

# Identità e solitudine

## Sull'essenza nascosta della scrittura

*Blanchot Celan Kafka Pessoa Wilcock*

---

*Frei aber einmal*  
Joseph Joachim

Che il legame tra la scrittura e la solitudine sia *essenziale* per ambedue le situazioni, che esse – scrittura e solitudine – siano delle situazioni in senso forte legate tra loro da una *determinazione comune*, e che infine si ponga in evidenza soltanto grazie a questo legame la natura nascosta e profonda delle due situazioni stesse, ebbene, tutto questo costituisce il nodo concettuale che qui ora cercheremo di sciogliere.

È chiaro che la semplice descrizione del fatto di scrivere non può in sé rendere conto, per il senso comune, dell'essenza di tale fatto, laddove invece sembrerebbe meno scontato, per quello stesso senso comune, che non possa bastare una qualsiasi descrizione della solitudine per assolvere al compito di chiudere i conti con la sua essenza. Eppure si tratterebbe, a proposito dell'uso a fini esplicativi e rigorosi di tali descrizioni, di oltrepassare in ambedue i casi le sintesi più scontate loro connesse (quelle che a nessuno verrebbe in mente di porre in discussione in quanto parrebbero troppo evidenti), poiché in tali descrizioni un buon metodo d'analisi preventiva scoprirebbe quanto in esse giace inesplorato, non visto, vissuto sì ma non riflettuto, sofferto ma non compreso, goduto ma non comunicato. Che fare? L'essenza si nasconde? Certamente. Ma non si nasconde sempre e necessariamente dove non sia possibile raggiungerla se non a prezzo di lunghe ricerche: infatti a volte si manifesta in superficie in una tale prossimità coi nostri sensi, il nostro cuore e il nostro intelletto che, in verità, dobbiamo riconoscere che la *guardiamo* quotidianamente dovunque e sempre ma non la *vediamo* davvero; appunto: ne *viviamo* le manifestazioni ma non vi sappiamo riflettere. Così, normalmente, l'essenza ci sfugge. E qui ora affermiamo che, normalmente, ci sfuggono appunto l'essenza della scrittura, e quella della solitudine.

---

<sup>1</sup> Ex-docente di Filosofia e storia presso il liceo scientifico “G. Ferraris” di Varese, oltre che agli annuari del proprio liceo (“Agorà”, “Prismi”) ha collaborato a riviste di letteratura (“Il Majakovskij”), di musica (“Musica Jazz”) e cinema (“Cineforum”); ha pubblicato il volume “Comunicazione e segnità” (Thélème, Torino, 2002); è redattore del periodico di formazione e cultura “Paideutika”.

*Blanchot (con leggenda sartriana)*

È stato per primo Maurice Blanchot a distinguere tra *solitudine esistenziale* e *solitudine essenziale*, e sempre lui per primo ha posto la necessità di sciogliere l'ormai classico dogma teoretico riguardante il problema del senso dell'esserci riflettendo esplicitamente sul legame tra solitudine e scrittura. Certamente, alle spalle Blanchot aveva tutta la grande tradizione filosofica e letteraria postnietzscheana, da Dostoevskij a Kafka, da Rilke a Mallarmé, da Heidegger a Sartre, ma il suo merito indiscutibile è stato quello di aver portato alla luce, attraverso un legame fino lì considerato per lo più di carattere semplicemente esistenziale, un'*intimità essenziale* tra due situazioni che guadagnano la loro rispettiva comprensione proprio grazie alla reciprocità dei loro vissuti sottoposti a riflessione.

È proprio questa intimità tra scrittura e solitudine che è in grado di liberare dalle conseguenze imprevedibili su piani di pensiero apparentemente altri da ciò che, agli occhi talvolta un po' troppo miopi della tradizione intellettuale occidentale, apparirebbe chiaro fin da subito, ovvero, che il fatto di scrivere, in quanto indiscutibile fatto di comunicazione, *non abbia nulla da dire* al fatto della solitudine, esatto opposto, secondo questa ottica, del precedente fatto. Ebbene, la fatticità di tali fatti in verità si rivela piuttosto la *fattualità di altrettanti farsi*: si vuole, con questa presa di distanza lessicale, far notare che ambedue questi fatti in realtà hanno senso, e ne producono rispetto ad altri piani di pensiero, nella misura in cui vengono retrospettivamente assunti come *farsi di un fare*: la fatticità indeclinabile rappresenterebbe così una fattualità altamente problematica, in cui la questione della comunicazione che caratterizzerebbe senza resti l'una (la scrittura) e segnerebbe della propria assenza statutaria l'altra (la solitudine), invece pervaderebbe, secondo segni ancora tutti da interpretare, la pienezza un po' troppo arrogante dell'una e il vuoto un po' troppo retorico dell'altra. Con tutte queste prime considerazioni, allora, non dobbiamo meravigliarci di cogliere, nel dramma fecondo di *chi è solo e scrive*, spunti di natura teoretica ed etica; e di cogliere questi ultimi, inoltre, per quel tanto che siamo convinti (con Lévinas) che *non si dà essere senza alterità*, e che anzi la primarietà del pensiero è di natura etica.

Una descrizione 'banale', che va però decifrata correttamente contro il senso comune, riguarda, per esempio, Jean-Paul Sartre, colto (dalla leggenda giornalistica) infinite volte al tavolino di un bar (*Deux Magots, Flore*) del Boulevard Saint-Germain a Parigi con la penna in mano, intento, più che a consumare aperitivi o a chiacchierare, a *scrivere*. Simone de Beauvoir ci racconta, dal canto suo, del furore scritturale<sup>2</sup> che prendeva Sartre durante la

<sup>2</sup> "Scrisse la prima parte di *Les Communistes et la paix* con una furia che mi spaventò; a mia sorella in una lettera dicevo: 'In quindici giorni ha passato cinque notti in bianco, e le altre notti dorme solo quattro o cinque ore.'" Cfr. Simone de Beauvoir, *La force des choses*, 1963, trad. it. *La forza delle cose*, Torino, Einaudi, 1966, p. 255. "Sartre si difendeva scrivendo rabbiosamente la *Critique de la raison dialectique*. Non lavorava come al solito, con soste, cancellature, strappando pagine, ricominciando; per ore e ore di seguito, procedeva di foglio in foglio senza rileggere, come spinto da idee che la sua penna neppure al galoppo riusciva a raggiungere. Per sostenere questo sforzo, sentivo che prendeva, una compressa dopo l'altra, quasi un tubetto al giorno di Corydrane. La sera era proprio sfinito: incapace di concentrarsi, i gesti insicuri, diceva una parola per un'altra. Cfr. *Ivi*, p. 369.

stesura di *Les Communistes et la paix* e di *Critique de la raison dialectique*: non c'era, in quei giorni, momento della giornata, della notte, o luogo, privato o pubblico, in cui lo scrivente potesse smettere di scrivere se non per ubbidire ai più elementari bisogni naturali, sonno escluso, peraltro. Come interpretare tutto ciò? da che cosa è preso lo scrivente in casi del genere?

