

LA MUSA, IL FOLLE, IL POETA

di

Paolo Vernaglione Berardi

Se come scrisse Heidegger nel 1926 la poesia pensante di Hölderlin ha contribuito a determinare il dominio della metafisica come pensare poetante, al filosofo è assegnata la misura del pensiero a cui risalire attraverso qualcosa di proprio. Per Giorgio Agamben la cronaca della seconda parte della vita del poeta della torre delimita il luogo della vita filosofica, che è la cosa più difficile, tanto più nel tempo dell'emergenza, nell'epoca della notte del mondo: il libero uso del proprio. Accedere a questa soglia è praticare il pensiero come poesia, il più difficile essendo l'essere stati decisi alla vita straniera. L'indicazione dell'origine poetica e musicale della *sofia* era stata proposta solo pochi anni fa da Agamben in *Che cos'è la filosofia?* in cui il soggiorno nell'origine costituiva l'intelligenza del pensare. Dal sapere involontario e dall'uso dei corpi proveniva il rapporto tra essere e linguaggio, evento replicato dell'antropogenesi. La voce articolata in cui è situato il *logos* occidentale, da sempre soggetto a interpretazione, ha infatti raggiunto il limite del linguaggio, – ragione per cui sarebbe compito dell'uomo «assumere da capo il suo essere parlante».

Ciò anzitutto avrebbe luogo, cioè avrebbe una posizione che sarebbe una presa di posizione, nella tensione continua tra poesia e filosofia che nello scorso '900 ha raggiunto il punto di rottura. Tuttavia poiché l'attuale inflazione della chiacchiera e della comunicazione restituisce l'essere all'abisso del senso, la presa di posizione ulteriore sarebbe «quell'esperienza propriamente poetica della parola (che) si compie nel pensiero e l'esperienza [...] pensante della lingua (che) ha luogo nella poesia». Questa esigenza è il luogo di tutti i luoghi del *Timeo*, materia sensibile e intelligibile sentita in assenza di percezione. «La connessione essenziale tra la $\chi\omega\rho\alpha$ e la lingua si mostra [...] con chiarezza. La $\chi\omega\rho\alpha$ – lo spazio e l'aver luogo di ciascuna cosa – è ciò che appare quando sensibile e intelligibile [...] sembrano per un istante coincidere». In quell'istante pensiero e lingua si tengono insieme in un pensiero che è poesia. Ad una condizione però, che sembra sfuggire nel momento in cui la si coglie: che ci sarà canto, musica, voce poetica, ispirazione della musa se l'origine da cui proviene vi compare senza parola. Il pensiero, questo non detto, diviene filosofia a rischio della parola. La mania filosofica è il doppio invertito della mania poetica; l'essere posseduto dalla musa delle muse, Mnemosine, trova origine nella storia dell'espressione erotica: essa ci fa conoscere la follia poetica in cui è in questione l'estraneità al mondo di sé e dell'opera.

Per Hölderlin il sapere è sempre sapere di un soggetto che, per quanto trasposto in un personaggio, si trova nello spazio tra il concetto e l'espressione della verità. Questo è il luogo del poeta quando esce fuori di sé per ascoltare il pensiero; ma è anche il luogo rischioso del filosofo quando si accorge di essere straniero in patria, estraneo al 'nazionale'. Ciò accade quando la verità diviene irriconoscibile, quando la peste divampa e l'emergenza eccede la colpa; quando la parola è infilzata dall'immagine del mondo. Quando i giochi di verità non sono praticabili, vero e follia si rinchiudono nell'esistenza singolare. La pura vita di una parola senza corpo esiste in un corpo senza parole, dismesso, esiliato. In Hölderlin la ragione è parola della follia? I nomi con cui voleva essere chiamato sono realtà che occupano il luogo lasciato vuoto dal nome del poeta.

