

LEONARDO V. DISTASO\*

**L'incantesimo della mimesis:  
poesia e filosofia tra essere stato e poter essere**

1.

Dover parlare di poesia e filosofia come se la congiunzione fosse il segno di un incontro avvenuto, come se da quell'incontro esse si fossero coniugate per dividersi i compiti o, più miseramente, le competenze. Invece si è trattato di una lotta, da sempre e perlopiù, una lotta interminabile tra due contendenti che, fin dall'inizio, hanno preferito rinunciare a salvarsi pur di distruggere e annientare l'avversario. Poesia e filosofia sono state capaci di lottare fino alla reciproca distruzione; lottatori perciò indistruttibili, illusi e risentiti quando hanno ceduto all'astratto desiderio di conciliazione, una conciliazione vana e vacua, soprattutto se intesa filosoficamente.

Inizìò Socrate per mano di Platone in un racconto che fonde *petitio principii* ed *excusatio manifesta*. È sintomatico che Socrate, nell'*Apologia*, si difenda pubblicamente dalle calunnie di fronte ai cittadini di Atene. Nel difendersi dalle menzogne e nel ricondurre il possesso della sapienza umana alla proporzione dello scandalo che essa provoca – scandalo che egli rovescia sui suoi accusatori – Socrate risale all'origine del problema e chiama a testimoniare l'oracolo di Apollo a Delfi: egli dice di non parlare con parole sapienziali sue, ma riferisce ciò che ha sentito dire, riferisce ciò che ha avuto inizio sull'altare di Delfi e ha preso la voce della Pizia fino a giungere alle orecchie di Cherefonte<sup>1</sup>. Il verdetto della domanda: «C'è qualcuno più sapiente di Socrate?» è stato: «No, nessuno è più sapiente di Socrate». Tuttavia, Socrate non accoglie come tale il verdetto dell'oracolo, ma vuole discuterlo: di fronte ai

---

\* Università di Napoli Federico II

<sup>1</sup> Platone (1980a), pp. 41-42.

cittadini ateniesi mostra ancora una volta il suo atteggiamento, lo stesso per il quale è sotto accusa. Egli si interroga: «Che cosa nasconde il dio sotto l'enigma?... Che cosa mai vuole dire il dio quando dice ch'io sono il più sapiente degli uomini?». Nel domandare di Socrate è insita *in nuce* la volontà di *elenchein*, di confutare e mettere in ridicolo l'ipotesi contraria alla verità dell'oracolo e, con ciò, di agire per *elenchos* contro coloro che credono di sapere e che in verità non sanno. L'argomento è fin troppo noto: di fronte al politico chiamato in causa come antagonista nella disputa, Socrate conclude che «costui credeva di sapere e non sapeva, io invece, come non sapevo, neanche credevo di sapere; e mi parve insomma che almeno per una piccola cosa io fossi più sapiente di lui, per questa che io, quel che non so, neanche credo di saperlo»<sup>2</sup>.

Questa “piccola cosa in più” che Socrate sa – il non credere di sapere – è alla base di ciò che egli chiama l'odio di tutti gli altri: Socrate sa e afferma che non crede di sapere e ciò fa scandalo, perché egli non confuta il contenuto del sapere in quanto tale, quanto piuttosto l'autorità portatrice di un sapere, colui che crede di sapere e sulla base di questa credenza afferma di sapere la verità. A Socrate non basta la semplice credenza: egli confuta il sapere comune sulla base di una non credenza minando la sapienza degli uomini che si istituisce come autorità alternativa a quella del dio, l'unico autenticamente sapiente. La sapienza umana di cui si fa carico Socrate, invece, è innanzitutto la sapienza di colui che riconosce l'autorità del dio, la cui autentica sapienza è raggiungibile a patto di avere piena consapevolezza nella non credenza nella sapienza umana comune. Non è sufficiente credere di sapere: bisogna sapere la sapienza e questo sapere è la filosofia. Gli uomini credono di sapere e confondono questa credenza col sapere stesso; si mettono al posto del dio e pensano di sapere il vero perché confidano in questa credenza: alla base del dubbio socratico c'è la confutazione di questa credenza, ossia della volontà degli uomini di mettersi al posto di dio. Quella “piccola cosa in più” che Socrate sa, in realtà, una voragine abissale.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 43.