Non serve forse rispondere a questa domanda, anche perché chi l'ha fatto, come Platone, e l'ha fatto già tanto tempo fa rispetto alle tradizionali modalità orfiche di scrittura dei poeti, ha mobilitato per i poeti forze non controllabili dalla ragione, e dunque forze mitiche, 'ispirazioni' divine, tutte egualmente inutili ai fini della definizione dell'umano, dell'umana situazione facente capo all'umanissimo atto di scrittura. Serve invece assumere in piena coscienza critica la situazione di apparente debolezza razionale manifestata dallo scrivente e cogliere in essa un elemento *spaesante*: infatti, la detemporalizzazione, la delocalizzazione, cui sopra si accennava rispetto alla leggenda del Sartre scrivente hanno in comune l'elemento della *destrutturazione della normalità esperienziale*, quest'ultima infatti, riguardante per lo più *colui che non scrive*, non ha bisogno di scrivere come capitò a colui che lo fece nel modo che s'è voluto esemplificare mediante l'icona sartriana.

Chi scrive, dunque, *sospende* il mondo, il mondo in quanto luogo della normalità d'esperienza, in cui la scansione dei momenti temporali, colmati di ciò che accomuna i viventi (il sonno con la notte, il cibo con il giorno ecc.), e la comprensione relazionale dei luoghi che fanno la nostra vita una vita sociale (il bar dove si consuma e si chiacchiera, ad esempio) saltano o *esplodono* rivelando l'alta quota di convenzionalità che soffoca d'abitudini l'organizzazione pur necessaria del nostro quotidiano commercio col mondo di tutti.

Qui, esattamente qui, in questo primo timido rivelarsi in superficie dell'essenza della scrittura, fa capolino insieme l'essenza della solitudine, o meglio, quella che si potrebbe nominare blanchotianamente come la solitudine essenziale<sup>3</sup>. Infatti, in situazioni come questa sartriana, non si danno drammi, non maturano sofferenze, la cui deriva di solitudine – sia essa loro causa o loro effetto – apparterebbe ad un piano dell'esperienza altro da quello qui illustrato. Blanchot ha chiarito senza equivoci la netta differenza di quest'ultima solitudine, per così dire esistenziale, dall'essentialità della solitudine di cui s'intende invece qui trattare. Con un avvertimento però, che forse in Blanchot non compare col dovuto rilievo: in ogni caso, la solitudine che abbiamo chiamato essenziale fa da *fondamento neutro* di questa solitudine di sofferenza, fino al punto che quest'ultima trova poi la propria ragione soltanto sulla base della prima, sulla base della solitudine d'essenza, cosicché si può dire che l'atto di scrivere, grazie alla solitudine essenziale che in lei si rivela, si apre ad una generalità esistenziale e in tal modo ad un oltrepassamento del piano di riflessione,

<sup>3</sup> “Si direbbe che apprendiamo qualche cosa intorno all'arte quando sperimentiamo ciò che la parola 'solitudine' vorrebbe designare. Di questa parola si è fatto grande abuso. Tuttavia, 'essere solo' che cosa significa? Quando è che siamo soli? Porre un simile interrogativo non deve indurci soltanto ad opinioni patetiche. La solitudine a livello del mondo è una ferita sulla quale non è qui il caso di dilungarsi. [...] La solitudine dell'opera – l'opera d'arte, l'opera letteraria – ci svela una solitudine più essenziale. Essa esclude l'isolamento compiaciuto dell'individualismo, ignora la ricerca della differenza: il fatto di sostenere un rapporto virile in un compito che copre lo spazio controllato del giorno, non vale a dissiparla.” Cfr. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 7.

apparentemente limitato al fatto nudo e crudo di scrivere, in direzione, a questo punto (e come si accennava poco sopra), prioritariamente etica.

Chi scrive, in fondo, vive (nel mondo) *come se* ne fosse fuori (nella sospensione spaziotemporale sopra descritta), nel senso che il suo esserne fuori è il modo eminente per esservi invece conficcato fin nel profondo, nell'essenza (del mondo) che non si rivela se non nell'esperienza radicale dell'alterità che l'essenza della scrittura, dunque, è in grado di rivelare come il segreto custodito nel farsi della scrittura stessa. Chi scrive, allora, chi pone se stesso *nella* scrittura, e *alla* scrittura, rivela niente meno che il mondo, esso che nella sua essenza è alterità radicale, cosicché lo scrivente, per porsi in questo modo, *deve poter diventare estraneo* a se stesso, ovvero al mondo stesso che, normalmente, anche lo scrivente vive e rappresenta insieme a tutti gli altri. La lettura dell'esperienza sartriana di scrittura sopra accennata, al di là dell'aneddoto insignificante che sembra rappresentare, rende evidente, invece, nel farsi della scrittura, *la reciprocità di senso tra il fatto di scrivere e il fatto di essere soli in mezzo alla folla*, e anche: rende evidente che soltanto attraverso tale reciprocità si dà senso, si produce senso, laddove infine la produzione del senso, presupponendo la sua messa in scena (o prima o poi), configura fatalmente ambedue le esperienze (scrittura, solitudine) come esperienze primariamente etiche.

### *L'Io disseminato: Celan, Kafka, Pessoa*

In fondo, chi è solo si trova ad avere a che fare in modo altamente problematico prima di tutto con la propria *identità*. Con la propria, in prima istanza, e insieme, o subito dopo, con l'altrui: chi sono io? chi sei tu? la scrittura dell'uomo che scrive a chi appartiene?

Le domande appena formulate qui attraverso la mediazione teoretica di Gadamer<sup>4</sup> hanno riguardato nella sua dolorosa interezza (questa volta il grado zero della solitudine essenziale incontra senza residui il dolore supremo della solitudine esistenziale) la vita e i versi del poeta di lingua tedesca Paul Celan. Di fronte all'essenza che *si* scrive, che scrive se stessa, e che dunque può (pur potendo fare diversamente), come insegna il caso di Celan, *scrivere il dolore*, di fronte all'essenza, dunque, la scrittura, scrivendosi, allenta la presa egologica di colui che la scrive e così facendo ne indebolisce per così dire l'arroganza identitaria, quella che lo invita maliziosamente a dire Io, a sostanzializzarsi, e lo disloca attraverso il linguaggio nell'*altrove*: nell'altrove dell'essenza.

Lì, il paesaggio che la parola poetica descrive appare sovente, per l'occhio dell'abitudine percettiva, avvolto nella nebbia, illuminato al più di luce aurorale o d'ombre crepuscolari, cosicché lo sguardo 'normale' si perde subito, non distingue, non comprende: l'esperienza di lettura della poesia contemporanea, infatti, rivela l'impotenza, da parte sua, a leggere le cose del mondo secondo normalità, poiché la normalità percettiva, sempre del tutto socializzata e socializzante, ha lasciato da molto tempo il posto all'eccezionalità percettiva, collegata, anche per questo, ad una solitudine radicale per chi la fruisce, in cui ciò che si sperimenta nel verso che si scrive e che si legge taglia fuori chiunque non accetti

---

<sup>4</sup> Hans Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge 'Atemkristall'*, 1986, trad. it. *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, Genova, Marietti, 1989.

provvisoriamente di *sospendere le cose del mondo* e le loro relazioni, così come quella stessa abitudine lo invita quotidianamente a interpretare.