Si mantenga dunque la differenza tra il filosofo che scrive e il poeta di cui scrive, laddove il nome non dice il fatto della vita di entrambi. Questa differenza tra poesia e filosofia sussiste a prova dell'espressione, perché, almeno da Platone, il fondo comune di poesia e filosofia è musica ed è canto. Si riprenderà allora la firma del filosofo che Agamben assume come la segnatura della storia della metafisica: la nascita della ragione si lascia dietro la vertigine del canto che alimenta l'opera poetica. Perché i poeti? Nello scritto del 1800 che Hölderlin dedica alla creazione, *Sul procedimento dello spirito poetico*, è incisa la riflessione tripartita intorno al farsi dell'opera. L'«io poetico» distinto dalla soggettività che non può conoscerlo, si rivela come opponente le opposizioni, unificante l'opposto e come comprendente in uno «l'armonicamente opposto, l'opposizione e l'unificazione». Ciò vuol dire che la conoscibilità dell'Io non è nell'identità e, al contrario dell'Io=Io di Fichte, l'Io, sfrangiato diviene poesia nell'annullarsi del soggetto e degli oggetti, della forma e del materiale, della necessità e della libertà, della storia e della natura. Agamben indica in questa operazione il nucleo cristallino della lingua di Hölderlin. La critica dell'Io assoluto rovescia la successione delle operazioni della natura. Non la separazione dell'unità originaria, da cui l'autocoscienza, ma la separazione di un soggetto e di un oggetto possibili per la necessaria supposizione di un tutto. La revoca dell'Io-sostanza, dell'addizione Io+autocoscienza, è davvero l'inizio della poesia, – o, come affermavano i fratelli Schlegel citati da Walter Benjamin nello studio sulla critica romantica, il luogo della critica nel *medium* dell'opera.

L'identità non è l'essere assoluto e anzi non esiste identità se non come effetto antipoetico della riflessione tripartita, qui distesa nelle tre parti del Prologo, della Cronaca composta degli anni 1806-1809 e fino al 1843, anno della morte del poeta, e dell'Epilogo in cui la vita abitante è mostrata come quella forma di vita naturalmente storica collocata nell'estraneità. Il composto ritrova le tre operazioni del poeta in rapporto alla verità dell'epoca, al dipanarsi della storia europea del dominio e dell'estetica, – Napoleone, Jena, Hegel e la fine della storia, – e, terza superficie d'iscrizione della follia, l'assenza d'opera nell'annullarsi favoloso e sradicante di patria e mondo, intelletto e volontà. «Non mi succede niente» dice Hölderlin dopo aver detto lungo la vita precedente la poesia, – tutta, dalle quattro liriche pubblicate nel 1792 nel *Musen Almanach* di Staudlin, all'*Iperion*, ai tre canti pubblicati a sua insaputa sul *Musen Almanach* di Seckendorf nel 1807, alla *Morte di Empedocle* e alle traduzioni di Sofocle e Pindaro. Per questo l'ultima lirica segna la distanza della vita da sé stessa, «quando lontano va la vita abitante degli uomini», quando uno dei tre giochi di superficie si intensifica e diviene beatamente pericoloso.

Nella vita abitante le abitudini sgonfiano l'aver e le attività fino al quotidiano esperimento d'essere – per arrivare a quella vita in cui poesia ed esistenza si indistinguono non nell'estasi ma nel dolore della distanza dal mondo. Là i giorni scorrono nell'ascolto del proprio canto folle (lungi discorsi tra sé e sé), le tre superfici di gioco semplificano le regole poetiche che le hanno rese possibili e Io, verità, tempo e spazio sono percezioni delle stagioni: *La primavera*, «Vedere è gioia», *L'autunno*, «Le saghe che lontano dal mondo», *L'estate*, «La messe appare», *L'inverno*, «Quando perduto è il verde». Si ritorna così agli anni precedenti la follia per individuare i tre giochi di destino che Agamben fa trasparire dall'esistenza di Hölderlin. L'Io e le opposizioni, la conoscenza e gli oggetti conosciuti, l'esito dell'organico e dell'aorgico nell'estremo pensiero possono non coincidere con i tre modi, lirico, epico e tragico come indicati dal poeta in *Sulla differenza dei generi poetici*, ove è la metafora a complicare la tripartizione. Allora il movimento delle superfici sarà esemplato da liriche propizie ad indicare il tenore di vita del poeta. Sul testo a stampa di *Ritorno a casa* (1800) Hölderlin ai versi 7-10 interlineò: «tu, mia casa, qui, dove la campagna, / qui, dove la Scrittura mi ha cresciuto: // da quanto, quanto tempo, dileguarono / i vecchi e pure i popoli perirono!». Ecco l'origine contingente dell'estraneità della vita e dell'estraneità propria del filosofo nell'attuale indigenza.

