza e Martin: mito a sua volta suggerito da una poesia di R. Musil, *Isis und Osiris*, in cui il rapporto simbiotico ed esclusivo fra i due («di cento fratelli, questo solo») si compie con il reciproco, perennemente ripetuto, divorarsi del cuore (e del sesso): cfr. R. MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, a cura di A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981², vol. VI, p. 465 e, per una traduzione italiana, I. BACHMANN, *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 2004³, pp. 38-39 (a sua volta, in Musil il tema dell'*unio mystica* dei fratelli trova la sua espressione più articolata nel rapporto fra Ulrich e Agathe, centrale ne *L'uomo senza qualità*: opera particolarmente vicina a Bachmann). Scrive L. Reitani (*La nostalgia di Iside*, in I. BACHMANN, *Il libro Franza*, a cura di L. R., Milano, Adelphi, 2009, p. 32) che «[...] il rapporto tra Franza e Martin è segnato dalla tentazione dell'incesto. [...] questa idea di un congiungimento allo stesso tempo erotico e mistico, che annulla le differenze dei sessi in un'unità indistinta, precedente a ogni separazione e al dolore dell'individuazione, percorre tutta l'opera» di Bachmann. Oltre al romanzo, Reitani fa riferimento alla prima poesia della raccolta *Anrufung des Großen Bären, Invocazione all'Orsa maggiore*, ovvero *Das Spiel ist aus (Il gioco è finito)*: in cui l'amore tra fratelli, come nel romanzo di Musil, si connota della dimensione dell'utopia (già nei primi due versi: «Mio caro fratello, quando costruiremo una zattera / per scendere giù lungo il cielo?»): cfr. I. BACHMANN, *Invocazione all'Orsa maggiore*, a cura di L. Reitani, Milano, SE, 2002, pp. 12-15 e pp. 139-140, *Note alle poesie*. Per Reitani, del resto, l'archetipo dell'incesto, sostanzialmente coincidente con quello dell'androgino, attraversa tutta la raccolta: cfr. *ibidem*, p. 189 – siamo nel saggio che funge da postfazione ed è intitolato *Il canto sulla polvere*). Mi pare però evidente che il tema del venir meno dell'individuazione possa sussistere pur senza un riferimento all'incesto, e che quindi sia corretto porre in questa direttrice anche l'invettiva di Ondina, come sembrano suggerire, fra l'altro, anche alcuni versi di un'altra composizione della raccolta *Invocazione all'Orsa maggiore*. Siamo alla poesia XIII di *Lieder auf der Flucht, Canti lungo la fuga*, ai vv. 12-17: «Sciogli il granello di ghiaccio dall'occhio, / spezza il ghiaccio con gli sguardi / cerca il fondo azzurro, / nuota, guarda e tuffati: / non sono io. / Sono io» (*ibidem*, pp. 136-137) – versi in cui l'elemento acquatico interpreta come in *Ondina se ne va* il luogo dello smarrimento dell'individuazione, in un dialogo che invita un Tu al medesimo naufragio. Sul versante teorico della sua opera, Bachmann parla di «un Io senza garanzie»: un Io che, seppur destinato nella letteratura all'immortalità per la sua qualità di «araldo della voce umana», è «un astro di cui posizione e orbita non sono mai state del tutto individuate e il cui nucleo è composto di sostanze ancora sconosciute. Potrebbe essere questo: miriadi di particelle che formano un "Io", ma al tempo stesso l'Io potrebbe essere un nulla, l'ipostasi di una forma pura, qualcosa di simile a una sostanza sognata, qualcosa che definisce una identità sognata, cifra di qualcosa che è più faticoso da decifrare del più segreto dei codici» (cfr. I. BACHMANN, *L'Io che scrive*, in EAD., *Letteratura come utopia*, Milano, Adelphi, 1993, in particolare p. 58 e p. 79).

versa dall'antica: l'etica classica, e in particolare la sua codificazione aristotelica, era incentrata sulla positività della fedeltà a se stessi e della coerenza individuale, non sulla positività di una discontinuità del soggetto, come dimostra con chiarezza esemplare questo passo del libro IX dell'*Etica nicomachea*:

Costui [*scil.* l'uomo virtuoso] infatti è sempre d'accordo con se stesso, e desidera sempre le stesse cose, con tutta l'anima: e per se stesso vuole le cose buone, e quelle che tali gli appaiono, e le compie (dato che è proprio dell'uomo buono praticare il bene); e tutto ciò fa per se stesso (in virtù, cioè, dell'anima intellettuale, che appare chiaramente costituire quel che ciascuno è). E vuole che la propria persona [heauton] viva e si conservi, e soprattutto la facoltà con cui pensa. Per l'uomo virtuoso, infatti, esistere è una cosa buona, e per se stesso ciascuno vuole le cose buone, e nessuno sceglie di avere tutto diventando un altro (anche ora infatti il dio possiede il bene, ma essendo ciò che è): e appare evidente che ciascuno è la sua facoltà di pensare, o soprattutto quella ⁽⁷⁶⁾.

Ne abbiamo avuto già contezza piena anche a proposito della catarsi. Di questa distanza era consapevole lo stesso Nietzsche, che non ritrovava una «filosofia dionisiaca», quale egli riteneva essere la propria, neppure nei presocratici, se non forse, parzialmente e dubitativamente, in Eraclito:

[...] io ho il diritto di considerarmi il primo *filosofo tragico* – e cioè l'estrema antitesi e l'antipodo di un filosofo pessimista. Prima di me non esisteva questa trasposizione dell'elemento dionisiaco in *pathos* filosofico: manca-

⁽⁷⁶⁾ Il passo è *Eth. Nic.* IX, 4, 1166 a, 13-23: mia la traduzione, condotta sul testo stabilito da Bywater (ARISTOTELIS *Ethica nicomachea* recognovit brevisque adnotatione critica instruxit I. B., Oxonii, et typographeo clarendoniano, 1894 e success. rist., pp. 184-185) con qualche eccezione. Non mancano infatti i problemi interpretativi, su cui mi propongo di ritornare in altra sede, anche per tentare un confronto con la teoria psicologica espressa da Aristotele nel *De anima*; basti al momento notare che M. Zanatta (cfr. ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, traduzione e commento di M. Z., Milano, BUR, 2001⁹, vol. II, pp. 782-83), proprio sulla base del testo di Bywater, riferisce non al dio bensì all'uomo virtuoso il segmento «ma essendo ciò che è», pur ammettendo nel commento (*ibidem*, p. 1050) la problematicità di questo luogo. Scrive Remo Bodei a proposito del brano nel suo complesso (Id., *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1997⁵, p. 197): «Nessun uomo buono vorrebbe [...] diventare un altro, anche se gli venissero offerti tutti i beni del mondo. Il desiderio di essere diversi da quel che effettivamente si è viene condannato da Aristotele come tipico del malvagio. Per inciso: questo atteggiamento per cui l'uomo buono vuole se stesso com'è ("divieni quel che sei") contrasta nettamente con alcuni aspetti caratteristici della nostra sensibilità contemporanea, in cui molti uomini, certamente non "cattivi", hanno spesso coltivato fantasie di alterità, rimpianti per quel che avrebbero potuto essere e non sono stati, oppure hanno manifestato l'aspirazione a vivere altre 'vite parallele' alla propria. La fedeltà a se stessi – *constantia* o *firmitas* – costituisce invece l'autentico cardine dell'etica classica».

va la *saggezza tragica* – ne ho cercato invano un qualche segno perfino nei grandi Greci della filosofia, quelli dei due secoli *prima* di Socrate. Mi è restato un dubbio per *Eraclito* [...]. L'affermazione del flusso e dell'*annientare*, che è il carattere decisivo in una filosofia dionisiaca, il sì al contrasto e alla guerra, il *divenire*, con rifiuto radicale perfino del concetto di "essere" – in questo io debbo riconoscere quanto di più affine a me sotto ogni aspetto sia mai stato pensato finora ⁽⁷⁷⁾.

Parole che sono testimoni della lontananza incolmabile che abbiamo detto e insieme fonte di ulteriore perplessità, dato che Nietzsche, attribuendo ad Eraclito il "rifiuto del concetto di essere", mostra di sottostimare le testimonianze (una per tutte, il fr. 45 DK ⁽⁷⁸⁾) che sembrano collocare il pensiero di Eraclito fra le primissime fonti del concetto di anima vista nella *profondità* del suo essere che, in contrapposizione al mondo fisico, possiamo a tutti gli effetti definire spirituale ⁽⁷⁹⁾.

⁽⁷⁷⁾ F. NIETZSCHE, *Ecce homo. ...*, cit., pp. 70-71.

⁽⁷⁸⁾ ψυχῆς πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαδὼν λόγον ἔχει.