Altrimenti il poeta (non solo Celan, qualsiasi poeta oggi intenda scrivere) dovrebbe ancora oggi *scrivere-come*, dovrebbe cioè trovare il suo riferimento non nelle verticalità stilistiche che lo hanno preceduto, da Baudelaire in poi, o nelle forme assunte dai contenuti, peraltro sempre uguali e sempre diversi, che l'angoscia e la gioia suggeriscono a chi decide la sorte della propria scrittura poetica, ma nell'*ubbidienza* ad una scuola, ad un ordine del discorso da considerarsi insormontabile in quanto normativo, e dovrebbe in tal modo vietarsi di essere attraverso i propri versi quello che invece è e ritiene di dover essere, ovvero, dovrebbe rinunciare al viaggio percettivo e linguistico straordinario che – per quanta incertezza lo possa minacciare – sarebbe pur sempre e prima di tutto il *suo* viaggio, descritto con le *sue* parole, poiché i paesaggi (cose, situazioni, persone, situazioni, e le loro relazioni) e gli orizzonti toccati sono sempre di tutti e di nessuno, è vero, ma *intanto* (per quel tanto che scrive) sono provvisoriamente i suoi, e soltanto suoi di scrivente (o di lettore).

Il tipo d'identità che si va così formando attraverso le parole che descrivono tutto ciò che, oggi, lo scrivente vede, *non si può più sostanzializzare* dicendo Io, bensì *si decostruisce* dicendo Sé, ossia dice ciò che ogni Io, pur senza rendersene conto, custodisce con la massima cura quello stesso Sé che, filtrato nelle sue fibre più segrete attraverso le parole che "mi" appartengono (cui l'Io appartiene), costituisce l'unica autentica apertura al Tu, al Tu come parte del Sé che sono, o forse al Sé *tout court*, nodo indistinto d'esperienza identitaria in cui l'Io e il Tu si coappartengono, dislocati nel fuori che li fa incontrare. L'esperienza di Celan, della scrittura di Celan, costituisce una paradigmatica esperienza di solitudine essenziale nella misura in cui ha saputo e potuto, nella più grande sofferenza esistenziale, *tradursi* in scrittura<sup>5</sup>, in essenza di scrittura in cui l'Io, nel Sé, incontra l'Altro.

---

<sup>5</sup> Tutta la poesia di Celan declina questo tema, ma è nelle lettere che il poeta si apre discorsivamente, è nelle lettere che cogliamo l'attimo (a volte riuscito, più spesso no) in cui la solitudine essenziale risolve in parola la sofferenza esistenziale. Qualche esempio: dalle lettere scritte a Diet Kloos-Barendregt tra l'agosto 1949 e il luglio 1950 (Celan ha 29 anni): "Sono uno sbalestrato, Diet, e tu devi, non puoi farne a meno – te ne prego – essere indulgente. In fondo sono anche uno che, se svolta all'angolo di una strada, spera di trovare un piccolo arcobaleno, non più grande di un anello. Da regalare, naturalmente. Ti piacerebbe averlo, un arcobaleno trovato? Devi cercare di ascoltare anche chi tace, Diet: *egli vorrebbe avere voce, farsi sentire, solo che ancora non ci riesce.*" (da una lettera del 29 novembre 1949, corsivo nostro). Cfr. Paul Celan, *Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören*, 2002, trad. it. *Cerca di ascoltare anche chi tace. Lettere a Diet Kloos-Barendregt*, Milano, Archinto, 2005, p. 47. Circa 10 anni dopo, in una lettera all'amica, anch'essa poetessa, Nelly Sachs, che gli aveva inviato dei suoi versi, sono le parole dell'Altro a giocare un ruolo salvifico: "La camera del cuore, è vero, è rimasta in gran parte sepolta, ma l'eredità della solitudine di cui Lei parla, quella verrà accolta qua e là, nella notte, *poiché vi sono le sue parole*. False stelle ci sorvolano – certamente; ma il granello di polvere che la Sua voce impregna di dolore descrive l'orbita infinita." (da una lettera del 13 gennaio 1958, corsivo nostro). Cfr. Paul Celan/Nelly Sachs, *Briefwechsel*, 1993, trad. it. Paul Celan/Nelly Sachs. *Corrispondenza*, Genova, Il Melangolo, 1996, p. 15. Ma l'insidia del dubbio, e la consapevolezza che il male di vivere trionfa a dispetto di qualsiasi parola ( in questo caso: della parola tradotta da una lingua a un'altra lingua, essendo Celan anche eminente traduttore), è sempre presente; ecco cosa scrive Celan alla narratrice e poetessa Ingeborg Bachmann un anno e mezzo dopo: "Non sto [...] bene, pur avendo tradotto *La Jeune Parque* vivo in discordia con me e con tutto il resto – *a cosa serve scrivere e a cosa serve colui che ha fatto dello scrivere l'intera sua vita?*" (da una lettera del 20 luglio 1959, corsivo nostro). Cfr. Ingeborg Bachmann/Paul Celan, *Herzzeit.. Briefwechsel*, 2008, trad. it. Ingeborg Bachmann/Paul Celan, *Troviamo le parole. Lettere 1948-1973*, Roma, Nottetempo, 2010, p. 138.

Proviamo a guardare da un altro punto di vista l'incontro tra scrittura e solitudine descrivendo, questa volta, il caso di Franz Kafka. E domandiamoci: perché Kafka scrive? perché Kafka è un uomo solo al punto da costituire, per certa critica contemporanea, una sorta di *modello* di solitudine esistenziale? Alla seconda domanda risponde Marthe Robert<sup>6</sup> che, così facendo, dà risposta anche alla prima domanda, se si assume come mediazione il tema che serve alla Robert per impostare la risposta alla seconda.

Kafka, si direbbe con estrema sintesi, ha perso fin dai primi anni dell'età della ragione la fede (e la pratica) della sua ideologia religiosa di riferimento (l'ebraismo tradizionale dell'Europa orientale); come una sorta di effetto di tale perdita, o rinuncia, sta il progressivo emergere nella sua coscienza di una *scissione esistenziale* di base (quella con la figura del padre, da assumersi provvisoriamente come un tramite, magari troppo facilmente manipolabile come lettura psicoanalitica, dell'autorità, più che dell'autorevolezza, di quell'ideologia) subito tradotta sul piano *essenziale* in separazione incolmabile, in solitudine profonda (e anche qui estremamente dolorosa) vissuta come una "natura", una dannazione, un vuoto incolmabile che dilaga dalla relazione col padre, attraverso il Nome del Padre, a qualsivoglia altra relazione (con la donna, la professione, la società civile, l'etnia d'appartenenza storica). E la scrittura? la scrittura kafkiana? la scrittura per la quale ha conquistato la fama (postuma)? semplice testimonianza, "esistenziale" anch'essa?