Miti aliti di vento, messaggeri / d'Italia! Amato fiume lungo i pioppi,/ colline ondose, vette/ solari! siete voi ancora?//...Quanto tempo. Non c'è più la pace/ dell'infanzia, e non la giovinezza/ e l'amore e la gioia – ma tu, patria, paziente in santità, tu sei rimasta...//Dunque addio, giorni della giovinezza, sentieri delle rose e dell'amore/ – addio, tutti i sentieri. Accogli, bendici/ cielo della mia terra, la mia vita.

Non bisogna confondere la Svevia degli inizi del XIX secolo con l'Italia di oggi, ma non è neanche lecito separare le tre linee di destino del poeta e di chi intende abitare, ora, la vita filosofica. Perché nello studio di Agamben i tre giochi hanno parole e senso che scandiscono: qui non è la sorte ma il Destino a volere. Il primo dei giochi con cui è giocata la partita tra cronaca e storia è il gioco del vero e del falso. Mentre la storia esige il concatenarsi del tempo che un soggetto riproduce nel significato delle successioni, la cronaca non allea i fatti ad un senso e ad una spiegazione, tanto più quanto più vi appare il racconto delle vicende umane. Il secondo gioco è il gioco della finzione messa in scena dai personaggi della vita di Hölderlin. Gli amici Neuffer, Sinclair, Landauer e il falegname presso cui risiede, Ernst Zimmer; gli amori, Louise Nast, Marianne Kerms, Susette Gontard; i filosofi, Schelling, Fichte, Hegel, Herder, Böhlendorff; gli scrittori, Schiller, Goethe. Tutti sono presenze 'parlate', nomi di cui si racconta, si stupisce, ci si risente, nel disastro. Il terzo gioco, nella soglia tra finzione e verità, è il gioco filosofico, che è il più alto e il più fine, in cui si trovano le ragioni di tutti i giochi, del trascorso pensiero del poeta e del presente del filosofo. Questo del saggio è il più complicato e prezioso perché svolge sulla superficie dei tre registri narrativi la cronaca del nulla che accade a un'esistenza.

Hölderlin non è solo Hölderlin, – fino a diventare non più Hölderlin. È il poeta e sarà il filosofo che si oppone alla vita disabilitante, persino a quella solare del famoso, arrogante Goethe; e si oppone alla storia napoleonica, alla battaglia di Jena e all'insurrezione spagnola del 1808; agli amici e conoscenti che vanno a fargli visita e che incontrano il Bibliotecario, Scardanelli, Scaliger Rosa, Salvator Rosa, Buarroti, Rosetti. E in tutto questo si oppone al ritornello psichiatrico ripetuto da madre e ospiti: «la sua mente appare completamente distrutta, si trova in uno stato di assenza di spirito». Dal mondo passato, dalla 'patria' e dalla socialità il poeta si salverà con la tagliente ironia dei convenevoli: Vostra Maestà, Sua Santità, Eccellenza, rivolti agli ospiti, – ironia solidale con la cronaca esposta nella frequente corrispondenza del falegname: «è di buon animo, ha un aspetto di salute, mangia con appetito», cronaca che contrasta con la notizia del progressivo del deperimento psichico:

Il problema non è di accertare se Hölderlin fosse o non fosse pazzo. E nemmeno se egli abbia creduto di esserlo. Decisivo è, infatti, che ha voluto esserlo, o piuttosto, che la follia gli era apparsa a un certo punto come una necessità.