⁽⁷⁹⁾ Cfr. B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, in partic. p. 40 e p. 136. Con Eraclito sarebbe attestata secondo lo Snell una evoluzione profonda del pensiero greco rispetto alla plurivocità degli organi e delle pulsioni interiori che nei poemi omerici vengono designati come se fossero parti in certo senso autonome rispetto al soggetto agente e senziente: per una visione d'insieme della questione vedi *ibidem*, pp. 19-47. L'interpretazione dello Snell, che qui seguo, non è l'unica possibile del passo, che si presenta ingannevolmente semplice. La maggiore difficoltà dimora nella traduzione del termine *logos*. Snell (*ibidem*, p. 40) traduce il passo senza tradurre il termine, per lasciarlo al lettore in tutta la sua apertura semantica: «I confini dell'anima non li potrai trovare quando pur li cercassi per ogni via, tanto profondo è il suo *logos*». In opposizione a Snell, Marcovich interpreta il *logos* presente in questo passo come *misura* (cfr. ERACLITO, *Testimonianze, imitazioni e frammenti*, a cura di M. Marcovich, R. Mondolfo e L. Tarán, introduzione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2007, p. 634), nella convinzione che Eraclito avesse una concezione materialistica dell'anima: «L'inizio e la fine dell'anima (i suoi "capi", *peirata*) in realtà sono nel sangue [...]. Dipendono però dalla misura (*logos*) dello scambio reciproco sangue / fuoco [...]» (cfr. *ibidem*, pp. 635-637. Per un prospetto riassuntivo dei vari significati che il termine *logos* assumerebbe nel *corpus* dei frammenti eraclitei, cfr. *ibidem*, pp. 386-387). Più consonante con lo Snell mi sembra G. Colli (Id., *La sapienza greca, III. Eraclito*, Milano, Adelphi, 1996², pp. 62-63), che traduce così il frammento: «I confini dell'anima, nel tuo andare, non potrai scoprirli, neppure se percorrerai tutte le strade: così profonda è l'espressione che le appartiene». Per Colli la riflessione di Eraclito verte in generale su due nuclei concettuali: la considerazione che «il fondamento ultimo del mondo» è «qualcosa di celato»; e «la rivendicazione mistica di una preminenza dell'interiorità rispetto all'illusoria compostità del mondo esterno. In parecchi frammenti Eraclito sembra addirittura porre l'anima come principio supremo del mondo, e Aristotele conferma questa interpretazione. Tale sembra essere l'allusione del celebre frammento "ho indagato me stesso"; più esplicitamente dice Eraclito: "i confini dell'anima, camminando, non potrai trovarli, pur percorrendo ogni strada: così profonda è la sua espressione", e inoltre:

Ed è tuttavia, quella esaminata in Tomasi e Bachmann, una modalità di rivisitazione mitica che mi pare aver mostrato come molto significativa, e che andrà considerata come una derivazione, variata, proprio della reinterpretazione nietzschiana del mito di Dioniso, a sua volta incomprendibile se non si conosce il pensiero da cui essa scaturisce – la filosofia di Schopenhauer – e se si ignora il suo eminente carattere oppositivo – al Cristo del cristianesimo come religione storicamente data.

Possiamo così passare alla trattazione di un altro caso in cui il mito di Dioniso veicola nella modernità la riflessione sullo statuto ontologico dell'individuo. Occorre subito premettere che numerose sono le evidenze che connettono tale ripresa mitica a una visione debole dell'individuo, una visione che lo percepisce, cioè, come entità frammentata e anzi illusoria – la concezione che già abbiamo ricondotta alla filosofia di Schopenhauer e che si articolerà peraltro in molti diversi rivoli, passando per Ernst Mach e arrivando fra gli altri a Robert Musil⁽⁸⁰⁾ –; in questa sede porterò tuttavia un esempio che, seppur recente, si richiama più fortemente al Dioniso antico che al Dioniso nietzschiano e irrazionalista, dato che questa mediazione va considerata presente sì, ma non fortemente operante.

3. DIONISO RIVIVE A TEL AVIV. “UN DIVORZIO TARDIVO” DI A. B. YEHOShUA

Ci soffermeremo su di un romanzo scritto –relativamente- pochi anni fa, fra il 1978 e il 1981, e uscito nel 1982 in Israele: *Gherushim meucharim* (*Un divorzio tardivo*) di A. B. Yehoshua.

Come egli stesso afferma⁽⁸¹⁾, centrale in tutta la sua produzione ro-

“all'anima appartiene un'espressione che accresce se stessa”. I due temi suddetti sembrano anzi unificarsi, convergere in un'unica visione fondamentale, per la prospettiva abissale, nella direzione del nascosto, in cui è posta l'anima. [...] L'anima, il nascosto, l'unità, la sapienza, sono ciò che non vediamo né prendiamo, ma portiamo entro di noi»: cfr. G. COLLI, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1996¹⁴, pp. 66-67. Il *logos* sarebbe quindi la «legge divina», «la trama nascosta del dio che regge [...] tutte le cose», ma coinciderebbe «al tempo stesso con il “discorso” di Eraclito, con le sue parole»: cfr. G. COLLI, *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1996², pp. 177-179. Sulla problematicità (da intendere come mancanza di univocità) dell'interpretazione nietzschiana di Eraclito, cfr. G. DELEUZE, *Nietzsche e la filosofia...*, cit., pp. 36-37.

⁽⁸⁰⁾ C. MAGRIS, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984 e 1999, pp. 212-255.

⁽⁸¹⁾ Nella *Prefazione* all'edizione italiana di una raccolta di saggi politici non a caso intitolata *Il labirinto dell'identità*, riferendosi al suo nuovo romanzo (IL FUTURO. *La scena perduta*): «Io, da parte mia, mi rimetterò seduto alla scrivania per continuare il

manzesca va considerata la questione dell'identità; e sarebbe largamente semplificadorio, soltanto perché in Israele Yehoshua è nato e vive, pensare questa sua riflessione sull'identità *ipso facto* come riflessione su un'identità *collettivamente* ebraica, il cui inevitabile, e talora tragico, rapportarsi a identità diverse – come quella palestinese – costringerebbe lo scrittore quando ne parla a rintracciare e tratteggiare precisi confini demarcatori, a enfatizzare peculiarità irriducibili – o al contrario, per correttezza politica o morale, a individuare tratti di somiglianza e a mettere in atto camuffamenti di eventuali differenze incolmabili fra identità collettivamente distinte.

L'essere ebreo e israeliano gioca spesso un ruolo nel disegno dei personaggi di Yehoshua: eppure le questioni cui il romanziere li pone di fronte investono sempre il modo in cui essi *come individui* devono trovare delle risposte di ordine morale e prendere le decisioni a quell'ordine conformi (il caso più noto è forse quello de *Il responsabile delle risorse umane*). Spesso le questioni che investono e mettono alla prova il loro sistema valoriale hanno un'origine relazionale e affettiva, sono cioè, più concretamente, delle passioni che producendosi scuotono i personaggi fin dalle fondamenta, ne minano l'integrità psichica oltre che morale, li pongono di fronte al baratro della mancata conoscenza di sé, all'arduo spettacolo del vedere sgretolarsi l'intera costruzione della loro individualità. L'incrinamento morale diviene allora quasi l'indice del livello di spossessamento raggiunto. Il romanzo in cui questo processo avviene con più forza è, forse, proprio *Gherushim meucharim*: storia della famiglia Kaminka raccontata in nove giorni da nove personaggi che di quella famiglia fanno a vario titolo parte, nove punti di vista individuali a raccontare cosa ha rappresentato per loro la visita in Israele, a scopo di divorzio, del capo di quella famiglia, Yehudà, e cosa sia stata la sua enigmatica morte. Una morte che lo stesso Yehudà prefigura arrestando improvvisamente il racconto – è sua la voce narrante dell'ultimo capitolo – con un secco «Tutt'a un tratto sei in un bel guaio»⁽⁸²⁾. Una morte, so-

libro a cui sto lavorando e la cui trama, così mi sembra, ma forse mi sbaglio, è lontanissima dai problemi di identità di cui mi sono occupato nei romanzi precedenti» (cfr. A. B. YEHOSHUA, *Il labirinto dell'identità*, Torino, Einaudi, 2009, p. VII). La *Prefazione* è datata 19 gennaio 2009 e non lascia dubbi che il tema dell'identità riguardi dunque tutta la produzione romanzesca precedente, da *L'amante* a *Fuoco amico*.

⁽⁸²⁾ A. B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, traduzione di G. Sciloni, Torino, Einaudi, 1996 e 1998, p. 358. In una recente riedizione israeliana del romanzo, Yehoshua ha inserito un ulteriore capitolo (*L'ultima notte*) dopo quello che nell'edizione italiana è l'ultimo (*Il primo giorno di Pasqua*). Come confermatomi personalmente da Yehoshua nel corso di una conversazione telefonica, quest'ultimo capitolo aggiunto non modifica

prattutto, che ne richiama un'altra, terribile, quella di Penteo nelle *Bacanti* di Euripide.

È il primo giorno di Pesach, l'ultimo che Yehudà intende trascorrere in Israele prima di ritornare negli Stati Uniti dove l'attende una vita nuova, con Connie, incinta di un bambino suo (tre figli e già due nipoti Yehudà ha invece in Israele, distribuiti fra Gerusalemme, Haifa e Tel Aviv). All'ex moglie israeliana, Na'omi, ricoverata da anni in clinica psichiatrica per avere tentato di ucciderlo, Yehudà con il divorzio ha lasciato tutto l'appartamento che avevano condiviso a Tel Aviv, e che ora è occupato da uno dei tre figli della coppia, Zwi.

Ebbene, un'idea improvvisa assale Yehudà, quella di riprendersi i documenti che attestano il lascito a Na'omi, per ritornare in possesso della propria metà della casa. Parte così per la clinica, in taxi, senza avvertire nessuno. Arrivato, gli accade qualcosa di non facilmente spiegabile, e che non a caso Yehoshua descrive, con la voce di Yehudà, per cenni rapidi e affrettati, come di chi sia in preda a un tormentoso affanno interiore alternato a momenti di baldanza. L'uomo non vuole essere visto dai figli che sono andati a far visita alla madre, e si reca nello stanzone dove lei ha il suo letto e l'armadio, per sottrarre i documenti. Li prende, esce di nascosto e li distrugge, seppellendoli poi nel giardino. Ma sentendosi braccato (i figli e Na'omi sono lì fuori, forse l'hanno visto) Yehudà rientra nello stanzone e, sotto gli occhi terrorizzati di una malata, con gli abiti di Na'omi si riveste. Il travestimento trova solo parziale giustificazione nel tentativo di sfuggire all'attenzione dei parenti:

Sono di nuovo attratto dal letto di Na'omi, ma stavolta non mi stendo solo guardo il cappello di paglia buttato sul cuscino e il cassetto rimasto aperto. La tua esile interiorità. Penso alla metà della casa che ti è stata restituita, metà del salotto, metà dello studio, metà della camera da letto, metà della cucina, metà del bagno, la linea immaginaria che attraversa l'appartamento. Mi tolgo di testa il morbido cappello di feltro e metto al suo posto il cappello di paglia. La donna lì nell'angolo mi guarda, ma il grilletto è già stato premuto. Prendo il vestito di cotone di Na'omi e lo tasto, fruscio di stoffa, annuso, il suo vecchio odore in cinque anni si è perduto e adesso è ormai un odore diverso. D'improvviso il vestito mi attira, tremo, mi arrabbio, mi tolgo rapidamente la giacca, alzo la veste di seta sopra la testa me la infilo, lotto un attimo impigliato nella stoffa, un attimo di buio, ma la stoffa si libera e mi ricade sul corpo, una stoffa pulita e rigida. Vedo il piccolo viso della donna, lì nell'angolo, colmarsi di terrore, le sue labbra fremono.

il finale del romanzo, essendo semplicemente una riflessione di poetica pronunciata da Zeus (altrimenti detto Horatius), il cane dei Kaminka, in un omaggio reso da Yehoshua al cane Balac che è personaggio fondamentale del romanzo di S. Agnon *Appena ieri*.