*L'incantesimo della mimesis:  
poesia e filosofia tra essere stato e poter essere*

Ma non è solo il politico a essere confutato nella sua credenza, dopo di lui tocca al poeta. Così facendo Socrate si attira l'odio di tutti, ma d'altra parte, «non mi pareva possibile che io non facessi il più gran conto della parola del dio»<sup>3</sup>. Il lavoro di confutazione lo porta così di fronte ai poeti tragici e a coloro che scrivono ditirambi, lo induce a prendere in mano i loro scritti domandando che cosa vogliono dire con le loro poesie e con le loro tragedie. Grande è la delusione di Socrate dinanzi alle loro risposte, essi non sanno dire quello che hanno poetato: «tutte quante, si può dire, le altre persone che erano presenti, ragionavano meglio esse che non i poeti su quegli argomenti che i poeti stessi avevano poetato»<sup>4</sup>. Il poeta non sa quel che dice, ecco la conclusione di Socrate, anche se crede di saperlo: il poeta non poeta secondo sapienza, «ma per non so che naturale disposizione e ispirazione, come gli indovini e i vaticinatori; i quali infatti dicono molte cose e belle, ma non sanno niente di ciò che dicono...». Pur credendo di essere sapienti i poeti non lo sono, il loro è soltanto un vaticinio di cose belle sulle quali, interrogati, non sanno dire alcunché. Lontano di secoli è l'avvento della critica e del poeta-critico: la poesia non riesce a elevarsi alla sapienza umana corroborata dal dio, persa com'è nella bellezza apparente e nella vanità della parola. Non solo il poeta non sa quella “piccola cosa in più” che Socrate sa, ma non riuscendo a comprendere la verità del suo verso, perché schiacciato sul piano della parvenza e delle ombre, dimostra come la sua ispirazione non possa essere la parola del dio, ma solo quella degli uomini il cui riconoscimento è fallito nel momento in cui nella poesia, e attraverso di essa, non viene alla luce la verità (il “che cos'è”) del suo oggetto.

Questa verità, secondo la *Repubblica*, non è solo il cammino verso l'idea: essa deve realizzarsi nella società al cui vertice sta il filosofo, l'unico in grado di conoscere la verità – ciò che permane invariabilmente costante – e non si perde nella molteplicità e nella contingenza<sup>5</sup>. Il filosofo è il solo in grado di cogliere il bello in sé

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 43.

<sup>4</sup> Ivi, p. 44.

<sup>5</sup> Platone (1980b), p. 205.

perché sa cos'è il bello e non si perde nelle molte cose belle<sup>6</sup>: egli è il solo capace di cogliere l'assoluto rispetto alla contingenza poiché è nella condizione di vivere in armonia col divino e con l'ordine e, in più, lo sa dire. Egli è l'unico uomo che sa dire la verità di ciò che è, perciò è l'unico autentico: «Se quindi [il filosofo] si trova talvolta costretto a tentare di tradurre in caratteri umani gli oggetti delle sue sublimi visioni, sia nell'ambito privato sia in quello pubblico, senza limitarsi a plasmare soltanto se stesso, credi che sarà cattivo artefice di temperanza, di giustizia e di ogni virtù popolare? – Niente affatto»<sup>7</sup>. Il filosofo, perciò, non fissa il suo sguardo su ciò che è in chiaroscuro, nel frammezzo di tenebra e ombra e luce, né su ciò che nasce e perisce e che può essere soltanto oggetto di opinioni e somiglianze o ispirazione di parole vuote, ma egli è l'anima che mostra la sua intelligenza fissando saldamente ciò che è nella luce della verità, dicendolo con chiarezza<sup>8</sup>. L'idea del bene illumina l'anima del filosofo e solo allora conoscenza e verità costituiscono il sapere, un sapere che attraversa il visibile per coglierne la fissità assoluta, lasciando dietro di sé gli oggetti e le loro connessioni, così come i loro riflessi nel tempo e nello spazio percepiti da tutti coloro che vivono nel popolo che non filosofa, nella massa che parla vanamente servendosi di figure visibili (immagini, *Abbild*) e non di ciò che è in quanto tale (idea, *Urbild*)<sup>9</sup>.

Nessuna noetica appartiene al poeta la cui anima, vagamente ispirata, è mossa dall'immaginazione piuttosto che dall'intellezione, al grado più basso del processo conoscitivo. La voragine tra poesia e filosofia si spalanca nel celebre Libro X. Così come l'arte della pittura non è che imitazione di apparenza per immagini, anche la poesia è lontana tre gradi dalla verità e dall'essere<sup>10</sup>. La poesia è imitazione tramite parole il cui limite nell'educazione delle persone è palese: «È spaventoso come riesca

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 216.

<sup>7</sup> Ivi, p. 223.