Primo gioco del vero e del falso: a fronte di quattro anni, 1806-1809, di conquiste napoleoniche, quattro anni di pesante successo di Goethe, quattro anni in cui cronaca e storia si affrontano e si esauriscono dopo Jena e l'emissione del Sapere Assoluto; dopo, non potrà più esserci né cronaca né storia, ma la poesia come discorso in cui è tradotto l'essere dell'avere, cioè l'abito. La fine della storia è abitare la quotidianità da cui non emerge senso se non nelle glosse: «È piuttosto lo stesso tempo che misura lo scorrere di un fiume o il succedersi delle stagioni». Il gioco del vero e del falso coincide con il tentativo del libero uso del proprio. Grecia e nazione tedesca sono rispettivamente il dono dell'espressione e il *pathos* innato che, senza parole, sopraggiunge nell'apparenza. Per questo il ritorno in patria, nel 'nazionale', conferma l'estraneità, – così come ogni costruzione 'straniera' può giungere ad espressione solo disfacendo la parola. Nel mezzo, scrive Hölderlin nel *Fondamento dell'Empedocle*, sta la lotta e la morte dell'individuo, preso com'è tra la parola di verità e il sentire della natura. Ove è l'uomo «più organico, più artefice, e il fiore della natura», la natura gli conferisce il sentimento del compimento. Questa vita per essere conosciuta e per essere conoscenza deve adire all'«eccesso di interiorità» ove trova la verità del vuoto, separandosi dalla quale incontra nell'arte e nella riflessione la natura divenuta aorgica

«in ciò che è incomprensibile, non percepibile, illimitato». In quel punto è l'origine, natura formata dall'uomo, organica, mentre l'uomo è diventato 'più aorgico', infinito.

Così la finta immagine dell'uomo si raddoppia nell'incontro dei due opposti nella verità della natura, ove essa non più oggettivata finge di essere formata dall'uomo facendogli mancare l'individualità. L'organico depone la sua esistenza particolare mentre l'aorgico deve concentrarsi sempre più. Il pericoloso gioco dell'atto poetico consiste nella separazione e nell'intreccio dell'inversione. Per la caduta del primo individuale e del primo universale il divenire opposto di organico e aorgico è ritorno a sé delle polarità d'esistenza. La certezza sensibile però non è un passo a cui segue l'intelletto, l'in sé dell'autocoscienza, ma l'effetto di caduta dell'Io e del mondo. Una nuova nascita è nell'estrema ostilità della suprema riconciliazione; la permanenza del divenire. Questo è Empedocle, «figlio del suo cielo, della sua epoca, della sua patria [...] delle forti opposizioni tra natura e arte»; questo è il poeta, ma solo fino al limite della dicibilità del pensiero. Correva l'anno 1806. Questo è il filosofo nel tempo dell'indigenza che abbandona la forma del conoscere in vista di un sapere abissale in cui errore e verità si comprendono; questo, oggi, è il filosofo in 'stato d'emergenza' che dalla città è stato bandito per via della sua parola marginale: «la filosofia è anzitutto questo esilio di un uomo fra gli uomini; questo essere straniero nella città in cui [...] continua a dimorare ostinatamente apostrofando un popolo assente». Il secondo gioco, il gioco della finzione sulla scena del mondo in cui ogni ospite è implicato, è il gioco della follia in cui si trasforma la seconda parte della vita di Hölderlin. Dall'assenza d'opera che implica il nulla che accade, la quinta aperta della campagna, della torre e del Neckar lascia comparire profili che sono personaggi in commedia che nella prima parte della vita del poeta sono stati lirica e tragedia.

A questa inversione del mondo vero in mondo apparente corrisponde la follia della verità. Hölderlin suona il fortepiano senza note; declama versi di *Iperion*; dà risposte a domande forse rivoltegli in passato; si accende stizzito se amici presenti o lontani si riferiscono a lui in maniera imprecisa; compone versi a richiesta che dona agli astanti; difende la propria ragione dall'esproprio che subisce dei suoi versi. Quanta ragione ci sia nel distacco dal mondo in cui storia e cronaca si smarginano, è mostrato in chiaro dal sarcasmo disarmante esercitato per lo più nei confronti dell'ottusa e dispotica madre che voleva per il poeta la carriera di pastore, e che continua a volere la follia in cambio del mancato amore filiale. Il seguito dei rapporti di una vita fluisce da questa posizione di «parodica presa di distanza dagli interlocutori», in cui non è semplice avvertire la differenza tra la necessità delle risposte e l'evanescente serietà delle domande:

- Signor bibliotecario, mi riterrei felice se volesse farmi dono per il mio congedo di un paio di strofe.
- Come Sua Santità comanda! Devo farle sulla Grecia, la primavera o lo spirito del tempo?