Non è possibile, in casi straordinari come questo di Kafka (Kafka non è Zeno Cosini, o non è soltanto quello che questo personaggio rappresenta): la scrittura, infatti, di per sé non testimonia nulla, tutt'al più la scrittura qui *sostituisce* la comunità che non c'è, la comunicazione che non comunica (né intende farlo). La scrittura qui è il *fantasma* della solitudine essenziale conquistata col dolore di un parricidio emotivo (e immaginato?) e quindi col dolore che ne consegue, ma *subito*, anche e soprattutto, la scrittura è un fantasma *benefico*, non tanto e non solo consolatorio, ma ben di più: la scrittura come datrice di senso<sup>7</sup>, costruttrice di un'identità che, per quanto lacerata, sa farsi carico della propria esperienza di parola terribile, di comunicazione disperata, totalmente implicita per quanto riguarda il destinatario, ma non per questo meno efficace sul piano dell'intenzione per quanto riguarda il mittente.

---

<sup>6</sup> Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, 1979, trad. it. Marthe Robert, *Solo come Kafka*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

<sup>7</sup> Nei Diari Kafka registra con minuzia, giorno dopo giorno, questa difficile dazione di senso legata, ogni volta, attraverso la solitudine, a eventi minimi, spesso legati alle sue precarie relazioni, sia familiari che extrafamiliari. Riporto tre soli esempi: "26 dicembre [1910]. Due giorni e mezzo ero solo (benché non del tutto) e già sono, se non mutato, sulla via di esserlo. La solitudine ha su di me un potere che non si smentisce mai. Il mio intimo si scioglie (per ora soltanto superficialmente) ed è disposto a lasciare via libera a qualcosa di più profondo. *S'incomincia a costituire un piccolo ordine del mio intimo che è ciò che più mi occorre, poiché non c'è di peggio del disordine quando si hanno esigue capacità.*" Cfr. Franz Kafka, *Tagebücher*, 1948-49, trad. it. Franz Kafka, *Confessioni e diari*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1972, pp. 146-47, corsivo nostro. "[4 maggio 1915] Considero i rapporti degli altri con me. Per quanto poco sia, qui non c'è nessuno che abbia comprensione di me nel mio complesso. Oh, possedere qualcuno che abbia questa comprensione, non so, una donna, vorrebbe dire essere sostenuto da ogni parte, avere Dio." Cfr. *Ivi*, p. 534.. "19 maggio [1922]. In due si sente più abbandonato che solo. Quando è con qualcuno, questo secondo allunga le mani su di lui ed egli cade in suo possesso senza poter reagire. Quando è solo, tutta l'umanità allunga le mani verso di lui, ma le innumerevoli braccia tese si aggrovigliano fra loro e nessuno lo raggiunge." Cfr. *Ivi*. Pp. 631-632.

La volontà, in Kafka, di distruggere tutto il proprio lavoro sulla soglia della morte, l'affidamento del compito all'amico Max Brod, *la mancata esecuzione* dello stesso da parte di Brod (che tradisce il mandato dell'amico nel nome di una qualità di scrittura e di pensiero che *non può andare perduta* nel nome, dunque, della Letteratura in qualità di valore universale, insomma, di ideologia, di un dogma che apparve a Brod indiscutibile come una fede), tutto questo equivale all'edificazione di una *mitologia scritturale tutta novecentesca*, all'insegna di un nichilismo esistenziale ed etico particolarmente esemplare di quella categoria dell'incertezza identitaria<sup>8</sup> che lascia chi è solo nella propria solitudine, ignorata da tutti, e chi scrive dentro la sua scrittura, che nessuno legge, come se la cancellazione di un qualsiasi orizzonte di salvezza impedisse per sempre la comunicazione essenziale tra le due situazioni (in questo si riconosce – ne va dato merito a Brod – il tentativo da parte sua di provvisorio superamento dell'aporia: aver salvato gli scritti di Kafka significa *aver concesso al suo messaggio esistenziale di diventare messaggio essenziale*, e quindi di aver consentito quel collegamento più generale tra scrittura e solitudine che la distruzione dei suoi romanzi incompiuti, dei suoi racconti monchi e abbozzati, delle sue lettere e dei suoi diari avrebbe indubbiamente cancellato per molti decenni dal quadro delle possibilità di pensiero radicale del nostro tempo).

Che dire infine dello scrittore anagraficamente disseminato? Ma questa volta non ci riferiamo a Kafka, che per Brod e per pochi altri nella Praga del primo Novecento era in fin dei conti Franz Kafka, un'entità anagraficamente precisa, chiusa entro limiti burocraticamente definiti e indubitabili, che dunque era, come si suole dire, se stesso (e forse lo era anche *per se stesso*, non solo per gli altri, quando comunicava nella vita quotidiana del suo ufficio), era "qualcuno", era un Io oltre che un Sé; la sua disseminazione identitaria, insomma, appariva più che altro la minaccia di un risultato non lucidamente cercato, collegato alla scissione originaria di cui s'è detto poco sopra più che l'effetto volontario di una scelta.

Ora, per illustrare invece questa nuova situazione, ci dobbiamo riferire al caso di Fernando Pessoa. Fernando Pessoa, infatti, probabilmente non "è esistito", se con questo termine – "esistenza" – ci si riferisce a un Io dotato almeno dei tratti pertinenti appena ricordati nel delineare il "personaggio" Kafka. Chi era infatti Fernando Pessoa? L'elenco dei venti e più pseudonimi<sup>9</sup> che siglano in calce le sue opere ci consente di tratteggiarne l'assoluta, programmatica *incertezza identitaria*, testimoniata inoltre dagli aneddoti della sua vita e

<sup>8</sup> Poco prima di morire, Kafka confidò al giovane amico Gustav Janouch quello che può essere considerato un suo testamento circa il tema identitario: " 'La pazienza è la chiave di ogni situazione. Si deve vibrare insieme a tutto quello che si muove, abbandonarsi a tutto, ma nel contempo star tranquilli e portare pazienza', mi disse il dottor Kafka in una limpida giornata d'autunno, mentre passeggiavamo tra gli alberi ormai spogli dell'orto botanico. 'Non esiste alcuna deviazione né alcuna interruzione, *ma solo un superamento che inizia con il superamento di se stessi e a cui non si può sfuggire*. Abbandonare questa strada significa perdersi. Si deve accogliere pazientemente tutto in se stessi e crescere. I confini dell'io pieno di angoscia cadono solo se interviene l'amore. Bisogna scorgere l'erbetta novella dietro le foglie cadute che scricchiolano al nostro passaggio, portare pazienza e aspettare. La pazienza è il solo vero fondamento della realizzazione di tutti i sogni.' " Cfr. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, 1968, trad. it. Gustav Janouch, *Conversazioni con Kafka*, Parma, Guanda, 1991, pp. 218-219, corsivo nostro.