<sup>8</sup> Ivi, p. 231.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 216, 234.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 326-327.

a guastare anche le persone dabbene, eccetto poche»<sup>11</sup>. L'abbandono alle pulsioni e alle passioni, ai sentimenti di gioia e di dolore indotti dalla parola poetica non sono altro che il corrispettivo delle immagini dell'artista che imita l'artigiano che copia l'idea. La poesia merita di essere bandita dallo Stato: lo impone la ragione, dice Socrate, e sebbene essa mostri tutto il suo fascino e la sua malìa – fascino che Socrate stesso dice di subire – essa non può rientrare a far parte dello Stato se si limita solo a riflettere le gioie e i dolori dello svago e dell'intrattenimento. Proprio al fascino, che è un modo a cui si risponde di sì senza aver posto alcuna domanda, Socrate oppone la sua interrogazione. Troppo grande e antico è il disaccordo tra poesia e filosofia<sup>12</sup>. Solo una poesia utile all'educazione, una poesia il cui contenuto corrisponda alle virtù e ai valori della verità può risultare edificante al punto di superare i tre gradi di lontananza e avvicinarsi alla verità di ciò che è. Solo se la poesia trova un piano comune con la verità essa può salvarsi, riscattare la sua vocazione imitativa e risalire fino ad avvicinarsi (mai a identificarsi) alla filosofia, alla sapienza del vero. Per farlo deve dimostrare di essere utile e non solo piacevole: essa deve dimostrare di essere utile alla vita pubblica e alla vita umana attraverso la possibilità di darsi in prosa svelando il suo contenuto: insomma, essa deve svelarsi sciogliendosi sotto la luce della parola chiara e razionale, totalmente dispiegata dal *logos* e illuminata senza chiaroscuri, cercando così di evaporare nella speranza di riscattarsi e cogliere l'archetipo che solo la filosofia noetica può conoscere, pensando altresì di ridurre la distanza ontologica tra immagine e idea. Ogni volta che, nel corso della storia, si è cercato di fare della poesia un'espressione della verità, si è seguita questa antica indicazione di salvezza pronunciata dal Socrate platonico, tentando così di riscattarla dalla colpa dell'imitazione e togliendole la sua proprietà di parola, nello stesso momento in cui la si indicava come menzognera. D'altra parte, non è alternativo a questo desiderio socratico-platonico di eventuale riscatto il tentativo di rivendicare

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 335.

<sup>12</sup> Ivi, p. 337.

la verità della poesia chiedendo alla parola poetica di svelare il suo contenuto di verità nel poetico, come se vi fossero dei contenuti propriamente poetici, oggetto della sua parola e adatti alla dettatura poetica, che non lasciano alcun margine al di là del detto.

Ma per salvare la poesia dalla condanna della dialettica socratico-platonica – ha iniziato Aristotele a insegnarlo – c'è bisogno di un radicale rovesciamento del piano della *mimesis*, del suo statuto e del suo senso, e non semplicemente un suo riscatto sul piano del contenuto. La *mimesis* è un rapporto originario con se stesso senza differenza: è in se stessa, dall'altra parte, come da sé vengono le determinazioni del pensiero dall'in se stesso del concetto.

2.

Per ripensare ciò che è diventato, Nietzsche a Torino, nell'autunno 1888, scrive *Ecce homo*. Il capitolo sulla *Nascita della tragedia* spiega che le innovazioni decisive del libro del 1872 sono state la comprensione del fenomeno dionisiaco fra i Greci e la comprensione del socratismo: «Socrate come strumento della disgregazione greca, riconosciuto per la prima volta come tipico *décadent*. “Razionalità” contro l'istinto”. La “razionalità” a ogni costo come violenza pericolosa, che mina la vita!»<sup>13</sup>. Fino agli ultimi giorni Nietzsche è consapevole della ineludibile lotta tra poesia e filosofia, lottatori indistruttibili, a causa della condanna socratico-platonica della poesia dovuta al suo carattere mimetico. Tutta l'arte è mimetica, quindi tutta l'arte è messa al bando. Il suo rapporto con la filosofia non c'è: al suo posto una voragine abissale. Nietzsche fissa con il suo sguardo questa voragine e invece di costruire un ponte per scavalcarla, vi si immerge per vederla chiaramente. Il suo “Sì alla vita” è la penetrazione nella voragine accompagnati dallo spirito della musica e dal ditirambo di Dioniso. Egli parla di poesia chiamandola col suo nome più antico: “tragedia”: «Io prometto un'epoca *tragica*: l'arte suprema del dire sì alla vita, la tragedia, rinascerà di nuovo, quando l'umanità avrà dietro di sé la coscienza delle guerre più dure, ma necessarie, *senza*

---

<sup>13</sup> Nietzsche (2011), p. 68.

*soffrirne...»*<sup>14</sup>. Tra le guerre più dure, quella tra poesia e filosofia fu scatenata dal principio della decadenza – Socrate – che è proprio ciò che deve essere annientato attraverso il nichilismo in quanto limite estremo dell'affermazione – Dioniso. Il nichilismo quale affermazione è la dichiarazione di guerra nietzscheana alla decadenza razionalistica socratica: alla supremazia della filosofia di matrice socratico-platonica Nietzsche oppone Dioniso e la tragedia, non per riscattare la condanna platonica, quanto per avviare un altro inizio sulla base di ciò che era stato abbattuto e gettato nell'abisso. Nelle viscere di quell'abisso Nietzsche ritrova gli elementi propri dell'artista ditirambico – l'immagine del poeta preesistente a Zarathustra adombrata in un disegno di abissale profondità<sup>15</sup> – l'artista che volta le spalle a Socrate, alla sua certezza riposta nel dio e nella parola che egli stesso non può ascoltare direttamente, ma che fonda la sua non credenza negli uomini. Nietzsche sa bene che gli uomini sono l'inferno – Strindberg glielo aveva confermato – ma riesce a guardarli negli occhi attraverso la lente di Dioniso e della tragedia. E in quell'abisso laggiù, dove parlò la verità su di lui, egli ritrova la poesia e l'energia di volare alto.