– Oh, no, perché? Mi spaventa...Oh, perché? Non mi spaventi, la prego...perché non me l'aveva detto che anche lei è un pazzo?

[...] Sono immobile nell'angolo, solo i lembi della sottana si muovono un poco, Assi ⁽⁸³⁾ cammina nel buio per la stanza, a passi esitanti, vede la giacca sul letto.

– Papà... – si ferma e chiama dolcemente – papà...

Si è accorto di me, certo, ma non osa avvicinarsi. Si ferma. Sono pronto, mi hanno ucciso. Sarò quel che sarò, sono Colui che sono. Sia quel che sia. Io, quello che dovevo fare l'ho fatto. All'improvviso sbuco fuori dal mio angolo, volto la schiena e corro, attraversando la cucina, all'altra uscita. [...] Corro per il sentiero, fra le macchine che scaricano i malati che hanno passato la festa in famiglia e ritornano qui più depressi di prima. Passo fra la folla vestito da donna, un freddo sconosciuto nelle caviglie, la luce diffusa di una luna immensa. [...] Mi dirigo verso la cinta. La mia ombra l'ombra di una grassa donna mi si trascina dietro, incredibilmente chiara. [...] E se questo mi desse un tale appagamento da distruggere tutto il mio essere? ⁽⁸⁴⁾.

Lo sdoppiarsi della personalità è reso da Yehoshua con l'espedito del rapido mutamento del punto di vista narrativo, oscillante fra l'io e il tu: espedito usato non solo qui ⁽⁸⁵⁾, per mostrare il rifrangersi della coscienza che dialoga con se stessa cercando di continuo uno specchio nel quale vedersi infine compresa tutta – ma invano. Qui, però, l'io narrante una coscienza di sé riesce d'un tratto a raggiungere, nell'attimo in cui si rende conto della propria sostanziale *inconsistenza* («la tua esile interiorità») e del piacere che la distruzione della propria strutturazione interiore sembra donargli. Il travestimento in abiti femminili, fatto con desiderio, rabbia e tremore, serve dunque ad attestare senza equivoco la profondità con cui la percezione dell'inconsistenza di sé ha preso piede nella coscienza di Yehudà, similmente a quanto accadeva al Penteo euripideo quando si persuadeva infine a vestirsi da baccante, perdendo la cognizione *unitaria* di una realtà che si rivelava inaspettatamente doppia:

Dioniso

Tu, che sei quello che desidera vedere quel che non si deve,
e che brami quel che non va bramato, Penteo dico,
esci dalla reggia, qui davanti, fatti guardare da me,
tu che hai la veste di una donna delirante, di una baccante,
e sei la spia di tua madre e della sua schiera:

915

⁽⁸³⁾ L'altro figlio maschio di Yehudà.

⁽⁸⁴⁾ A. B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., pp. 356-358.

⁽⁸⁵⁾ Non a caso nel capitolo *La sera del "seder"* Na'omi (la voce narrante) si chiede, rivolgendosi idealmente a Yehudà: «a cosa pensi, chissà se ancora parli di te in seconda e in terza persona» (*ibidem*, p. 298).

rassomigli nell'aspetto a una delle figlie di Cadmo.

Penteo

E davvero mi sembra di vedere due soli,
e due città di Tebe: la città dalle sette porte;
e come toro mi sembri precedermi e guidarmi, 920
e mi sembra che sul tuo capo sian cresciute le corna.
Ma forse anche prima eri una fiera? Certamente sei diventato un toro.

Dioniso

Il dio, che prima non era benevolo, ci accompagna,
da alleato; ora vedi quel che devi vedere.

Penteo

Cosa sembro dunque? Non ho forse l'aspetto di Ino 925
o di Agave, mia madre?

Dioniso

Guardando te, ho l'impressione di guardare loro.

Ma questa chioma ti si è spostata dal suo posto,
non è come l'avevo applicata io sotto la mitra!

Penteo

Dentro, scuotendo la chioma avanti e indietro 930
e baccheggiando, da dove era le ho fatto cambiare ancoraggio ⁽⁸⁶⁾.

Yehudà, tuttavia, indossa non vesti genericamente femminili, ma le vesti di quella donna che in passato aveva provato a ucciderlo: questo aspetto carica la sua vestizione di un ruolo preciso, quello della vittima ⁽⁸⁷⁾ che è già stata sacrificata («Sono pronto, mi hanno ucciso») e che quindi è *come se non fosse più lei*; ma, anche, di quello della vittima che ancora verrà sacrificata, perché è *proprio della vittima* venire sacrificata – e infatti Yehudà verrà ucciso a colpi di forcione.

Con questa sorta di reiterazione del sacrificio, cui egli allude con il destino di Yehudà, Yehoshua prova a reinterpretare quella perfetta cir-

⁽⁸⁶⁾ La traduzione di questo come dei successivi brani delle *Baccanti* è condotta da me sul testo oxoniense di J. Diggle (EURIPIDIS *Fabulae*, edidit J. Diggle, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1994). Come è noto, Dioniso appare sulla scena nelle vesti di un adepto al culto dionisiaco, dopo avere assunto una forma umana (cfr. v. 4: «e, da dio che ero, ho assunto sembianze umane»); non a caso, alla fine del dramma Cadmo accuserà il dio di un *eccesso di umanità*, manifestatosi nella ferocia dell'ira distruttiva verso i parenti (v. 1348: «Non si addice agli dei uguagliare i mortali nell'ira»).

⁽⁸⁷⁾ A rigore, la vestizione con gli abiti dell'assassino potrebbe anche voler significare il contrario (una sorta di “vestito per uccidere” invece che per essere ucciso). Tuttavia la conoscenza delle *Baccanti* ci mette sull'avviso, e ci fa presentire quale sarà – non assassino ma vittima – il destino di Yehudà. Ritengo anzi possibile che chi legga *Gherushim meucharim* senza conoscere le *Baccanti* non intenda subito la vestizione di Yehudà come il prodromo (necessitante) della sua morte violenta. In quel caso il travestimento tende a restare un dato piuttosto misterioso, e comunque sostanzialmente irrelato con la morte del personaggio.

colarità che Euripide mette in scena nelle *Baccanti* tramite il rapporto Dioniso / Penteo. Nel finale smembramento di Penteo – conclusione di una traiettoria necessitata dalla conflittualità del rapporto fra i due cugini ⁽⁸⁸⁾, dal rifiuto di Penteo di ammettere la divinità di Dioniso, dalla volontà di vendetta di Dioniso, dalla persecuzione che per entrambi è la modalità unica assunta dalla relazione che li lega – *si ripete* ancora una volta l'originale smembramento di Dioniso. In questo senso Penteo e Dioniso si sovrappongono, diventano una cosa sola. Eppure questo non è l'unico senso possibile, e comunque non l'unico che Euripide vuole rappresentare. C'è nelle *Baccanti* anche il segno di uno sfasamento, grazie al quale le due figure smettono di sovrapporsi. Accade quando Penteo sul punto di essere ucciso dalle baccanti inferocite prova a farsi riconoscere dalla madre, spogliandosi delle vesti della vittima:

[...] Ed esse posero sull'abete
 un numero immenso di mani, e lo svelsero da terra. 1110
 Penteo, che sedeva in alto, dall'alto gettato a terra
 cadde al suolo fra infiniti lamenti:
 capiva di essere vicino alla morte.
 La madre, come prima sacerdotessa, diede inizio alla mattanza,
 e lo assalì; e lui gettò via la mitra 1115
 dai capelli, affinché, riconoscendolo, Agave disgraziata
 non l'uccidesse, e le disse, toccandole
 la guancia: "Sono io, mamma, tuo figlio
 Penteo, che tu generasti nelle case di Echione!
 Abbi pietà di me, mamma, non uccidere 1120
 tuo figlio per i suoi errori!"
 Ma lei, con la schiuma alla bocca e le pupille che,
 divenute strabiche, ruotavano, ed i pensieri che non eran quelli che dovevano,
 era posseduta da Bacco; ed il figlio non la persuadeva. 1125
 E, prendendogli con le mani la mano sinistra,
 facendo forza contro i fianchi dello sventurato,
 gli strappò via la spalla, e senza fare un grande sforzo:
 era il dio a conferire destrezza alle sue mani.
 Ino compiva l'opera dall'altra parte,
 lacerando le carni, Autonoe e tutta la folla 1130
 di baccanti si dirigeva contro di lui; ed era tutto un grido simultaneo,
 lui che urlava con quanto fiato gli rimaneva,
 mentre esse ululavano. E l'una portava via un braccio,
 un'altra un piede insieme allo stivaletto, e le costole
 venivano scarnificate dallo sbranamento, e ciascuna, 1135
 le mani lorde di sangue, palleggiava membra di Penteo.

⁽⁸⁸⁾ Come è noto, Dioniso e Penteo sono figli di due sorelle, Semele e Agave.