La recita del folle che contiene più verità dell'ordinaria falsa sincerità umana, è ingenua e pura quanto una parola scaturita non dal concetto ma dal luogo del dire che sopravanza la volontà di sapere. Hölderlin lo ha definito nella Prefazione alla penultima stesura dell'*Iperion*, *Εν καὶ Πᾶν*, Essere e tutto, la 'beata unitezza'. I due libri in cui è diviso il finto romanzo epistolare, a Bellarmino e a Diotima, compongono l'arco tematico del ritorno. Nel primo libro: «essere uno con tutto ciò che vive e ritornare, in una felice dimenticanza di sé stessi». Nel secondo:

Tutto è finito, Diotima. I nostri soldati si sono dati al saccheggio, hanno assassinato senza distinzione, sono stati uccisi anche i nostri fratelli, [...] gli innocenti ora errano intorno senza protezione alcuna e i loro volti cadaverici invocano dalla terra e dal cielo vendetta contro i barbari, alla guida dei quali io mi trovavo[...].

Doppia direzione del ritorno ove la prima verità dell'essere tutto si piega nell'orrore per la barbarie della *polis*, le rovine tra cui si aggira umiliato il titano figlio di Gea e Urano. Lo svelarsi tragico della profezia del ritorno in patria fa dell'eroe, del poeta e del filosofo, un colpevole sradicato. La tecnica degli antichi, come è detto nelle *Note all'Edipo*, dovrà allora trovare nei moderni la *mechané* che salvaguarda i poeti dalle istituzioni: la città, il letto coniugale di Edipo, le convenzioni che imprigionano Antigone. Il procedimento mediante cui si produce il bello, il calcolo delle leggi poetiche, ha da ripristinare la finzione del tempo, – che esso sia 'qualcosa' riconoscibile nel medium della sua manifestazione. Far nascere il *trasporto* tragico che è vuoto, produrre la fascinazione alla lettura, è il compito eroico e quotidiano del poeta tramite la cesura del verso. A seconda che la successione ritmica tenda verso le rappresentazioni iniziali o finali ci saranno cesure iniziali o seguenti. Il primo caso è l'*Edipo* il secondo *Antigone*. Per entrambe le leggi l'esposizione del tragico

sia concepito in modo tale che lo sconfinato divenire una cosa sola (della potenza della natura e del più intimo dell'uomo) si purifichi mediante una sconfinata separazione. 'Era lo scriba della natura che intingeva il suo calamo benevolo'.

Il gioco del tragico è il gioco della follia che è mania poetica. Essere posseduto dal dio. La circostanza dell'opera diviene un destino, nella tragedia in cui si scopre la colpa di Edipo e nel poeta che la traduce non secondo il senso ricreato ma secondo la lettera della lingua dell'altro. «Hölderlin non soltanto traduce *verbum pro verbo*, parola per parola, ma forza la sintassi della sua lingua ad aderire punto per punto all'articolazione sintattica del greco». Così il greco è 'barbarico' nell'elemento orientale. Il greco è folle, è il selvaggio e la traduzione è davvero l'incomunicabile, per le forzature sintattiche e i neologismi conati «che corrispondono alle parole dell'originale». Giusto è che «un simile compito non possa essere affrontato da un poeta che abbia conservato integri i criteri correnti della ragionevolezza». Per questo l'abissale bellezza che si prova alla lettura proviene meno dal senso imposto dalla lingua tedesca che dal modo proprio della lingua poetica. Il libero uso del proprio.