<sup>9</sup> Citiamo soltanto i più famosi: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares.

rafforzata, nell'opera, dalle "autobiografie" che a tali numerosi pseudonimi vengono attribuite da quello stesso "scrivente" che ve le attribuì<sup>10</sup>.

E allora domandiamoci: che ne è della solitudine per un Io così poco socialmente "certificato" della propria identità? E che cosa significa per uno scrivente del genere l'atto di scrivere? Il legame istituito fino qui tra l'essenza della solitudine e quella della scrittura conquista con Pessoa un tratto sicuro: *la sospensione del mondo diventa la sospensione radicale dell'Io*, che nel mondo, per lo più e soprattutto, rinviene la garanzia della propria identità statutaria<sup>11</sup>.

La sua Lisbona (il suo mondo di riferimento e d'elezione, oltre che il luogo di vita e di nascita del Pessoa anagrafico) è *reale* come vuole la sua scrittura, e come lo è la sua incerta identità, ovvero è una città del mondo, è *la* città del mondo, è il mondo ridotto alle dimensioni di una città, l'agostiniana città del mondo, *senza* che essa però possa confrontarsi, per opposizione o per emulazione, ad una corrispondente città di Dio. Così, essere soli in una città del genere equivale ad essere *soli al mondo*, soli di fronte alla totalità che chiamiamo mondo, ed essere soli in questo modo significa per lo scrivente Pessoa colmarsi per compensazione di quel Sé in cui l'Io e il Tu trovano la loro prima e ultima conciliazione, la risoluzione di tutti i loro conflitti, la cifra pacificata del loro destino di comunanza inconfessata: e resa esplicita attraverso la Letteratura, ovvero, attraverso *l'invenzione* di un mondo.

Ma anche: essere soli in una città del genere è possibile *soltanto se si è scrittori*, se il destino di comunanza inconfessata trova, nelle parole che ne danno conto, il deposito dell'erranza del suo senso, e nell'ordine delle parole sottoposte all'invenzione di un discorso così essenziale la testimonianza (in questo caso si deve usare questo termine poco sopra diffidato) di una *solitudine privilegiata e dannata* al tempo stesso, privilegiata nei suoi onori, perché le si riconosce il lusso della grande Letteratura, l'esemplarità di una penna unica e inimitabile ma dannata, perché la sua manifestazione coincide con la perdita secca

---

<sup>10</sup> Ecco come Pessoa racconta, il 14 gennaio 1935, all'amico Adolfo Casais Monteiro la nascita di tre dei quattro eteronimi appena citati: "Un anno e mezzo, o due [dopo la nascita, a mia insaputa, di Ricardo Reis nel 1912] mi ricordai un giorno di fare un tiro a Sá-Carneiro: di inventare un poeta bucolico, di specie complicata, e di presentarglielo, non ricordo più come, sotto qualche specie di realtà. [...] mi accostai ad un cassetto alto e, preso un foglio, cominciai a scrivere in piedi, come scrivo sempre che lo possa. E ho scritto trenta e più poemi di seguito in una specie di estasi la cui natura non riuscirei a definire." E continua poco dopo a raccontare: "Apparso Alberto Caeiro, cercai subito di scoprirgli – istintivamente e subcoscientemente – alcuni discepoli. Strappai dal suo falso paganesimo il latente Ricardo Reis, ne scoprii il nome, e lo adattai a lui stesso, perché in quell'altura già lo *vedevo*. E di repente, e in derivazione opposta a quella di Ricardo Reis, mi si rizzò impetuosamente davanti un nuovo individuo. In una sola tirata, senza sosta né correzione, venne fuori la *Ode triunfal* di Álvaro de Campos: l'ode con questo titolo e l'uomo col nome che ha." Cfr. Fernando Pessoa, *Poesie*, Milano, Lerici, 1967, pp. LXXXIV-LXXXV.

<sup>11</sup> "Io *vedo* davanti a me, nello spazio incolore più reale del sogno, i volti, i gesti di Caeiro, di Ricardo Reis e di Álvaro de Campos. Ho costruito le loro età e le loro vite. [...] Come scrivo in nome di questi tre? ... Caeiro per pura ed insperata ispirazione, senza sapere o per lo meno indovinare che cosa andrei a scrivere. Ricardo Reis, dopo una deliberazione astratta, che improvvisamente si concreta in un'ode. Campos, quando sento un subitaneo impulso a scrivere e non so che cosa. (Il mio semieteronimo Bernardo Soares, [...]), compare sempre quando sono stanco o sonnolento, di modo che abbia un poco sospese le qualità di raziocinio e di inibizione; quella prosa è un costante vaneggiamento. È un semieteronimo, perché, non essendo la sua personalità la mia, è, non differente dalla mia, ma una semplice mutilazione di essa. Sono io meno il raziocinio e l'affettività." Cfr. *Ivi*, pp. LXXXV-LXXXVI.

della “normalità” identitaria, di un’anagrafe certificata che possa firmare serenamente il lavoro svolto col proprio nome.

Quale nome di persona, dunque, una solitudine del genere può permettersi? Nessuno e tutti oppure, ed è il caso di Pessoa, quei pochi, tutti veri e tutti falsi, tutte *personae*, maschere appunto, che basteranno a coprire il lavoro scritturale di una vita intensa ma breve, disseminata eppure sottilmente uguale a se stessa (se si hanno occhi buoni per leggere in profondità in quelle ‘autobiografie’)<sup>12</sup>.

### *La parola morte: J. Rodolfo Wilcock*

Quando si va a caccia della solitudine essenziale, e se ne rinviene il legame con l’atto di scrittura, s’incontra in fretta l’enigma, la parola dell’enigma più inquietante, *la parola della morte*. Nel Novecento la parola della morte ha trovato il suo interlocutore primo e più autorevole in Martin Heidegger, in *Essere e tempo*<sup>13</sup>. Ma qui ora – lo chiariamo subito – si vorrebbe assumere piuttosto lateralmente il pensiero di questo inevitabile protagonista del pensiero dei tempi recenti, e sottolineare invece il fatto che non si tratterebbe in sé e per sé di fare nostro il tema della morte così come una vulgata heideggeriana diffusa ce l’ha tramandato, quanto di far emergere con cura il fatto che qui *abbiamo a che fare con la parola morte*. La parola che nomina la morte, naturalmente, *non* è la morte: il che non è abbastanza lapalissiano, in fin dei conti.