In questo ritornare in sé, in questo rinsavire disperato che dalla spiccata valenza metateatrale che lo connota acquisisce ulteriore, attanagliante intensità, Euripide marca la distanza incolmabile che separa Penteo da Dioniso, l'uomo che la morte annienta per sempre dal dio che eternamente rinasce dal sacrificio ⁽⁸⁹⁾. In questo senso, nella direzione cioè di una messa in scena della discrasia incolmabile fra il piano mitico e il piano della realtà – la realtà di ogni spettatore che in Penteo, pur con il sussistere di ovvi motivi di distanziamento ⁽⁹⁰⁾, riconosce la propria stessa condizione umana: da intendersi innanzitutto come condizione *mortale*-, la tragedia di Euripide non è la semplice rievocazione, giocoforza arcaizzante ⁽⁹¹⁾, dell'origine di un rito – quello dionisiaco – come non credo sia quello che alcuni studiosi soprattutto in passato hanno ipotizzato, un senile ritorno di Euripide alla religione tradizionale ⁽⁹²⁾.

Non a caso, è proprio a questa scena che Yehoshua ricorre, variandola, per rappresentare la morte di Yehudà:

E all'improvviso mi sbuca davanti, quel gigante quel colosso taciturno. Non fa nulla, le sue mosse sono lente come se qualcuno lo azionasse da lontano. Mi sta davanti sul sentierino chiude il passaggio col suo corpo mi guarda. Si chiama, mi sembra, così ho sentito, Mussa ⁽⁹³⁾, però è un ebreo, questo è certo. Cosa vuoi? Anche te ho deluso? E all'improvviso lui comincia a balbettare... Na'omi... Na'omi... È a te che si rivolge o invece vuole avvertire lei?... È possibile che mi abbia scambiato per lei... Lui continua a balbettare o meglio a mugolare, questa confusione è al di là delle mie forze, bisogna calmarlo, non ha senso dell'humour, questa è pazzia primitiva, pura, univoca. Mi tolgo lo scialle, lo butto in terra, mi sbottono il vestito, ma lui si arrabbia sempre di più, una collera primordiale, ruggisce. L'importante è non aver paura e non toccarli come coi cani, la paura inferocisce. Cerco di togliermi il vestito, ma s'impiglia. Forse rimproverarlo. Un uomo preda del destino. Solo calmarlo. Ma lui comincia ad agitare le mani non si accorge di tener stretto il forcone, che guaio. Tutt'a un tratto sei in un bel guaio ⁽⁹⁴⁾.

⁽⁸⁹⁾ Solo così assume senso il finale della tragedia, con Agave che dal suo dolore non impara nulla e non si pente nemmeno allora di aver commesso peccato contro Dioniso negandone la natura divina – motivo per cui Dioniso l'ha punita rendendola assassina del proprio figlio – (cfr. vv. 1383-1387: «Possa io giungere dove /né il Citerone, ormai contaminato, < mi veda >, / né io abbia davanti agli occhi il Citerone; / e dove non ci sia memoria di tirsi! / Possano essi stare a cuore ad altre baccanti, non a me!»).

⁽⁹⁰⁾ Ad esempio, la connotazione tirannica di Penteo: essa inizia con l'iniziare del dramma e perdura fino al momento del delirio.

⁽⁹¹⁾ Cfr. G. GUIDORIZZI, *Introduzione*, in EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di G. G., Venezia, Marsilio, 1989, p. 15 con bibl. cit. e pp. 27-28.

⁽⁹²⁾ Per un sintetico avviamento alla *querelle* filologica sulla “conversione” di Euripide cfr. *ibidem*, p. 28 e 43 (n. 30).

⁽⁹³⁾ Ovvero Mosè in arabo. Si tratta di un paziente della clinica.

⁽⁹⁴⁾ A. B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., p. 358.

L'approssimarsi della morte, in Euripide come in Yehoshua, porta a un rafforzarsi della coscienza della propria individualità, non a un suo sopirsi nel mare dell'indifferenziato. È un aspetto che mi sembra di grande peso, e che marca insieme una distanza profonda che Yehoshua frappone fra sé e le riprese irrazionalistiche del mito di Dioniso – ne abbiamo visto un esempio nell'esaltazione mistica di Thomas Buddenbrook- e una vicinanza ideale con la sua fonte euripidea. È un aspetto, poi, che ci permette di portare avanti, precisandola, la nostra riflessione.

Intanto, possiamo dire subito che questo ricomporsi dell'individualità di fronte alla morte (*io so che sono io che sto per morire*) ci porta per converso a collocare lo scomporsi dell'essere individuale in due ambiti particolari: quello della patologia mentale e quello del divino.

Grazie a una costruzione del personaggio su livelli molteplici di suggestioni e riferimenti – per cui esso vive anche e soprattutto *del discorso che fa*: un discorso che non è solo e direttamente una narrazione personale, bensì anche una non banale riflessione teologica che tuttavia tende a trasferirsi sul vissuto stesso di chi parla come una concrezione di identità, che in tal modo si duplica – possiamo dire che in Na'omi questi due ambiti vengano a sovrapporsi.

Questa sovrapposizione è resa possibile e coerente con la costruzione concettuale del romanzo proprio grazie al riferimento alle *Baccanti*, che pur palesandosi nel finale (come già mostrato) si manifesta in corso d'opera tramite minuti indizi – tracce che tenderebbero a sfuggire se la conclusione non fosse così chiaramente euripidea, in un classico circolo ermeneutico che spinge il lettore a cimentarsi in plurime riletture, solo in quanto tali rivelatrici.

Il capitolo dedicato al discorso di Na'omi è il penultimo del romanzo, ed è intitolato *La sera del "seder"*. Ed è qui da sottolineare la maestria con cui il romanzo è costruito, dato che nei capitoli precedenti Yehoshua aveva già fornito al lettore una serie di notizie sul personaggio, come quelle riguardanti il suo stato mentale e la dubbia volontarietà del suo antico gesto contro il marito. Ma è in questo capitolo che tali notizie vengono di volta in volta precisate, o smentite. Nella fattispecie, veniamo a sapere che Na'omi è tuttora schizofrenica perché ha un doppio dentro di sé, e al contrario di quel che gli altri (uno psichiatra; i figli) hanno mostrato di credere in precedenza non è affatto guarita: il doppio (anzi, la doppia) viene a trovarla di nuovo proprio in queste pagine. E poi: sì, lei voleva uccidere il marito, non solo ferirlo, o minacciarlo, come tutti credevano o dicevano di credere, incrementando con la loro incredulità l'esibizionismo di Yehudà – che a tutti, proprio a tutti i suoi interlocutori doveva allora mostrare la cicatrice della ferita infertagli sul petto...

Altre notizie verranno date ancora nell'ultimo capitolo, e serviranno a chiarire alcuni aspetti del discorso di Na'omi, in un gioco di rifrazioni e rimandi che costruiscono per gradi il percorso relazionale di un io la cui stratificazione è talmente complessa da suscitare continui interrogativi. Un indizio secondo me fondamentale per capire dove si colloca quel livello ideologico del personaggio cui facevo cenno – un'ideologia che, lo ribadisco, in Na'omi si fa però esistenza (e sdoppiamento interiore) – è una notazione che Yehudà rivolge a se stesso, uscendo con il nipotino Gadi da una sinagoga che un gruppo di fedeli ha improvvisato per i riti pasquali in un asilo:

Tengo ancora la testa bassa, il senso di colpa che riescono a farti sentire. Oh Dio, non che tu abbia mai creduto, ma neppure hai avuto fretta di negare tutto. Senza Dio, per favore, così aveva detto fin dall'inizio Na'omi ⁽⁹⁵⁾.

Questa riflessione di Yehudà va vista come un autentico nucleo significativo, che dovremo analizzare dapprima, e mettere poi in relazione con una serie di altre parole dette o pensate. Vediamo in che senso. Innanzitutto, in questa affermazione si attestano due dati. Il primo è che Na'omi rifiuta da sempre Dio. Il secondo è che Yehudà, invece, pur non possedendo una fede profonda, non ha "fretta" di negarlo (tant'è che negli Stati Uniti frequenta, seppur come "osservatore", una sinagoga ⁽⁹⁶⁾). Il suo timore di negare Dio coincide con il timore di negare "tutto": il concetto che Yehudà ha di Dio coincide dunque con quello di Verità – potremmo, nietzschianamente, dire di "mondo vero" –: una Verità che è prima di tutto la garanzia dell'esistenza di un Senso. Il rifiuto di Dio può portare a rifiutare il Senso – l'esistenza del Senso, e insieme la sua unicità –: meglio evitare, meglio restare "al di qua" di una tale decisione.

Na'omi questa decisione invece l'ha presa. È andata oltre la soglia dell'attesa, in un rifiuto di Dio che è totale e irrevocabile, come dimostrano anche le parole ⁽⁹⁷⁾ che essa rivolge a quello dei tre rabbini che, in occasione del divorzio, in nome della sacralità del vincolo matrimoniale vorrebbe quel divorzio impedire (a tutela, fra l'altro, proprio della stessa Na'omi, il cui stato mentale non gli pare così grave da legittimare la rescissione del vincolo):

[...] il matrimonio è cosa sacra...– e arrossiva tutto.
– Sacra per chi? – ho chiesto io piano.

⁽⁹⁵⁾ *Ibidem*, pp. 321-322.

⁽⁹⁶⁾ *Ibidem*, p. 111 e 113.

⁽⁹⁷⁾ Da correlare dunque con quelle di Yehudà viste sopra.

- Per chi? – dapprima era sorpreso –naturalmente, *nu*, per Iddio...
 - pronunciò con tenerezza la parola Iddio.
- Finalmente, ecco è giunta l'ora, la collera mi canta dentro la trattengo per non essere soffocata dalle parole che irrompono in me.
- Iddio? Di chi parla, di cosa? Chi è?
- Scusi?
- Non voglio sentirne più... nemmeno la parola... nemmeno la vuota parola...la prego, signore, per me Iddio è meno che nulla, non è nemmeno una parola... (98).