È lo sguardo di Zarathustra, prefigurato, che indaga l'arte dionisiaca della tragedia: il poeta tragico è il filosofo nietzscheano nella misura in cui Nietzsche, quale ultimo discepolo del filosofo Dioniso, è poeta ditirambico. Rovesciare idoli, a partire da Socrate e dal suo *metteur en scène*, Euripide: «il carattere quasi antigreco della sua arte si può sintetizzare nel modo più breve con il concetto di socratismo. “Tutto dev'essere cosciente, per essere bello” è il principio euripideo parallelo a quello socratico “tutto dev'essere cosciente, per essere buono”. Euripide è il poeta del razionalismo socratico»<sup>16</sup>. Nel giovane Nietzsche il rovesciamento dell'idolo passa per l'abbattimento di Socrate, l'annichilimento della sua *décadence*. Mentre Socrate giustifica la sua sapienza nella non credenza di sapere, frutto dell'ascolto della voce del dio e della

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>15</sup> Ivi, p. 72.

<sup>16</sup> Nietzsche (1991a), pp. 34-35.

risalita dialettica verso la visione spirituale dell'idea tradotta nelle parole del filosofo (concetto), Euripide realizza un'opera poetico-drammaturgica la cui comprensione passa per la didascalica certezza nella realtà in cui rispecchiarsi per edificare senza tensione e per annullate il *pathos*, per sapere-già ciò che è accaduto e cosa accadrà, per reificare la certezza fondata sul già-saputo e sul sempre-uguale. Euripide aiuta Socrate a costruire la coscienza del Greco consentendo quella vana speranza di salvezza a una poesia che rimane al livello di una mimesi di terzo grado, sebbene elevata sul piano di una coscienza razionale e pronta a dimostrarsi utile, come intendeva il Socrate del Libro X. Il senso passa per il *deus ex machina*, maschera di Socrate, che traccia il programma dall'esterno e spiega ciò che gli uomini devono sapere per sentirsi migliori e utili: un gregge morale illusoriamente pronto all'elevazione platonica.

Ma è proprio alla “sapienza istintiva” – la “sapienza inconscia” – che si richiama Nietzsche nell'accusare Socrate ed Euripide di aver ucciso la poesia: «Il socratismo disprezza l'istinto e quindi l'arte. Esso nega la sapienza proprio là dove si trova la sua sfera più peculiare»<sup>17</sup>. Per Nietzsche il mondo di Socrate è un mondo rovesciato e assurdo, in cui la coscienza è creatrice invece di essere critica e l'istinto è critico invece che creatore. Nietzsche sovverte questa assurda prospettiva socratica: in lui la sapienza si trova là dove Socrate getta l'anatema, rispondendo all'ironia platonica rivolta al poeta con l'apologia della carne, ossia ciò contro cui il divino Platone si era spinto con furore mettendo in piena luce i sintomi della sua malattia: «Noi siamo anche già ben oltre le cose per cui abbiamo parole», dirà tempo dopo Nietzsche nel descrivere lo spaventoso e il problematico di cui partecipa l'artista tragico<sup>18</sup>. Nietzsche riconosce nella patologia platonica un risvolto ambiguo: nel condannare l'arte, Platone si è ribellato alla propria carne; la sua stessa natura profondamente artistica è stata sacrificata sull'altare delfico dell'artista socratico, l'artista filosofico seguace della chiarezza apollinea che è in grado di poetare solo riempiendo

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 37.

<sup>18</sup> Nietzsche (1983), pp. 100-101.



di virtù la parola e facendola accompagnare da una musica ancillare<sup>19</sup>.