---

<sup>12</sup> Che una simile ‘autobiografia’ possa concludersi con un suicidio fu previsto da Pessoa. Infatti, l’ultima sua incarnazione eteronoma (il Barone di Teive, sorto nella sua fantasia nel 1928, sette anni prima che Pessoa stesso morisse, non suicida bensì di colite epatica) lascia, prima di compiere il gesto, una sorta di diario concettuale, “descrizione – come commenta Luciana Stegagno Picchio, che l’ha tradotto in italiano – di un agire terminale”. Così scrive dunque all’inizio del suo diario il Barone di Teive, spinto da un impulso autodistruttivo (ovvero: distruttivo nei confronti della propria opera) simile a quello di Kafka: “Sento prossima, perché io stesso la voglio prossima, la fine della mia vita. Nei due ultimi giorni ho occupato il tempo a bruciare a uno a uno – e ci ho messo due giorni perché qualche volta li ho riletti – tutti i miei manoscritti, le note per i miei pensieri morti, gli appunti, a volte brani già completi, per le opere che non avrei mai scritto. È stato senza esitare, ma con una lenta pena, questo sacrificio, con il quale ho voluto congedarmi, come nell’atto di bruciare un ponte, dal margine della vita da cui mi voglio allontanare. Sono ormai libero e deciso. Di ammazzarmi; adesso mi ammizzerò. Ma voglio lasciare, perlomeno, con la precisione che mi sarà possibile, *una memoria intellettuale della mia vita, un quadro intimo di quello che sono stato*. Desidero, già che non ho potuto lasciare di me una successione di belle bugie, *lasciare quel poco di verità che la menzogna di tutto ci concede di supporre che possiamo dire*. [...] Raggiungo, con il recidere tutti i legami, eccetto l’ultimo, tra me e la vita, la chiarezza dell’anima nel sentire, e quella dell’intelletto nel comprendere, che mi danno *la forza di parole*, non per realizzare l’opera che non potrei mai realizzare, ma almeno per dire con semplicità per quali ragioni non l’ho realizzata. *Queste pagine non sono la mia confessione, ma la mia definizione*. Sento, nel cominciare a scriverla, che la potrò scrivere con un certo modo di verità.” Cfr. Fernando Pessoa (Barone di Teive), *Barão de Teive, A Educação do Estóico*, 1999, trad. it. Fernando Pessoa (Barone di Teive), *L’educazione dello stoico*, 2005, pp. 24-25, corsivo nostro.

<sup>13</sup> L’indicazione del luogo teoretico da considerare è costituito da una somma di pagine tra le più profonde che siano mai state scritte sull’argomento nell’intera storia della modernità filosofica (ne dà testimonianza in tal senso almeno uno dei più importanti nomi del pensiero tardo novecentesco, Emmanuel Lévinas, autore a sua volta di importanti pagine sulla morte): Si legga dunque (al fine di oltrepassare la semplice vulgata): Parte prima, Sezione seconda, capitolo primo, pp. 289-324 (dell’edizione Longanesi, 1976) in Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, trad. it. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Bocca, prima ediz. 1952.

Martin Heidegger, infatti, anche se di fatto non l'ha mai conosciuto, potrebbe in una geografia immaginaria incontrarsi (e incuriosirsi rispetto a quanto ha scritto) col poeta italo-argentino J. Rodolfo Wilcock, che ha titolato *La parola morte* una delle sue raccolte di versi più note e più estreme sul piano della riuscita, sottolineando con tale titolo i limiti, per così dire nominalistici prima che poetici, del suo campo d'indagine. Il binomio con cui avevamo iniziato a riflettere (solitudine, scrittura) si è in tal modo complicato: l'essenza dello scrivere aveva incontrato subito l'essenza della solitudine, e l'essenza della solitudine, riflessa dalla scrittura, trova ora il suo apice di senso nel fatto che si deve morire, e che sono Io, sei Tu che deve morire, e che il dover morire trova nella *parola* che lo riguarda il senso, per quanto oscuro e provvisorio, della propria espressione; il binomio in oggetto, quindi, è ora diventato un trinomio (solitudine, scrittura, morte).

Partiamo, nella conduzione dell'analisi, da una sintesi provvisoria, presente come titolo nella fortunata formula di un testo famoso del sociologo Norbert Elias: *la solitudine del morente*<sup>14</sup>. Aggiungiamo però, affiancandola, alla formula di Elias quest'altra dicitura che nel suo testo non è prevista: *l'inettitudine del morente*. Infatti chi muore, e muore nella sua solitudine di morente, non *serve* al mondo dei fatti e dell'agire, né da esso è servito, diventa *inutile* al mondo: chi muore è fuori, è altro dall'operosità, e nella sua inoperosità reincontra *quella stessa sospensione* che avevamo già illustrato riguardo all'essenza della scrittura, come se il morente e lo scrivente intrattenessero davvero una qualche enigmatica (o soltanto imprevedibile) *corrispondenza* nel nome dell'assenza dell'agire, o nel nome di un agire inerte, a mezzo tra passività e attività, dato che scrivere è pur sempre un agire, e la *morienza*<sup>15</sup>, il farsi del morente, è pur sempre un vivere.

Così la solitudine del morente, vista da questa prospettiva, è *in essenza* una sospensione in cui non resta a significare, a fare senso<sup>16</sup> come ultima possibilità umana, altro che la *parola*, o la sua debolezza a fronte magari di una volontà decisa a parlare ma impedita dalle circostanze esterne a proferire, o la sua assenza desiderata intenzionalmente, o infine la sua assenza dipendente da una degenerazione funzionale a pensare, a parlare, a comunicare. La

<sup>14</sup> Norbert Elias, *Ueber die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, 1982, trad. it. Norbert Elias, *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino, 1985.

<sup>15</sup> Si vuole indicare con questo neologismo, formulato, grazie al suffisso *-enza*, sulla base di analoghi termini ben presenti nell'uso di tutte le lingue (uno per tutti: *esistenza*), l'attività del morire-nel-tempo connaturata, dunque, al fatto stesso di essere vivi: se si vuole, il termine vale anche come un riferimento all'essere-per-la-morte di heideggeriana memoria (cfr. in M. Heidegger, op. cit. ad esempio: "Nell'essere-per-la-morte l'Esserci si rapporta *a se stesso* come a un poter-essere specificamente proprio." p. 308; e più avanti: "Fin che questo essere-per-la-morte autentico non sarà stato illuminato e determinato ontologicamente, l'interpretazione esistenziale dell'essere-per-la-fine continuerà a restare incompleta." p. 316; tra le due citazioni corre il passaggio dall'inautentico della quotidianità, del "Si muore", all'autenticità della *propria* morte, assunta in termini di possibilità di dazione di senso), anche se il contesto concettuale di cui si tratta in questo lavoro va oltre quello in cui si muove la lezione heideggeriana.