Cosa resta a Na'omi dopo la sua meursauliana (99) decisione di negare Dio? Semplicemente, un mondo che si rifiuta di essere sempre e soltanto uno – a conferma che il Dio unico per Yehoshua rappresenta innanzitutto, a prescindere dalla fede cui ciascuno aderisca o meno, la garanzia dell'unicità del mondo e del Senso –; un mondo plurale, che si riverbera sullo sdoppiamento psichico di cui la stessa Na'omi soffre – ma il suo non è davvero *un soffrire*, se non vogliamo chiamare soffrire il vivere su di sé, e dentro, la verità (una verità che però è sempre plurale, o *perlomeno* doppia). E il rifiuto dell'Uno, dell'unicità di un sé che rispecchiandosi nell'unicità di Dio si chiude e si rattrappisce è la causa vera del tentativo di uccidere Yehudà fatto da una Na'omi radicalmente divisa in due – ma in questo gesto unita e in sé solidale, tanto che le due metà si passano l'un l'altra il coltello di mano –, tanti anni prima. Per descrivere il modo in cui Na'omi *pensa il proprio atto* Yehoshua ricorre alla categoria dionisiaca per eccellenza, quella dello smembramento della vittima, seppur fatto con un coltello invece che a mani nude:

Ma davvero? Sul serio? Volevi ammazzarmi? Forse la cosa perfino ti piace, adesso che stiamo per separarci. Sì, ho detto, ma in realtà no. Spaccare. Fa differenza, non capisci? [...] Non nello stesso posto forse non c'è un posto, pensavo che ci dovesse assolutamente essere un posto un punto

(98) A.B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., p. 286.

(99) Il mio rimando al protagonista de *L'Étranger* di Albert Camus si giustifica con una conoscenza profonda che Yehoshua possiede della produzione camusiana (testimoniata ad esempio da *L'assurdo elevato a guida morale. L'ospite di Albert Camus*, che è uno dei capitoli costitutivi del saggio *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000) e deriva dalla radicalità del rifiuto di Dio che entrambi i personaggi esprimono, senza remora alcuna, di fronte a un preteso rappresentante sulla terra del Dio rifiutato. Entrambi, Meursault e Na'omi, sottolineano l'insignificanza di Dio: affermazione che denota non semplicemente una mancanza di fede, bensì il rifiuto dell'idea che Dio possa significare qualcosa, possa porsi cioè come fondamento di un significato reale. In Na'omi il rifiuto viene a focalizzarsi sulla “parola” Dio, a causa della centralità del tema del Nome di Dio nella religione e nella cultura ebraica: lo vedremo nel seguito.

immaginario a partire dal quale ti saresti scomposto. Ma tu ti sei spaventato, se solo avessi atteso un momento, se fossi rimasto muto e immobile forse non avresti nemmeno sentito dolore. [...] Almeno te, spaccare non uccidere, liberare, la gioia del frantumarsi, per chi si è ostinato a essere uno solo sempre uno. [...] Sapevo che adesso solo adesso finalmente sarebbe stato possibile scomporre quell'uno che si ostinava ad essere uno originario e smontare le parti originarie. Se solo fossi rimasto fermo, se avessi ammutolito il tuo pensiero, se non avessi gridato Dio mio, e non fossi fuggito verso la porta. Un flusso di parole chiare e limpide e nuove sarebbe sgorgato da te e ti avrebbe smontato e scomposto senza una sola goccia di sangue, saresti stato attraversato senza dolore con gioia e non ci sarebbe stato bisogno nemmeno di guardare il coltello ⁽¹⁰⁰⁾.

Con l'immagine del tentativo di scomposizione cui Yehudà viene sottoposto, il dionisismo, greco ed euripideo, viene piegato da Yehoshua a esprimere la visione di un'individualità che si infrange in una pluralità interiore, sotto forma di una plurivocità non sottoposta alle restrizioni di un Senso che tutto riduca a sé e l'irriducibile zittisca negandolo ⁽¹⁰¹⁾. E davvero produce due voci la schizofrenia di Na'omi: uno sdoppiamento che, in una rievocazione del passato, lei ricorda di aver così descritto a Yehudà, tentando di renderglielo accettabile:

⁽¹⁰⁰⁾ A.B. YEHOŠHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., pp. 298-299.

⁽¹⁰¹⁾ In questo senso, il personaggio di Na'omi è quello che meglio interpreta l'irrefrenabile vocazione alla polifonia dello stesso Yehoshua, che costruisce il romanzo in modo che la sua stessa struttura non consenta a una voce di prevalere sulle altre, pur con il maggiore investimento di significatività che credo si produca quasi inevitabilmente nella mente del lettore rispetto alla voce che parla *per ultima* e per di più in un momento cruciale: quella di Yehudà. Interessante sarebbe poi raffrontare il peculiare significato assunto qui dallo *sparagmos* con quello che ha invece nell'interpretazione nietzschiana: secondo alcuni studiosi, nel passo de *La nascita della tragedia* dedicato allo smembramento di Zagreus – l'abbiamo visto nel primo capitolo: «quell'eroe è il Dioniso sofferente dei misteri, quel dio che sperimenta in sé i dolori dell'individuazione, e di cui mirabili miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi in questo stato venisse venerato come Zagreus. Con ciò si significa che questo sbranamento, la vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e che quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni sofferenza, come qualcosa in sé detestabile» – l'idea schopenhaueriana di individuazione viene sovrapposta senza sfasature al concetto di *sparagmos* (come scrive C. Gentili – cfr. C. GENTILI & G. GARELLI, *Il tragico*, cit., p. 26 –: «L'intervento del *principium individuationis* viene [...] omologato alla procedura dello "sbranamento"»). E tuttavia, a mio avviso, se questa sovrapposizione avviene, avviene con qualche difficoltà. La trasformazione nei quattro elementi tramite *sparagmos* non può infatti a nessun titolo equipararsi a un procedimento di individuazione, dato che si tratta della dispersione di una soggettività in un indifferenziato (cioè, del venir meno dell'individuazione). Nel caso della Na'omi di Yehoshua, è evidente che essa non intende, smembrando Yehudà, individuarlo, bensì, al contrario, disperderne in plurimi rivoli la troppa univoca soggettività: come già visto.

Dunque ora qui c'è un'altra, ho cominciato a spiegargli, il confine si è rotto, ho un'altra in me forse una donna intera, hai due donne, ma non temere te la caverai con lei, non opporti non aver paura, forse lei è perfino l'originale forse è ancora vergine, anch'io comincio solo ora a conoscerla, sento che fra poco comincerà a parlarmi, e tu ascolterai. E lui si è improvvisamente preso il volto fra le mani, non voleva sentire, respingeva le cose. Lei è ancora primitiva non sa distinguere fra ciò che le appartiene e ciò che non le appartiene, non è ancora abituata ai negozi, è venuta dal deserto, ma la si potrà convincere la si potrà amare, solo diglielo anche tu, con la tua lingua ricca e forbita avvolgila e immergiti in lei, adesso che ti sei ritirato dal lavoro e hai tempo libero sarà per te una missione una vocazione. E lui d'un tratto sbotta, basta, basta, lo fai apposta, fingi. Ma io, no, Yehudà, no, senti ecco vedi lei comincia a parlarti per darti un esempio. E davvero lei ha cominciato a parlare svelta con la voce della mamma, ha detto cose confuse e intricate. E lui ha sbattuto la porta, è fuggito, e lei ha smesso di parlare e allora mi sono addormentata [...] e d'un colpo ho capito la rapida disperazione la paura e la delusione e la rinuncia ⁽¹⁰²⁾.

Talvolta le due voci si confrontano, si affrontano, si sfidano fino alla rissa: perché, se Na'omi è atea come Meursault, la sua doppia crede invece in un Dio femmina – o, almeno, nella parola che tale *Dia* designa evocando insieme un'identità senza rigidzze:

[...] tutt'a un tratto ho desiderio del cielo.
 Basta! Fermati!
 Perché io ho un pensiero tu già lo sai. Signora Iddia
 No... questo no...
 Signora Iddia. Semplice. Preciso.
 Che stupidaggine.
 Signora Iddia. Forse perfino geniale
 Che insensatezza.
 Domani lo diremo a Zwi
 Assolutamente nemmeno una parola. Non toccarlo.
 A lui piacerà. Parola meravigliosa. Signora Iddia. Vedrai ora che la casa è
 tutta mia saranno tutti più pazienti.
 [...]
 Se gridi ti ammazzo con le mie mani ti ammazzo lo sai che non scherzo
 Da questo può venire felicità Signora Iddia
 Non verrà. Solo di nuovo depressione e tristezza
 Non è vero anche una specie di dolce felicità e adesso con la Signora Iddia
 Basta ti dico, basta!
 Signora Iddia non si può tornare indietro abbiamo già fatto una parola
 peccato che Yehudà
 Sei pazza non c'è nessuna Signora Iddia

⁽¹⁰²⁾ A.B. YEHOShUA, *Un divorzio tardivo*, cit., pp. 296-297.

Allora solo la parola. Che ci sia per noi almeno la parola. Una morbida identità ⁽¹⁰³⁾.

Si tratta certo della visione di una donna malata – tant'è che, come già notato, nell'ultimo capitolo e di fronte alla morte Yehudà, prima sedotto dallo *smarrimento* del sé, ritorna di sé completamente *padrone*, in una sostanziale salvaguardia dell'esistenza e della compattezza dell'io espressa dall'autore – e tuttavia, sarebbe sbagliato sottrarre a questa visione ogni valore conoscitivo solo perché dalla malattia essa trae la sua origine. In realtà, questa discussione interiore piena di collera, contrappuntata di dati colti, dimostra che la dimensione metafisica insita nello sdoppiamento di Na'omi, già chiara nelle parole che ella pronuncia sulla «gioia del frantumarsi» per non essere uno solo, sa diventare una vocazione teologica potente che si articola nelle parole dell'*altra*. È in questo momento preciso che si evidenzia, infatti, come lo sdoppiamento della protagonista femminile del romanzo richiami una suggestione importante nella tradizione ebraica, quella della duplicità della *Shekbinah*, della *Presenza* di Dio.