È l'intero mondo ottimistico costruito dalla coscienza socratica che va annichilito se si vuole guardare in piena luce la poesia: la fede ottimistica nella connessione necessaria tra virtù e sapere, tra felicità e virtù, ha ucciso la tragedia, e non sarà la filosofia a redimerla accompagnandola di nuovo alla verità perduta. La mancanza di musica, e non di sapienza filosofica, ha condotto alla dissoluzione della tragedia e solo "il segreto del suono" conservato nello spirito dionisiaco – non certo nella virtù – può sopravanzare la creazione plastica e la potenza di produrre immagini, così come la capacità esplicativa del concetto. Per operare questo superamento nichilistico è necessario pensare la poesia come una via e non come un'arte: «Quando parliamo di poesia, non intendiamo una categoria che sia coordinata con l'arte figurativa e con la musica, ma intendiamo piuttosto un conglomerato di due mezzi artistici in sé totalmente diversi, l'uno dei quali indica una strada verso l'arte figurativa, e l'altro una strada verso la musica: entrambi sono però soltanto *vie* che conducono alla creazione artistica, e non già *arti*»<sup>20</sup>. Ed è su questa via che si crea una possibilità più alta di esistenza, dove non c'è affatto bisogno di ascoltare la parola del dio per avere conferma della propria sapienza e dove la chiarezza luminosa del concetto si dissolve nel riconoscimento della vaghezza del sogno morale, là dove la verità trova finalmente spazio nella simbolica di Apollo e Dioniso: «Apollo e Dioniso si sono riuniti... l'arte tragica dionisiaca non è più "verità"... La verità viene ora *simboleggiata*, si serve dell'illusione, può e deve quindi usare le arti dell'illusione... L'illusione non viene più goduta come *illusione*, bensì come *simbolo*, come segno della verità»<sup>21</sup>. Siamo alle soglie delle due vie della poesia che Nietzsche giovane indica come la via dell'epos riferita all'arte figurativa (sensibilità dell'immagine) e la via lirica riferita alla musica (ebbrezza del sentimento nel suono). Ma la

---

<sup>19</sup> Nietzsche (1991a), pp. 38-39.

<sup>20</sup> Nietzsche (1991b), p. 61.

<sup>21</sup> Ivi, p. 69.

poesia può fare un ulteriore passo avanti, oltre la soglia, raggiungendo una nuova sfera radicalmente distante dall'ottimismo socratico-platonico: con il potenziamento del sentimento l'essenza della parola si rivela chiaramente e sensibilmente attraverso il simbolo del suono<sup>22</sup>.

La poesia a cui sta pensando Nietzsche è il ditirambo dionisiaco, manifestazione dell'opera d'arte dionisiaca simbolo dell'annientamento dell'individuazione e, insieme, unificazione della natura. È il preludio all'attacco frontale al Platone socratico portato a termine con la ricostruzione della "storia del suo errore": l'individuo socratico, Platone, in quanto mondo vero, attestato dalle parole dell'oracolo. "Io, Platone, sono la verità". Lui stesso è il mondo vero, mondo promesso al virtuoso sebbene impromettibile e inattuabile, a cui è stato negato l'esercizio mimetico, e dunque sconosciuto. Mondo vero divenuto idea, inservibile, inutile, superflua. Ora l'idea è il doppio della realtà: da ciò il rovesciamento nietzscheano, che va a compiersi nel gesto definitivo – togliere di mezzo il mondo vero e, con ciò, eliminare anche il mondo apparente! Il mezzogiorno di Zarathustra annunciato con l'aurora di Dioniso non indugia sull'abisso promettendo un ponte che lo superi – l'inutile e impromettibile ottimismo dell'individuo razionale – ma ne rivela la parola che si pone direttamente in rapporto con le potenze olimpiche e con la bellezza consolatoria, non per toglierle come svaghi o delegittimarle con la virtù, ma accasandosi presso il canto che sgorga unisono dal rispecchiamento dell'uomo dionisiaco. È il rispecchiamento che incanta e definitivamente affascina riunendo a sé lo specchio con l'immagine che esso riflette: il tempo della salvezza della *mimesis*, il suo completo riscatto, sta finalmente per tornare; il tempo nuovo della poesia rimanda al tempo antico della tragedia sul fondamento originario dello scaricamento mimetico in immagini: «L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammaturgica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come satiro, e come satiro guarda a sua volta il dio, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 75.

*L'incantesimo della mimesis:  
poesia e filosofia tra essere stato e poter essere*

visione, come compimento apollineo del proprio stato... Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini»<sup>23</sup>.

3.

Per salvare compiutamente la *mimesis* – ed essere attori di questa salvezza – Nietzsche ha pensato e vissuto il mondo senza dio: “dio è morto!” è l’alfa e l’omega dell’azzeramento del Libro X. Il filosofo non vive più in armonia col divino, se non ingannando se stesso - rovesciamento: glielo ha insegnato il poeta tragico, proprio colui che Platone ha allontanato dalla città. Il riscatto è compiuto, ma la vendetta del filosofo è in agguato e bisogna tenere la guardia alta.