<sup>16</sup> L'analisi di Elias è di natura eminentemente sociologica; la conclusione del suo lavoro cerca comunque di misurarsi col problema del senso, secondo una direzione diversa (e nondimeno assai stimolante) da quella presa in considerazione nel nostro lavoro: "Forse dovremmo parlare con più franchezza della morte, smettendo di considerarla un mistero. La morte non cela alcun mistero, non apre alcuna porta: è la fine di una creatura umana. Ciò che di essa sopravvive è quanto essa ha dato agli altri uomini e ciò sarà conservato nella loro memoria. L'etica dell'*homo clausus*, dell'uomo che si sente solo, decadrà rapidamente se cesseremo di rimuovere la morte accettandola invece come parte integrante della vita. Se l'umanità scompare, tutto ciò che gli uomini hanno fatto, tutto ciò per cui hanno combattuto, tutti i loro sistemi e credenze, umane e sovraumane, non avranno più senso." Cfr. *Ivi*, p. 82.

solitudine del morente è la solitudine di chi non può più ricorrere alla parola per comporre il proprio senso attivo sul mondo, o se lo può lo può soltanto in termini di *definitività*, di *ultimità*: poiché l'opera di chi scrive esige proprio questo, come se lo scrivente ogni volta che scrive si trovasse in analogia con chi è in punto di morte, ed esigesse questo per ogni elemento che costituisce l'intero dell'opera, per la più umile delle parole come per il più insignificante dei segni grafici o per quell'ordine del discorso (e non un altro) nel verso del poeta e nella frase del prosatore: *quell'ordine*, *quel termine*, *quella virgola* posta lì e non altrove: ultimità della parola dello scrivente, del morente, solitudine, infine, come *ultima parola sulla Croce*.

Ecco, forse il grande *locus communis* medievale delle sette ultime parole del Cristo sulla Croce è la grande metafora sia dell'uomo che vive una vita alla incessante ricerca del suo senso, e si trova in punto di morte a renderne conto, sia dello scrittore che continua a scrivere alla ricerca angosciata di un orizzonte che gli consenta di segnare il punto, esistenziale e grafico al tempo stesso, della fine della sua scrittura incessante, per poter vivere poi anche lui "come tutti gli altri", trasferendo la possibilità di senso dalla pagina non più scritta alla vita finalmente vissuta *fuori dalla pagina*.

In fin dei conti, la parola morte che cosa ci comunica? che cosa descrive? di che cosa è segno? Nemmeno la più astratta delle parole è così vuota, nemmeno la parola che indica il vuoto è vuota come la parola morte.

Wilcock, allora, immagina che nell'ordine casuale e giusto di tutti i vocaboli del mondo sia mancata la parola morte, cosicché la "cosa" (la divinità?) che ce li aveva messi nell'universo affinché esso acquistasse senso uscendo dal caos, proprio lei, demiurgo distratto, se l'era dimenticata da qualche parte, cosicché "come le altre [parole] si perse nello spazio"<sup>17</sup>. Con la *mancanza* della parola morte, dunque, nessuna parola, secondo Wilcock, è più in grado di reggere nella durata *il peso della cosa* che significa, anzi, di più, nella dispersione totale del senso, nessuna di esse può più radicarsi nella naturalità del significare, ognuna di esse può significare qualsiasi cosa le si presenti come richiedente la convenzione assoluta di un supporto fonico o grafico: è la catastrofe della torre di Babele, che fa della comunità di tutti gli uomini *una somma di solitudini comunicanti* di popoli di cui, da lì in poi, verranno sottolineate soltanto le differenze reciprocamente escludentesi, mentre l'essenza della loro più *intima comunanza* si toglierà dalla vista e si rifugerà nell'implicitezza di un sapere che piano piano rivelerà la follia delle separazioni, il dolore inutile della lotta tra i saperi, la provvisorietà insostenibile di una comunicazione sempre minacciata nella sua permanenza di senso. Allora, *la parola morte è la parola del divenire*, sempre rinnovantesi, la parola di una mancanza essenziale, di *un vuoto che non ha nome* che non sia quello che ne riempie, in modo sempre temporaneo, la forma di terrore assunta nella molteplicità delle lingue uguali e diverse, ma tutte immemori dell'uguaglianza di fondo e arroccate nella difesa cieca delle differenze. La parola morte, come parola della mancanza essenziale, diventa così *la mancanza della parola*, della parola vera, il silenzio coatto, il balbettio insignificante: la parola morte è forse l'*ultima* parola della solitudine? o la prima,

<sup>17</sup> "[...]/miliardi di miliardi di altre terre./finché ne apparve una come la nostra,/esattamente uguale, forse la stessa,/per un caso la cosa ci aveva messo/tutti i vocaboli, nell'ordine giusto,/però mancava la parola morte,/e come le altre si perse nello spazio." Cfr. Rodolfo J. Wilcock, *La parola morte*, Torino, Einaudi, 1968, p. 9.

unica, monotona parola<sup>18</sup> dello scrittore alle prese col destino della propria identità in pericolo, delle proprie storie che raccontano sempre la stessa storia, dei propri versi che si arroccano attorno alle stesse spirali semantiche, più o meno ricche lessicalmente, ma tutte con l'indice puntato verso lo stesso vortice?

La parola morte: formula in cui ciò che appare oscuro non è la morte, ma *l'essere parola*. Anche perché, come suggerisce Wilcock nell'ultimo testo<sup>19</sup> della raccolta, la parola morte si coniuga con tutto ciò che è cosa, *poiché tutto è cosa della morte*. Cosicché la riflessione non sta tanto sul fatto che tutto muore, quanto sul fatto che *tutto sia nominabile come cosa che muore*<sup>20</sup>.

Il nome della morte è il lavoro dello scrittore, non della morte. Se tutto muore, si vorrebbe dire cedendo al paradosso, lo si deve al fatto che tutto è nominabile<sup>21</sup>, tutto, ovvero ogni cosa, ovvero ogni ente, ovvero la totalità dell'essere: tutto ha il nome di una cosa che muore, tutto aspetta che tu, parlante, che tu, scrivente, nomini il suo farsi potenziale, il suo atto destinale, secondo una retorica del dire che si vuole essenziale e non lo è affatto (Wilcock costruisce il suo testo con una sequenza voluta di luoghi comuni nominali collegati attraverso l'utilizzo della parola morte). Ritorna, insospettabile in questo contesto, il farsi della solitudine; affinché la parola significhi, è necessario che sia in grado di sospendere il mondo, di cancellare le abitudini, gli automatismi, i dogmi del senso comune che, paradosso mai abbastanza compreso, di *comune* ha soltanto l'efficacia di confermare le separazioni, i pregiudizi escludenti, le menzogne di tutte le ideologie. È necessario, insomma, che la parola impari a esercitare con forza la propria *solitudine indexicale*, che sappia indicare la cosa nascosta nell'ombra della cosa-così-com'è, e la sappia indicare così come dovrebbe essere.

Il ruolo dei poeti, da Mallarmé in poi, è appunto questo: *giocare la parola morte contro la parola morta*, vincere la morte della parola con la parola morte, la parola solitaria che regge il Giusto nella misura in cui edifica inedite relazioni di senso, "purificando il linguaggio della tribù". Tutta la poesia moderna si muove in questa direzione e chiede non di essere letta ma di essere vissuta, con un corto circuito "ir-razionale" (o meglio: che ubbidisce ad una ragione altra da quella del dominio) da cui la può salvare soltanto una coscienza di scrittura rigorosa e sempre progettualmente in attesa di tempi più idonei alla ricezione (una sorta di condanna all'utopia che isola la parola vera dalla felicità condivisa di una sua realizzazione nel presente). La parola morte è una parola del futuro, è come l'angelo di Klee che procede guardando alle spalle, nella speranza che egli incarna, la fioritura del proprio senso più autentico.