Si tratta di un tema vasto e assai complesso. Per il nostro discorso, basterà accennare ad alcuni elementi essenziali.

Il termine non compare direttamente nella Bibbia bensì nei cosiddetti *Targumim* – traduzioni aramaiche risalenti ai primi secoli dell'era volgare – ed è di genere femminile. Secondo Giulio Busi

L'apparire dell'idea di *Shekbinah* nei *Targumim* riflette un mutamento nelle concezioni religiose ebraiche, poiché la relazione tra Dio e l'uomo, che non ha più l'immediatezza dei tempi biblici, viene ora espressa con realtà intermedie, che attenuano il fulgore divino. Nelle versioni aramaiche la *Shekbinah* è così interposta, con la forza di un irrinunciabile pleonasma, nelle frasi che mettono a diretto contatto l'uomo con Dio, come un velo che si frapponga e lasci intravedere solo un contorno indistinto ⁽¹⁰⁴⁾.

E tuttavia nella sua lunga storia la *Shekbinah* non si limiterà sempre al ruolo di perifrasi di Dio. Perché se nella filosofia ebraica medievale, tesa a preservare la purezza del monoteismo, la potenziale distinzione fra Dio e la sua *Presenza* viene risolta nei termini di una *creazione* della *Shekbinah* da parte di Dio ⁽¹⁰⁵⁾, le «prime fonti della Quabbalah», svi-

⁽¹⁰³⁾ *Ibidem*, p. 302.

⁽¹⁰⁴⁾ G. BUSI, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Torino, Einaudi, 1999, p. 344.

⁽¹⁰⁵⁾ G. SCHOLEM, *La componente femminile della divinità*, in ID. *La figura mistica della divinità. Studi sui concetti fondamentali della Qabbalah*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 136-138.

luppando «un nuovo concetto di Dio», fanno assumere alla *Shekhinah* «un significato inedito»⁽¹⁰⁶⁾: così G. Scholem.

Questo nuovo concetto è un'idea *dinamica* di Dio, secondo la quale

la potenza creatrice e la vitalità di Dio si dispiegano in un movimento infinito della sua natura, che non si limita a scorrere verso l'esterno e le creature, ma che di continuo torna a confluire anche in se stessa. È evidente la contraddizione fondamentale che doveva sorgere tra questa concezione dinamica, che cercava, e credeva di trovare, l'unità di Dio proprio nella vita nascosta della sua natura da un lato, e la tradizione ebraica dall'altro. L'"immutabilità" di Dio, la sua "immobilità", costituivano uno dei momenti in cui l'annuncio profetico di Dio e la dottrina aristotelica del motore immobile sembravano incontrarsi. [...] I cabbalisti, in un'epoca di egemonia della filosofia aristotelica, non disponevano di un apparato concettuale adatto a formulare le loro intuizioni e le loro visioni di Dio. [...] Così, i cabbalisti ricorsero all'espedito di distinguere tra due strati della Divinità: uno che rappresenta la sua essenza occulta e riposa nella profondità abissale del suo essere per sé, e un altro costitutivo della sua natura creatrice tesa invece a manifestarsi. [...] Il primo è chiamato nel linguaggio dei cabbalisti *En Sof*, l'unità indifferenziata, radice delle radici che riposa eternamente in se stessa e coincidenza di tutte le contraddizioni. L'altro è il mondo delle dieci *sefirot*, che sono i nomi santi, cioè gli aspetti, di Dio, e le dieci parole (*logoi*) della sua creazione. [...] Solo raramente *En Sof* è pensato come energia o potenza. [...] È semplicemente nascosto e trascendente. Nessuna proposizione può averlo come oggetto. Le *sefirot* invece, che sono anch'esse Dio, ma in quanto stadi della sua rivelazione, aspetti della sua natura, per come esse si presentano a noi sono soprattutto veicoli della potenza creatrice attiva. [...] Sono momenti resi autonomi, carichi di potenza e promananti energia, che spingono in avanti il processo in cui Dio rivela se stesso e manifesta il suo grande Nome. [...] Nel mondo delle *sefirot*, ognuna delle quali può essere considerata come un'ipostasi di un certo aspetto della divinità, la *Shekhinah* assume ora il suo nuovo significato di decima e ultima *sefirah*. Il fattore decisivo messo ora in rilievo è indubbiamente il carattere femminile [...]. La presentazione della *Shekhinah* come elemento femminile, allo stesso tempo madre, sposa e figlia, all'interno della struttura della divinità rappresenta un passo assai significativo e ricco di conseguenze⁽¹⁰⁷⁾.

Siamo dunque arrivati con Scholem a definire cos'è la *Shekhinah* per i cabbalisti, e a riscontrare in essa quella sorta di femminilizzazione di Dio che avevamo udita pronunciare dal doppio di Na'omi, nel suo complesso dialogo con lei. Eppure non è ancora tutto. La *Shekhinah* tende progressivamente a venir percepita come duplice, perché spaccata

⁽¹⁰⁶⁾ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁽¹⁰⁷⁾ *Ibidem*, pp. 139-141.

in due potenze, superiore e inferiore: processo che già all'inizio del sec. XIII è pervenuto a consolidamento ⁽¹⁰⁸⁾. Scrive Scholem:

Come *Shekbinah* superiore o *Binah* essa è il femminile quale espressione piena della potenza creatrice integra, un elemento ricettivo che diventa però anche spontaneamente e ininterrottamente fecondo, perché vi entra la corrente della vita divina che fluisce in eterno. [...] Nella divisione del mondo sefirotico in tre *sefirot* superiori e sette inferiori, generalmente accettata a partire dal *Bahir*, la *Shekbinah* superiore viene a trovarsi al margine delle sette *sefirot*, i giorni primordiali, che essa emette da sé e in cui esplicita la propria energia [...], come la *Shekbinah* inferiore sta al margine della creazione esterna [...]. Ciò che scorre da *Binah* è pur sempre Dio e null'altro che Dio, nella sua unità in dispiegamento. Non così nella *Shekbinah* inferiore: di qui la forza non filtrata di Dio scorre solo per ritornare in se stessa ma non procede oltre, mentre ciò che ne esce non è più Dio, ma creatura ⁽¹⁰⁹⁾.

Dunque: qualora poniamo attenzione alla cultura cabbalistica, ci rendiamo conto che quella sorta di *registrazione* del delirio di Na'omi che il romanzo ci sottopone è tutt'altro che un'elaborazione ingenua, affondando invece le proprie radici in una tradizione significativa ancorché non strettamente biblica – una tradizione che sente il bisogno di esprimere l'esistenza di una componente femminile nella divinità, e che la descrive con grande complessità di disegno e arditezza concettuale, approdando a tratteggiare il profilo di una femminilità che si differenzia dall'unicità compatta dell'*En Sof* anche per il proprio essere *duplice*. Per questo, io credo, 'la doppia' di Na'omi parla della «morbida identità» garantita da una femminilizzazione dell'idea di Dio: essa desidera un'identità che sia diversa da quella di chi si è ostinato «a essere uno solo sempre uno» e ha trovato nella fede in un Dio unico la garanzia della legittimità esclusiva del proprio essersi irridito in sé ⁽¹¹⁰⁾.

⁽¹⁰⁸⁾ *Ibidem*, pp. 151-153.

⁽¹⁰⁹⁾ *Ibidem*, pp. 153-154.

⁽¹¹⁰⁾ Nel percorso di elaborazione del personaggio di Na'omi, ritengo probabile che sulla predominante influenza del concetto di *Shekbinah* si sia innestata anche una assai più recente suggestione: il femminile che si proclama duplice per statuto naturale e fisiologico, di contro all'unicità di un *Logos* che da sempre pretende di raccontarlo riducendolo a sé, delineato dalla riflessione, filosofica e insieme psicanalitica, di Luce Irigaray. Che la psicanalisi sia terreno assai fertile per la scrittura di Yehoshua testimonia in *Gherushim meucharim* non solo la follia di Na'omi ma anche la sapientissima descrizione della seduta psicanalitica cui Zwi si sottopone nel capitolo *Venerdì*, sulla quale torneremo brevemente nel seguito. Quando leggiamo del desiderio della 'doppia' di rivolgersi a una dea femmina, e della felicità che questo le donerebbe, dovremo dunque porre attenzione anche ad alcuni concetti-chiave del pensiero della filosofa

La frase «Allora solo la parola. Che ci sia per noi almeno la parola. Una morbida identità» rimanda dunque a tutto questo: ma anche ad altro.

Come è noto, nella religione ebraica il tema del Nome di Dio assume una centralità assoluta: e se è vero che è negli scritti cabbalistici che esso si articolerà in molte complesse direzioni, come ci insegna ancora una volta Gershom Scholem ⁽¹¹¹⁾, non possiamo dimenticare la localizzazione strettamente biblica della prima riflessione sul Nome di Dio, ovvero il libro dell'*Esodo*. Libro che le parole di uno Yehudà travestitosi da Na'omi e prossimo a morire ucciso da un folle Mosè rievocano («Sono pronto, mi hanno ucciso. Sarò quel che sarò, sono Colui che sono. Sia quel che sia. Io, quello che dovevo fare l'ho fatto»). «Sarò quel che sarò» è infatti il Nome che Dio dà a se stesso quando Mosè gli chiede con quale nome occorra designarlo – solo dopo avergli domandato, peraltro, chi sia lui, Mosè: e le due risposte si concatenano –:

E disse Mosè a Elohim: “Chi sono Io che andrò presso Faraone? E che farò uscire i Figli d'Israele dall'Egitto?”