Ce lo rammenta Samuel Beckett sul finire di *Finale di partita* o, meglio, da quel finale si finisce di capire l’angustia vendicativa di quel lottatore indistruttibile che è il filosofo. Non si può descrivere l’intera *pièce*, così confido nel ricordo di ognuno. Hamm è seduto e Clov è uscito, per sempre? Quale mossa fare? Tocca a Hamm giocare il vecchio finale di partita persa. Gettare, togliere, rimettere, pulire: parità. Hamm rimette il fazzoletto in tasca, poi dice: «Ci stiamo arrivando. Ancora qualche cretinata come questa e poi chiamo. (Pausa) Un po’ di poesia... Reclamavi la sera; ed eccola che viene... (Pausa. Si corregge) che scende... Reclamavi la sera; ed eccola che scende (Pausa)... Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda»<sup>24</sup>.

Sta citando Baudelaire da una delle *additions* ai *Fleurs du mal* del 1868, *Recueillement*: «*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamaï le Soir; il descend; le voici: / Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci*»<sup>25</sup>. Ma sono attimi nulli, dice: Hamm per un istante si consegna al fugace ricordo di un verso di Baudelaire, ma

---

<sup>23</sup> Nietzsche (1990), pp. 60-61.

<sup>24</sup> Beckett (1994), p. 131.

<sup>25</sup> Baudelaire (1996), p. 350.

sono attimi sempre nulli che fanno tornare i conti della storia, non quelli del dolore: “mio dolore, invocavi la sera... eccola, scende”. In Beckett la filosofia è un rifiuto culturale: si tratta della filosofia intesa come pensiero di pensiero, come concetto pervenuto a se stesso che eleva a categorie dell’essere le strutture fondamentali del pensiero stesso<sup>26</sup>. Questa filosofia accompagna la *Kultur* e, dalla *Repubblica* in poi, si assume anche il compito di fondarla; essa aiuta la *Kultur* a reprimere la natura e le tracce che essa non riesce a dominare per cui, come per la *Kultur*, anche per questa filosofia «la cosa più insopportabile è non poter dominare completamente ciò che è naturale, che irrompe continuamente per così dire nella sua sfera particolare»<sup>27</sup>. Il naturale di cui parla Adorno ricompare come irriducibile: all’insopportabilità di non riuscire a dominarlo corrisponde la forza dell’annientamento del sensibile che riemerge, tuttavia, carsicamente per minare la certezza dell’idea. Così come il Socrate platonico ha ritenuto di elevarsi fino alle idee una volta squarciato il terreno, rendendo estremi “ciò che è unico e fisso” e “ciò che molto e fugace” e ponendo in mezzo un abisso incolmabile se non col sogno di una vita autentica contraria alla vita, all’opposto Adorno rovescia – da par suo – l’incantamento della profondità per ricavarne il nuovo e urgente compito della filosofia: «il mondo in cui viviamo... suscita una sorta di sfiducia verso la filosofia. Cioè, quanto più profonda è la filosofia, quanto più si allontana dalla superficie del semplice esistente, si ha la sensazione, non ci si libera dalla sensazione che essa con il suo approfondire, con il suo allontanarsi dal semplice esistente, tanto più si allontani anche da ciò che realmente e propriamente è, “comment c’est”, come dice Beckett, che quindi la profondità della riflessione filosofica, che è necessaria come resistenza a tutta l’apparenza e l’illusione che la coscienza reificata produce, ci allontana al tempo stesso dalla verità perché non ci libera dal sospetto che proprio questa semplice esistenza, penetrare la quale è ormai l’inalienabile impulso della filosofia, sia l’unica cosa che c’è

---

<sup>26</sup> Adorno (2006), p. 120.

<sup>27</sup> Ivi, p. 142.

senz'altro e su cui valga la pena di riflettere»<sup>28</sup>.

Dunque, tutt'altro che filosofia da buttare a mare: c'è bisogno di filosofia proprio perché la *Kultur*, dopo Auschwitz, è fallita: non solo perché filosofare vorrebbe dire fare resistenza e critica alla coscienza reificata – la stessa che mantiene in piedi la filosofia e la *Kultur* fallite – ma anche perché sarebbe una filosofia finalmente superficiale, una filosofia che non si inabissa nel buio della terra per sognare il cielo stellato di idee, ma che reagisce alle sollecitazioni e agli enigmi dell'esistente. E sarebbe proprio su questo terreno che la filosofia potrebbe incontrare la poesia – la poesia dopo Auschwitz: non sul piano di una mera *mimesis* rispecchiante, ma su quello di una *mimesis* perfezionante che reagisce col vigente senza reificarlo. D'altra parte, il riconoscimento adorno non tanto della banalità del male, quanto del fatto che il “banale è male” – «cioè la forma della coscienza e dello spirito che si adegua al mondo così com'è, che ubbidisce al principio d'inerzia» – toccherebbe anche la filosofia, che non dovrebbe affatto rinviare a qualcosa di già posseduto come certezza imperitura, né a qualcosa che astragga l'anima dal mondo per farle fissare saldamente ciò che è illuminato dalla verità e dall'essere! Per questo il compito della filosofia dopo Auschwitz appare quello di “pensare contro se stessa”, ovvero misurarsi con l'estremo e l'assolutamente impensabile, per avere ancora «un diritto in quanto pensiero»<sup>29</sup>.