Il terzo gioco, il gioco di verità, è il gioco filosofico. Tale è il gioco del sapere e del conoscere, che è effetto genealogico nascosto dell'affezione maniaca comune al poeta e al filosofo. Agamben la offre qui dispiegata nella soglia che separa e connette l'idealismo e l'estetica di Hölderlin. Si tratta per il poeta di battere un'altra via rispetto all'idealismo, via che si percorre nella ricerca dell'«essere atetico» che sfugge alla riflessione. È questa iperbole di ogni iperbole che il poeta cerca di compiere. Nell'Introduzione a *Edipo il Tiranno* Franco Rella cita Simone Weil a proposito del tragico: il pensiero non è arma contro il soffrire perché senza il soffrire non ci sarebbe pensiero. Il senso dell'umano è «nel punto in cui non si è più capaci di sopportare che (questa avventura) continui, né di essere liberati». In questa situazione il pensiero come filosofia è il 'terzo luogo', l'*atopos* in cui il potere diviene non potere e la conoscenza non conoscenza, cioè sapere, e sapere della verità. Il sapere di Edipo può essere il sapere del filosofo perché è quel sapere che si forma nell'inversione dell'eccesso e della trasgressione inerenti al potere. Michel Foucault nella lezione tenuta alla State University di New York e ribadita alla Cornell University nel 1972 (ora in appendice al corso del 1971 intitolato *Lezioni sulla volontà di sapere*), indicava la ricerca della verità nella Grecia antica nel vero dei discorsi. L'*Edipo re* mette in scena, attraverso la ricostruzione testimoniale degli indizi, il profilo simbolico del potere-sapere di Edipo.

La composizione della verità del potere deriva da tre pratiche di ritualizzazione: la profezia oracolare, il giuramento purgatorio e l'inchiesta condotta di persona. Le diverse procedure segnano tre diverse epoche della verità: l'epoca della mantica e del legame degli dei alla città; l'epoca della testimonianza giurata che rischia la vendetta divina, e l'epoca dell'inchiesta capace di risolvere enigmi e salvare la città senza che il sovrano faccia appello a nessuno. La verità che decreta la caduta di Edipo mette fuori gioco la *γνομε* regale nella lotta tra saperi che non vengono creduti. La verità che proviene dall'incastro degli

indizi in un simbolo ristabilisce l'ordine della legge istaurando un evento discorsivo. Edipo non è ignorante né inconsapevole, ma detiene un potere eccessivo e trasgressivo. È l'uomo dell'eccesso «intorno a lui tutto è di troppo: troppi genitori, troppi matrimoni, figli che sono anche fratelli, figlie che sono anche sorelle [...]».

Al contrario di quanto intendeva Freud, Edipo non è l'emblema dell'inconscio, la figura del soggetto che non sa di sé stesso, e non narra il destino dei nostri istinti o del nostro desiderio; è piuttosto la figura di un certo sapere eccessivo, è il sistema di costrizioni a cui obbedisce. Si tratta in effetti del luogo stesso del potere, che è il luogo *fittizio* che il discorso di verità manifesta e che sarà proprio delle società occidentali. È dunque l'abitudine al discorso vero, cioè a costringere l'evento nella forma del fatto constatato a sancire la verità nell'ambito di un sapere purificato, il sapere del *nomos*, della legge immobile, che ha formato le costellazioni di potere e che determina le posizioni rispettive del sovrano, della città, del poeta e del filosofo. L'estraneità essendo un divenire sarà la cifra della vita filosofica in rapporto ad una volontà di verità che suppone ancora tre principi: il principio di exteriorità per cui «dietro al sapere c'è qualcosa di diverso dal sapere»; il principio della finzione per cui la verità non è che un effetto dell'errore; il principio della dispersione per cui non c'è soggetto portatore di verità, bensì eventi di verità costituiti dal molteplice. La posizione 'straniera' rispetto al potere, rispetto ai saperi e all'identità della legge sarà dunque, poeticamente, il luogo deserto che si apre tra cronaca e storia, tra le umili abitudini e la riduzione dell'evento al fatto, alla prova legale. Dire questa verità fa 'uscire pazzo'.