E disse: “Poiché sarò con te e questo è per te il segno che Io ti ho mandato: quando farai uscire il popolo dall'Egitto servirete Elohim sopra questo monte”.

E disse Mosè a Elohim: “Ecco Io vado verso i Figli d'Israele e dirò loro: Elohim dei vostri padri mi ha mandato a voi. E diranno a me: qual è il suo nome; cosa dirò loro?”

E disse Elohim a Mosè: “Sarò ciò che sarò”. E disse: “Così dirai ai Figli d'Israele: Sarò mi ha mandato a voi” ⁽¹¹²⁾

belga, come l'espropriazione dal linguaggio cui sono costrette fin dall'infanzia le donne («Appena la bambina comincia a parlare già lei non si parla più»: cfr. L. IRIGARAY, *Miseria della psicanalisi*, trad. it. L. Muraro, in «aut aut», n. 165/166, 1978, pp. 1-23) e l'irriducibilità del femminile all'Uno a causa del suo desiderio di *essere altro*. Come scrive benissimo G. Buzzatti, riflettendo su un passo de *Il linguaggio dell'uomo*, «“Se le donne fossero sempre almeno *due* e senza opposizione tra le due, senza riduzione dell'una all'altra, senza appropriazione [...] se parlassero sempre più di una alla volta e senza che questo essere più di una fosse riducibile al multiplo dell'Uno” come reagirebbe il *Logos*, la Verità – si chiede Luce Irigaray – di fronte ad una parola così ‘enigmatica’, così ‘differente’? [...] Ritrovarsi per una donna non può [...] significare altro che la possibilità di non identificarsi con nessuno in particolare, di *non essere mai semplicemente una*. È quindi l'essere donna che sconcerta la fedeltà ad un solo discorso, che diventa di per sé eretico rispetto al senso, all'identità, alla significazione dominanti»: cfr. G. BUZZATTI, *Luce Irigaray, l'eretica*, in *Psicoanalisi al femminile*, a cura di S. Vegetti Finzi, cit., p. 370 e 373.

⁽¹¹¹⁾ Fondamentale G. SCHOLEM, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi, 2001⁴.

⁽¹¹²⁾ *Esodo / Nomi*, traduzione e cura di E. De Luca, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 22-24.

La scelta di questa traduzione rispetto alle molte altre edite in italiano è dovuta alla sua magnifica *letteralità*, che consente di cogliere con immediatezza alcuni nessi profondi presenti nel testo altrimenti destinati a restare invisibili al lettore che ignori l'ebraico. Accade infatti che la traduzione abituale che si fa del Nome che Dio dà a se stesso («Io sono colui che sono»), derivata dalla traduzione greca dei Settanta (*ego eimi ho on*), a sua volta resa da S. Gerolamo con «ego sum qui sum», sia più un'interpretazione di natura ontologica che una traduzione. L'ebraico riporta *Eiè ashèr eiè*, ovvero una formula costituita da due imperfetti del verbo essere alla prima persona, connessi da un relativo. L'imperfetto ebraico esprime «durata, il protrarsi dell'azione nel passato, nel presente e nel futuro⁽¹¹³⁾», ed è per questo che De Luca può tradurlo con il futuro, «Sarò ciò che sarò»⁽¹¹⁴⁾: un'espressione che connette inscindibilmente la definizione che Dio dà di sé con la risposta che Dio dà a Mosè («Poiché sarò con te») quando egli lo interroga sulla *propria* identità. Non si tratta cioè di una definizione dell'essere di Dio, della sua essenza; è possibile che il miglior modo di esprimere *di cosa sia espressione* quella formula ci provenga da una categoria heideggeriana, che è quella dell'*esserci*⁽¹¹⁵⁾. Un essere, cioè, calato tutto nel tempo; un tempo che essendo una continuità può proiettarsi con forza verso il futuro, che a sua volta è non solo il futuro di Dio e della sua infinita libertà⁽¹¹⁶⁾, ma anche il futuro di Mosè, che viene a esaurire tutta la propria identità nel farsi da quel momento in poi strumento di quel Dio che sarà sempre con lui.

Ma ritorniamo a Yehoshua. È forse in questo vertiginoso incontro di nomi e di identità nel contatto fra Dio e uomo che lo scrittore israeliano ritrova il punto di confluenza fra i due testi che informano il finale di *Gherushim meucharim*, le *Baccanti* e l'*Esodo*. Io non vorrei vedere, cioè, solo la presenza dei due ipotesti a costituire quasi due strati diversi fra loro impermeabili in un dotto esercizio citazionistico, ma più propria-

⁽¹¹³⁾ *Esodo*, introduzione, versione e note di B. G. Boschi, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1999⁵, p. 69 n. 14.

⁽¹¹⁴⁾ Vedi *Esodo / Nomi*, cit., pp. 23-24, in partic. n. 49.

⁽¹¹⁵⁾ Cfr. ad es. l'*Appendice storico-critica*, a cura di A. Cini Tassinario, in *Esodo*, introduzione di D. Grossman, Torino, Einaudi, 1999, p. 111.

⁽¹¹⁶⁾ Scrive G. SCHOLEM, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, cit., pp. 16-17: «Se si prende questa spiegazione [*scil.* la spiegazione del Nome rivelata a Mosé nel rovelto ardente] che certo non ha un intento filosofico, nel senso della *Torah*, essa sembra esprimere anzitutto la libertà di Dio, di quel Dio che per Israele ci sarà, sarà presente, qualunque sia la forma o la manifestazione che questo essere, questo essere presente potranno assumere».

mente un confluire di entrambi gli ipotesti in quel vortice di senso che costituisce per ogni essere umano la definizione di sé: come se il divino fosse il luogo deputato perché l'umano ritrovasse di sé contezza nel momento della massima apertura all'Altro (all'Assoluto, ovvero a ciò che è *assolutamente*, e non *relativamente*, Altro) e messa in crisi dei propri parametri. Mosé chiede a Dio chi lui stesso sia. Penteo di fronte a Dioniso non sa più chi è. Non sa rispondere ai suoi attacchi verbali che recitando la propria risaputa genealogia – immaginiamo in preda a una forte tensione, e interiormente vacillando: ché altrimenti non la ribadirebbe –; ma è Dioniso a leggere *dentro* il suo nome, che prima dunque era come muto, anche se in realtà avrebbe dovuto parlare con immediatezza al grecofono che Penteo era. E in questa lettura del nome il dio anticipa tutto il destino dell'uomo ignaro, come il Dio ebraico a Mosé.

Leggiamo i vv. 500-509 delle *Baccanti*:

Dioniso

No! Anche ora, standomi vicino, vede quel che soffro

[*scil.* Dioniso].

500

Penteo

E dove è? Non è manifesto ai miei occhi!

Dioniso

Accanto a me: ma tu, che sei empio, non lo vedi.

Penteo

Afferratelo! Costui disprezza me e Tebe.

Dioniso

Io vi dico di non legarmi: io che sono in senno, lo dico a chi non lo è.

Penteo

Io invece dico di legarti: e io ho più potere di te.

505

Dioniso

Non sai † quello che stai vivendo † né ciò che fai, né chi sei!

Penteo

Penteo, figlio di Agave e di mio padre Echione!

Dioniso

Già nel tuo nome sei fatto per essere infelice.

Penteo

Vattene! [...]

Certo, il tono dei due testi non potrebbe essere più differente, né più diverso l'approccio morale dell'umano al divino. Non così dissimile però lo smarrimento dell'umano, né meno stretto il legame che umano e divino viene tuttavia a stringere. Nell'*Esodo* Dio viene a colmare di sé la definizione che d'ora in poi Mosé saprà di doversi dare (*Sarò con te*); e il verbo è il medesimo che Dio userà pochissimo dopo per definire se stesso. Nelle *Baccanti* il nome di Penteo lega uomo e dio allo stesso destino

(lo smembramento ⁽¹¹⁷⁾) come a due fasi che caratterizzano l'identità di uno stesso dio, in una sostanziale sovrapposizione fra il divino e quell'umano il cui destino tutto nel divino andrà a confluire: e questo perché, nonostante la metta sostanzialmente in dubbio – come già detto –, Euripide evoca tale sovrapposizione nel modo più compiuto, già sul piano lessicale del testo, al punto che nel gioco delle riletture si ha talvolta l'impressione che in questa reiterazione dell'identico nulla sia davvero successo, e che il senso finale del dramma, così dibattuto, non sia che un buco nero, un vuoto vertiginoso che, se si vuole, si può raffigurare in modo più amabile accostandolo alla metafora musiliana dell'anello di Clarisse ⁽¹¹⁸⁾.

L'incontrarsi dei due ipotesti nel finale di *Gherushim meucharim* non si risolve tuttavia in se stesso e in una riflessione filosofica. A mio parere, Yehudà travestito da Na'omi risponde fra sé all'ateismo della moglie, rispondendo a quelle due affermazioni su Dio che di Na'omi prima ho riportato: la frase dettagli al momento del matrimonio: «Senza Dio, per favore», e, soprattutto, la risposta al rabbino, «per me Iddio è meno che nulla, non è nemmeno una parola». Vedere la connessione nella mente e tra le labbra di Yehudà fra la negazione della parola che dovrebbe designare Dio (cioè del suo Nome) pronunciata da Na'omi e la ripetizione del Nome di Dio nella formula «Sarò ciò che sarò» implicherà di vedere realizzarsi di nuovo, seppur in modo fugace e istantaneo, il loro legame, che tutti credevamo ormai morto. L'ipotesi di una «rimessa in scena» del loro rapporto nasce dalla constatazione che non si tratta di una semplice risposta formulare (la formula a contrastare il rifiuto) ma di una riflessione che Yehudà si trova a fare fra sé e sé nel momento di massimo smarrimento della propria persona. Vestito da donna, in fuga, lo Yehudà di Yehoshua sembra misurare in questo momento tutto il vuoto che minaccia di rappresentare per l'umano l'inaf-

⁽¹¹⁷⁾ «Entrambi sono a modo proprio vittime sacrificali: Dioniso in quanto dio sofferente, nato da un parto di morte, che viene simbolicamente sacrificato dalle sue seguaci nello *sparagmos* rituale; Penteo (il suo stesso nome significa "il Sofferente") rappresenta quella stessa vittima squartata dalle baccanti»: cfr. G. GUIDORIZZI, *Introduzione*, cit., p. 33.