Adorno ripeterà queste cose nella parte conclusiva della *Dialettica negativa*: se deve esserci autoriflessione del pensiero, allora questo deve pensare contro se stesso per inclinarsi sul piano del materialismo (da Marx a Kafka, passando per Benjamin e Beckett, scrive Adorno) e rovesciare le certezze della conservazione della *Kultur* complici fin dall'inizio dell'abisso del pensiero antipoetico e dell'inabissamento della ragione strumentale di Auschwitz: «Chi parla per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e miserevole diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura favorisce immediatamente la

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 137.

<sup>29</sup> Ivi, p. 139.

barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna»<sup>30</sup>.

Ma l'esercizio di pensare contro se stesso è proprio di ogni arte che sia tale, e lo è anche della poesia. La parola poetica trova il suo significante nel gergo beckettiano; qui il pensiero «diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia l'espressione della sua assenza»<sup>31</sup>. In Beckett la legge della forma drammatica non ha più niente a che fare con l'apparizione divina: non c'è più alcun senso positivo metafisico, così come non è vero neppure che l'assenza di senso costituisca il contenuto del pensare e del poetare – l'insensato non può divenire una visione del mondo, come in alcuni esistenzialisti. In questo modo *Finale di partita* non può essere compreso filosoficamente in senso positivo perché vorrebbe dire non solo cercarne il senso, ma pretendere di trovarlo oltre il senso oggettivo frutto della complessione del testo e oltre i nessi significanti delle parole e delle frasi. Comprendere *Finale di partita* vorrebbe dire, perciò, comprenderne l'incomprensibilità rendendosi conto che non c'è un nesso significante: per questo, ogni idea contenuta in un pensiero che interpreta *Finale di partita* ha già rinunciato a essere il senso dell'immagine e della parola, pena il suo reificarsi in filosofemi che astraggono dal materiale negando ciò che vorrebbero comprendere: «la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irreali del mondo dell'esperienza, il processo poetico come logorio»<sup>32</sup>. La filosofia diventa parodia di se stessa nell'interpretare e stare al passo con il testo beckettiano che fa della filosofia la parodia di se stessa: «HAMM: Mi piacciono le vecchie domande. Ah, le vecchie domande, le vecchie risposte, che c'è di più bello!»<sup>33</sup>. Filosofia reificata, salda nel fissare la verità, anche parziale, in ascolto del dio oramai morto, per avere conferma della

---

<sup>30</sup> Adorno (1982), p. 331.

<sup>31</sup> Adorno (1979), p. 268.

<sup>32</sup> Ivi, p. 269.

<sup>33</sup> Beckett (1994), p. 107.

propria falsa coscienza del non sapere: vecchie domande... vecchie risposte... attimi nulli.

Beckett ricomincia al grado zero del sapere, dove tutto è zero...zero...e zero<sup>34</sup>. Il grado zero di Beckett non è il credere di non sapere di Socrate, non è l'ascolto della parola dell'oracolo per avere conferma di essere sapienti nella potenza della sapienza futura – «HAMM: E l'orizzonte? Niente all'orizzonte? CLOV: Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?»<sup>35</sup>. Esso denuncia il degenerare tautologico della filosofia, in quel «raddoppiamento concettuale (astrattezza ontologica *ad absurdum*) dell'esistenza che si proponeva di comprendere»<sup>36</sup>, così come la transitorietà dell'individuo come risultato del processo di alienazione capitalistico. L'individuo è stato liquidato, così come la sua idea di specie (uomo), e non è più possibile alcuna conciliazione in seno all'arte – la realtà non conciliata non tollera alcuna conciliazione nell'arte – perciò che questa può soltanto mimare la conciliazione riconoscendola come apparente: «La dignità dell'arte oggi non si misura sul fatto che sfugga felicemente o con abilità a quella antinomia, ma sul fatto che la sappia portare a compimento»<sup>37</sup>. In questo senso *Finale di partita* non elabora argomenti né pretende di rappresentare qualcosa, ma attesta l'ombra del mondo da cui la soggettività si ritrae per non servire l'apparenza e le esigenze di reificazione: la pièce non pensa affatto di essere la parodia di un pensiero tradotto filosoficamente poiché già questo è la parodia di sé nell'epoca in cui il banale è male. Da qui ora bisogna ripartire per trovare un senso che riporti il dialogo tra filosofia e poesia.

Nel raccoglimento al limite in cui si situa la parola beckettiana risuona il silenzio, quale portato di un residuo che attende il suono in uno spazio dominato dal caso: ed è proprio in questa dimensione spaziale che prendono corpo i segni mimetici beckettiani. Anche qui Adorno è chiaro e ci aiuta sulla via della conclusione: «Invece di tentare di liquidare l'elemento discorsivo del linguaggio con il

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 102.