---

<sup>18</sup> Qualcosa del genere sembra pensare Wilcock, quando scrive: "Uomo schifoso meriti la tua/consapevolezza verbale del dolore;/non così le formiche, il porcospino./Uomo che parli meriti la tua/consapevolezza mnemonica della morte;/non così le galline, la testuggine." Cfr. *Ivi*, p. 15.

<sup>19</sup> Cfr. *Ivi*, p. 41.

<sup>20</sup> Fino al paradosso illustrato da questi versi della penultima poesia della raccolta: "[...]/macino sottilissimo del linguaggio/globo di luce nel cui centro galleggia/l'indifferenza muta dell'*homo sapiens*,/decompressore freddo dove si gasifica/con tutte le altre la parola morte." Cfr. *Ivi*, p. 29.

<sup>21</sup> "A, bi, ci, di, e, effe, gi,/vuol dire morte,/trasumanar significar per verba,/vuol dire morte". Cfr. *Ivi*, p. 16.

## Nota sull'essenza

Il passaggio definitivo è quello che cerca di chiudere il cerchio tra scrittura, solitudine, morte e identità. Gli elementi della riflessione sembrano esserci tutti, manca però il filo che li collega, dal momento che – come abbiamo visto – non può essere tale il tema della morte, essendo morte, come s'è visto, semplicemente una *parola*, la parola morte appunto, una parola speciale, certamente, ma una parola che si accompagna in fin dei conti a tutte le altre, segnate da un identico destino all'insignificanza, alla dispersione “nello spazio”, nel vuoto della mancanza di senso. Resta allora da prendere in considerazione ancora una volta il ruolo che gioca il termine *essenza* in questa catena irrelata, o relata parzialmente, o relata fino all'interruzione nell'uguale che riguarda tutti gli elementi dell'*essere-parola* e del non poterne uscire. S'è accennato all'essenza della solitudine, all'essenza della scrittura: l'essenzialità sembra qui declinare una sorta di continuo, di filo di collegamento tra termini per altri versi incomunicanti; la parola morte, dal canto suo, non potendo avere a che fare con la morte in sé, di cui non sappiamo nulla che non sia la parola stessa, rimanda ad una *essenzialità comune* a tutte le parole, quindi anche a se stessa, alla parola morte. Dunque, le essenze specifiche di ciò di cui andiamo cercando il senso, ovvero l'essenza della scrittura e della solitudine, riposano prima di tutto in se stesse in quanto essenze. La domanda preliminare quindi è: che cos'è qui l'essenza?

Conviene allora chiarire la funzione di collegamento che il termine *essenza* svolge, in questo nostro preciso contesto, tra gli elementi di cui ci siamo occupati fino qui.

Il carattere che determina tale funzione sembra valere come *intelligibilità*, ovvero *essenza* come capacità di comprensione o contenimento di senso offerta a ciò di cui l'essenza è tale, e questo l'essenza lo ottiene grazie alla sua *permanenza nel mutamento*, laddove per mutamento, in questo contesto, non s'intende tanto (o non solo, dal momento che esso risulta sempre implicito in qualsivoglia dimensione d'analisi) quello temporale, quanto piuttosto quello *qualitativo*.

Infatti dal carattere della permanenza nel mutamento qualitativo consegue la natura particolare dell'essenza che qui ci interessa, quella di *poter* attraversare sempre, rendendoli trasparenti a se stessi, i referenti semantici in questione (scrittura, solitudine, identità, parola morte) restando essa peraltro uguale in se stessa (nella sua funzione legata all'intelligibilità) pur nel mutamento di colore, d'indirizzo, d'intensità: è anche, visto da un'altra prospettiva, il tema della *possibilità* a costituire l'identico nel diverso, ovvero a costituire l'essenza della cosa corrispondente, permanendo in qualità di potenziale d'esistenza nella scrittura, nell'identità, nella morienza, nella solitudine, ogni volta che se ne evochi la parola corrispondente.

La *possibilità*, come si sa, è la modalità che distingue l'essenza dall'esistenza (sempre *reale*), e se la si collega al suo permanere identica nella diversità delle situazioni se ne ricava che ognuna delle situazioni stesse, delle cui essenzialità siamo alla ricerca, è garantita (in vista della sua intelligibilità) nel suo essere quello che è dal *poter* essere ciò che *deve* essere.

L'uguaglianza in se stessa dell'essenza, in quanto possibilità d'esistenza nel senso appena illustrato, ovvero in quanto funtivo *identico* nel *diverso* manifestantesi, consente allora di passare, parlando come qui s'è fatto d'essenza della scrittura, anche alla solitudine essenziale, e poi alla parola morte (parola la cui essenza qualifica ciò che abbiamo chiamato morienza), e infine all'essenzialità identitaria. Nel passaggio l'essenza del 'che' di cui essa è tale si chiarisce, oppure si confonde, s'ispessisce, oppure si assottiglia, secondo la tenuta di responsabilità del parlante e dello scrivente, *secondo l'ampiezza della possibilità di comunicazione* che si apre, secondo la disponibilità a uscire dalla specie di cui ci si occupa fino ad abbracciare la generalità di cui quella specie è specie.

Ognuna di queste situazioni può dunque essere ciò che è e può non esserlo affatto: l'inautentico può realizzarsi tanto quanto l'autenticità: la solitudine dello scrivente può essere del tutto apparente, l'identità può realizzare il Sé nell'Io e può non farlo, l'assunzione del fatto di dover morire può avvenire tanto quanto può essere tenuta a distanza come se dovessero morire sempre e soltanto gli altri. *Il possibile*, allora, in quanto cifra dell'essenziale, è *l'uguale* di ogni situazione della cui essenzialità si vada alla ricerca.

La responsabilità e l'ampiezza della comunicazione istituiscono, ci sembra ancora, *il piano etico* dell'ordine del discorso qui accennato, mentre la generalità di riferimento descrive *la valenza ontologica* cui si affaccia il discorso stesso quando viene impostato con responsabilità e intenzione di comunicazione.

Il cerchio quindi sembrerebbe chiudersi sullo stesso punto donde era partita l'indagine: il cerchio che parte dal punto di una domanda sulla solitudine, oppure da quello di una domanda sull'identità, oppure da quello di una domanda sulla scrittura, oppure, e infine, da quello di una domanda sulla parola morte. Il cerchio si chiude *su quello stesso punto, ma arricchito* dalla coscienza del passaggio, *e dunque della relazione essenziale*, attraverso tutti gli altri (infiniti) punti che ammettono, nel nome del possibile, dell'essenza, della sua intelligibilità, attraverso una analoga procedura definitoria una loro (solitudine, scrittura, identità, morte) inapparente, imprevedibile, intima appartenenza.