⁽¹¹⁸⁾ «Eppure io trovo molto importante che in noi tutti ci sia qualcosa di impossibile» asserì [Clarisse] «Spiega tante cose. Mentre ascoltavo, ho avuto l'impressione che, se ci potessero tagliare a fette, tutta la nostra vita avrebbe probabilmente l'aspetto di un anello, qualcosa di tondo intorno a qualcos'altro». Già prima s'era sfilata la fede dal dito e ora, attraverso il cerchietto, scrutava la parete illuminata. «Intendo dire che per l'anello, anche se nel centro non ha nulla, sembra proprio che l'essenziale sia solo il centro. [...]»»: cfr. R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, volume primo, cit., pp. 503-504.

ferrabilità di Dio contenuta nella formula che prova a nominarlo, in quel «Sarò quel che sarò» che riverbera sull'identità umana, che da lei dipende, tutta la sua indeterminatezza. Solo in questo smarrimento di sé ritorna per un attimo a rivivere l'amore: o meglio, il tentativo di *aderire all'altro* oltre il vestito che accomuna Yehudà a Na'omi, un'adesione che scende fino a lambire tutto il pensiero dell'altro, e che provoca il piacere totale della perdita di sé («E se questo mi desse un tale appagamento da distruggere tutto il mio essere?»). Una sensazione di perturbamento così profonda è peraltro anticipata dall'epigrafe del capitolo, «Eppure non mi dà riposo / sapere che in uno o in due noi siamo una sola cosa ⁽¹¹⁹⁾»: che non intenderei solo in relazione a Na'omi e al *proprio* essere duplice, ma soprattutto allo sdoppiamento interiore, costituito dall'assimilazione del sé all'altro, prodotto da ogni legame d'amore, se profondo come era stato quello fra Na'omi e Yehudà ⁽¹²⁰⁾ – ne abbiamo parlato a proposito di Bachmann.

Se questo è il punto conclusivo del romanzo, un abisso di mistero e indecifrabilità nel quale piacevole è perdersi e doloroso ritrovarsi – al momento della morte, immediatamente successivo: un ritorno alla propria identità che, se allontana Yehoshua dalle derive irrazionalistiche su cui abbiamo in precedenza riflettuto, non può certo dirsi pacificato e rassicurante-, il capitolo *Sabato?*, che non è l'ultimo ma tuttavia si ambienta in un tempo successivo, ci riporta inaspettatamente a Dioniso, questa volta come al dio della rinascita, del ritorno dell'uguale. Yehoshua lo suggerisce indirettamente, grazie all'arrivo a Haifa di Connie insieme al bambino di Yehudà, che nel frattempo è nato senza poter conoscere suo padre. Si chiama Moses, e come il Mosé dell'*Esodo* è balbuziente. Ma, soprattutto, è identico a suo padre e a suo fratello Zwi quando avevano la sua età:

Ma il mio sguardo è stato lentamente preso dal bambino, e d'un tratto ho tremato, Zwi a tre anni e anche papà a tre anni e ancora non capivo ⁽¹²¹⁾.

Parlo di riferimento a Dioniso perché, anche se i numerosi richiami alle *Baccanti* che abbiamo finora visti si riferivano tutti al legame fra Yehudà e Na'omi, è Zwi la figura autenticamente dionisiaca del romanzo, pur

⁽¹¹⁹⁾ E. MONTALE, *Satura* 14, vv. 15-16.

⁽¹²⁰⁾ Yehoshua fornisce vari indizi significativi del carattere fortemente passionale del legame fra i due coniugi, grazie soprattutto alle parole dei loro figli: da vedere in particolare A.B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., p. 233 e p. 259.

⁽¹²¹⁾ *Ibidem*, p. 247. La voce narrante del capitolo è quella di Yael, la figlia femmina di Na'omi e Yehudà.

se trattata da Yehoshua con un filo di ironia. Le *Baccanti* agiscono cioè a un duplice livello: da un lato il piano già visto, ovvero la riflessione sull'identità mediata dai simboli della vestizione di Penteo e dello *sparagmos*; dall'altro la figura ambigua di Zwi, importante nel romanzo e tuttavia non così centrale come la coppia di coniugi. Questo accade, secondo me, perché la riflessione sull'identità umana, pur mediata significativamente dalle *Baccanti*, ha come suo contraltare il riferimento alla figura del Dio ebraico, e non a Dioniso, che compare quindi del tutto umanizzato nei panni di un giovane, bellissimo bisessuale, dalle irresistibili virtù seduttive. Virtù che lui stesso sottoponendosi ad analisi psicologica cerca di comprendere per meglio utilizzare: si coglie così con facilità l'ironia di Yehoshua, cui facevo cenno:

- [...] Non sono venuto da lei con delle frustrazioni, sono venuto solo per capire.
- Per capire cosa?
- Per capire meglio il sottile fascino con cui incanto le persone...la mia forza occulta...veder chiaro in me stesso per essere più forte, fare della mia diversità una fonte di energia... No, non ci riuscirà ad attribuirmi delle inibizioni...la normalità che lei mi predica non è fatta per me ⁽¹²²⁾.

Del Dioniso efebico delle *Baccanti* ⁽¹²³⁾ lo Zwi di Yehoshua riprende la sessualità ambigua, ma soprattutto il fascino conturbante e distruttivo. Mi riferisco in special modo ai suoi effetti sulla figura – patetica ma mai sopra il rigo – di Refael Calderon, un non più giovane ebreo sefardita (quindi particolarmente rispettoso delle tradizioni) che, padre di famiglia felicemente sposato, scopre la propria omosessualità solo innamorandosi di Zwi, perduto. E si distrugge la vita. Ecco come egli racconta a Yehudà il suo primo incontro con il giovane, avvenuto nella banca dove Calderon lavora – e il luogo d'incontro non è casuale, dato che Zwi sta in realtà macchinando un affare non troppo pulito e manipolare Calderon gli sarà utile:

⁽¹²²⁾ *Ibidem*, p. 222.

⁽¹²³⁾ A questo proposito, cfr. ad esempio i vv. 233-238 («E dicono che è giunto uno straniero, / un incantatore capace di ammaliare, proveniente dalla terra di Lidia, / profumato nella chioma di riccioli biondi, / rubizzo, con le lusinghe di Afrodite nello sguardo; / giorno e notte si accompagna a fanciulle / con il pretesto dei misteri bacchici») e i vv. 453-459 («E pure, straniero, brutto non sei di corpo, visto che vuoi / piacere alle donne, motivo per cui sei venuto a Tebe: / lunghi sono i tuoi riccioli, non adatti alla lotta, / e scendono lungo le guance, suscitando desiderio; / ed hai intenzionalmente la pelle bianca, / visto che non alla luce del sole, ma nell'ombra / tu dai la caccia ad Afrodite con la tua bellezza! »).

Solo da pochi mesi...da dopo le feste...io ero del tutto normale...non sapevo, come dire? Non sapevo che questo io ce l'avevo dentro che questa possibilità esisteva che perfino ora che è venuto fuori io capisco ora molti segni in tutta la mia vita fin da quando ero un ragazzino ma comunque è una rivoluzione per me... In banca. Veniva nel mio ufficio perché la sua società si serve da noi e lui parlando con me mi ha riconosciuto, nel profondo (124).

Il riferimento a Dioniso permette la creazione nelle parole di Calderon di una sorta di intarsio, in cui il Dio ebraico viene posto a fondamento di un sistema valoriale, e a garanzia di un limite, infrangere i quali conduce invece l'individuo all'autodistruzione:

Sì. Lei lo capisce che razza di sconvolgimento sto passando. In America forse mi sarebbe passato più facilmente...proprio ora sto leggendo un articolo su questo...anche fra gli ebrei...

Proprio così, ho sentito dire di quella sinagoga di New York. Dio è davvero grande se può tollerare anche questo.

Ma non mi dica!... Certo è gradevole leggere sui giornali di tutte queste pazzie che ci sono al mondo ma quando sei tu che hai passato i limiti...E poi tutto quello in cui ho sempre creduto sono anche di famiglia osservante sono ancora tradizionalista [...] Io non sono istruito, per nulla, ma a volte non posso fare a meno di meditare su piccoli pensieri.

No, solo pensieri modesti, è solo un inizio. Ma devo per forza capire perché questa cosa mi si accende tutt'a un tratto con così tanta forza, così distruttiva. Il dolore che ci seminiamo intorno, quando penso a cosa succederà quando le bambine lo verranno a sapere (125).

Il Dioniso che sempre ritorna diventa in Yehoshua la figura ambigua della permanenza della vita (il piccolo Moses) e dell'inganno della passione, della sofferenza dell'uscita da sé.

La *garanzia* del senso permane, se forse non il senso come realtà (ri)conoscibile, ed è però altrove, in quel Dio solitario la cui essenza sfuggente tuttavia, solo illusoriamente fermata nel Nome, non consente agli umani di aver contezza della propria – tanto dipendono essi da quell'assoluta potenzialità enigmatica, priva di qualità e determinazioni, che così spesso evocano nell'attimo dello smarrimento, come se l'assoluto vuoto potesse allora prender forma e rispondere. Resta tuttavia quel denudarsi, quel dire *io*. E forse ci basta.

(124) A.B. YEHOSHUA, *Un divorzio tardivo*, cit., p. 205.

(125) *Ibidem*, pp. 205-206.