<sup>35</sup> Ivi, p. 103.

<sup>36</sup> Adorno (1979), p. 273.

<sup>37</sup> Ivi, p. 277.

puro e semplice suono, Beckett trasforma quell'elemento nello strumento della propria assurdità: è lo stesso rituale dei clowns le cui ciarle diventano nonsense nel momento stesso in cui vengono recitate come se costituissero un senso»<sup>38</sup>.

Se è possibile una filosofia in grado di mettersi in relazione con l'arte e la poesia essa dovrà prima o poi ricominciare mettendo da parte la sua origine socratica. La ratio, secondo Adorno, nasce proprio dall'interesse dell'autoconservazione – difesa di fronte alle accuse del popolo e attestazione della propria autorità sapienziale – ma tale origine mostra la sua irrazionalità nel momento in cui l'autoconservazione della ratio è rimandata all'oracolo del dio, alla scaltra e arbitraria pretesa di essere amico della verità in quanto oggetto della sua benevolenza. A questo si accompagna la pretesa, propria dei fondatori, dice il Socrate platonico, di costringere le migliori nature a vedere il bene e compiere l'ascesa verso l'idea, ossia la verità comune a vero, bello e giusto: bisogna dirlo, affermarlo, comunicarlo<sup>39</sup>. In ciò Adorno guarda ancora a Beckett come a colui che ha distillato la parola poetica per ritrovarla intatta in un presente che continua a interrogarci e non fonda alcunché, nel pensare contro se stesso che continuamente rigenera dalle profondità dionisiache in una parola che attesta il suo disdire e il suo rimando oltre se stessa.

Dimenticare la vocazione socratica e la condanna platonica – il compito più difficile e anche più rischioso – vuol dire anche smettere di spiegare tutto alla gente, la stessa gente che Platone vuole condurre fuori dalla caverna e che Socrate dice che ragionava meglio dei poeti: «HAMM: Ah, la gente, la gente, bisogna sempre spiegargli tutto»<sup>40</sup>. Adorno spezza questo incantamento per ritrovare l'incantesimo della poesia (dopo Auschwitz) oltre la comunicazione che annuncia l'impossibilità della comunicazione stessa e che riporta la parola a se stessa: «L'idea che “alla gente bisogna sempre spiegargli tutto” viene inculcata ogni giorno da milioni di superiori a milioni di subalterni. Il nonsense che si vuole

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 292.

<sup>39</sup> Platone (1980b), p. 242.

<sup>40</sup> Platone (1980a), p. 44; Beckett (1994), p. 109.



qui motivare... non soltanto è crudelmente illuminato dalla stoltezza del cliché occultata dall'abitudine, ma è anche espresso contemporaneamente dall'inganno del parlarsi»<sup>41</sup>. Ed è proprio svelando questo inganno, dissolvendolo nell'estremo assurdo in cui non è possibile distinguere la quiete del nulla e quella della conciliazione, che la filosofia può di nuovo incontrare la poesia.

### *Bibliografia*

- Adorno, T.W. (1979), *Tentativo di capire il "Finale di partita"* (1961), in *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. (1982), *Dialettica negativa*, trad. it. a cura di C.A. Donolo, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. (2006), *Metafisica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino.
- Baudelaire, C. (1996), *I fiori del male e aggiunte*, in *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano, pp. 16-353.
- Beckett, S. (1994), *Finale di partita* (1956), in *Teatro completo*, a cura di P. Bertinetti e C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino, pp. 85-131.
- Nietzsche, F. (1983), *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. a cura di M. Montinari e F. Masini, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (1990), *La nascita della tragedia*, trad. it. a cura di S. Giametta, Adelphi, Milano.
- Nietzsche, F. (1991a), *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, pp. 25-45.
- Nietzsche, F. (1991b), *La visione dionisiaca del mondo*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, trad. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, pp. 47-77.
- Nietzsche, F. (2011), *Ecce homo*, trad. it. a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano.
- Platone (1980a), *Apologia di Socrate*, trad. it. a cura di M. Valgimigli, Laterza, Roma.
- Platone (1980b), *La Repubblica*, trad. it. a cura di F. Sartori, Laterza,

---

<sup>41</sup> Adorno (1979), p. 293.

Roma.

*Abstract*

Forgetting the socratic vocation and the platonic sentence – the most difficult and risky task – also means stop explaining everything to the people, the same people who Plato wants to lead out to the cave, and who Socrates said was more able than poets to reason. Adorno broke this spell to find again the enchantment of poetry (after Auschwitz), beyond the communication announcing the impossibility of the same communication and bringing again the word to itself.

*Keywords:* Socrates, Plato, Poetry, Communication, Adorno