

Francesco Amoroso

Giorgio Agamben

Il fuoco e il racconto

Milano

Nottetempo

2014

ISBN: 978-88-7452-500-3

Il fuoco e il racconto di Agamben, suddiviso in dieci saggi per lo più inediti - alcuni riprendono ma ampliano testi di conferenze tenutesi tra il 2010 e il 2013 - e intimamente legato alle serie *Homo sacer*, intende mostrare quanto la dualità contemplazione e azione e, quindi, il binomio di critica e creazione si rivelino come l'intima composizione di ogni atto linguistico. Partendo dal «legame genetico fra i misteri pagani e il romanzo antico» (p. 9), Agamben riporta l'aneddoto di Scholem che, alla fine del suo libro sulla mistica ebraica, racconta la storia di Ball Schem, a sua volta trasmessagli da Yosef Agnon: «Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia». L'aneddoto diventa «un'allegoria della letteratura» (p. 8), dell'inesorabile allontanarsi dalla tradizione da parte di un'umanità che, ancora capace di «raccontarsi la storia», non ricorda più gli elementi originari che la compongono. In questo smarrimento, ai limiti dell'oblio, Agamben coglie il senso profondo del narrare: «Ogni racconto – tutta la letteratura – è, in questo senso, memoria della perdita del fuoco» (p. 9). Lungo il solco tracciato da Benjamin, l'autore restituisce responsabilità a quel narratore che deve dare ascolto ai «modi in cui la lingua piange il suo perduto rapporto col fuoco», facendo coincidere l'atto dello «scrivere» con quello del «contemplare» la lingua (pp. 13-14). Se il romanzo deriva dal mistero, come Kerenyi e poi Merkelbach hanno dimostrato, se «l'elemento in cui il mistero si perde è la storia» (p. 10), allora «proprio questo smarrimento è la sola garanzia della serietà di un metodo» per «discernere in fondo all'oblio le schegge di luce nera che provengono dal mistero perduto» (pp. 12-13).

Con *Mysterium burocraticum*, si entra nelle stanze del processo di Gerusalemme a Eichmann, dove è «possibile scorgere l'intima, inconfessabile corrispondenza che unisce il mistero della colpa e il mistero della pena» (p.17). Accusato e accusatore sembrano legati da un misterioso legame, un *nexus*, già evidenziato da Dostoevskij e Nietzsche, che tiene insieme colpa e pena: «quando si accorsero che Dio era morto, essi credettero di doverne trarre la conseguenza che l'uomo sarebbe diventato un mostro [...] che nulla e nessuno avrebbero potuto trattenerne dai più scellerati delitti» (p. 19). È, invece, la sopravvivenza dell'«uomo comune» a Dio (che «non ha bisogno del *pathos* che caratterizzava le due figure dell'umano dopo la morte di Dio: l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij e il superuomo di Nietzsche») a fare del «processo il suo feroce momento di gloria, l'unico in cui l'opacità della sua esistenza acquista un significato che sembra trascenderlo» (pp. 19-20). Ciò che unisce colpa e pena è il linguaggio: «La pena che l'uomo sconta, il processo che da quarantamila anni – cioè da quando ha cominciato a parlare – è sempre in corso contro di lui non è altro che la parola stessa» (p. 22). Il *mysterium burocraticum* diventa per Agamben un'«estrema commemorazione dell'antropogenesi, dell'atto immemorabile attraverso cui il vivente, parlando, è diventato uomo, si è legato alla lingua». Si tratta di un processo sempre in corso, «perché l'uomo non cessa di [...] entrare e uscire dall'umanità», almeno fino a quando, in bilico tra colpa e pena, tra il suo «essere o non essere più animale – Il Giudizio, in cui egli è insieme giudice e imputato – non cesserà di essere aggiornato» (p. 23).

Nel saggio successivo, *Parabola e Regno*, Agamben afferma che la parola ci è stata data anche come *parabola*. Indagando l'etimologia del verbo 'parlare' e associando segno e significato con *parabola* e *Regno*, considera questa «contiguità», resa «stretta e costante» (p. 25) dalla forma della similitudine, destinata non ad allontanarci dalle cose, ma anzi a «tenercele vicine, più vicine – come

quando riconosciamo in un volto una somiglianza, come quando una mano ci sfiora» (p. 37). Accanto al concetto di potenza, che percorre come un filo rosso l'opera di Agamben, in questi ultimi anni è emerso il tema dell'inoperosità, inteso come una «potenza interna allo stesso atto» (p. 42), non semplicemente una sospensione dell'atto, ma una contropinta rispetto ad esso. Quest'accezione dell'inoperosità è al centro del quarto saggio, che funge anche da chiave di accesso agli altri scritti della raccolta. Riprendendo il titolo di una conferenza tenuta a Parigi da Deleuze nel 1987, Agamben parte dalla domanda *Che cos'è l'atto di creazione?* e dalla definizione di «atto di resistenza» proposta dal filosofo francese. Nonostante Deleuze non approfondisca la voce *résistance* dell'*Abecedario*, da lui identificata nella liberazione di «una potenza di vita che è stata imprigionata o offesa» (p. 39), Agamben raccoglie la sollecitazione a non pensare più alla resistenza come un'opposizione a una forza esterna e, di conseguenza, all'atto della creazione come a un affrancarsi dalla potenza. La sua proposta è quella di ipotizzare un legame inscindibile tra creazione e resistenza, azione e potenza, intendendo il termine 'creazione' «nel semplice senso di *poiein*, "produrre"» (p. 41).

In un ampio *excursus*, che dalla *Metafisica* di Aristotele giunge a Benjamin, viene ripercorsa la «resistenza della potenza-di-non», «salvazione dell'imperfezione nella forma perfetta», ma anche fondamento di ogni istanza critica (p. 47). Dopo aver evidenziato il coincidere tra necessità e contingenza e aver accostato «l'abito» e «la man che trema» di Dante alla tarda pittura di Tiziano e alle figure della creazione di Kafka, Agamben descrive un'arte che «non dice solo ciò che dice, ma anche il fatto che lo sta dicendo, la potenza e l'impotenza di dirlo» (p. 53). Muovendosi a ritroso da due scritti novecenteschi, *Il problema dell'antropogenesi* di Ludwig Bolk e *L'inoperosità come verità effettiva dell'uomo* di Kazimir Malevič, passando per *L'elogio della pigrizia* di Lafargue, l'autore si interroga sul movimento che influenza la creazione stessa, arrivando a quel concetto di inoperosità già espresso da Spinoza nell'*Etica*, con quell'*acquiescentia in se ipso*, quel «contemplare la propria potenza di agire», in cui la potenza va intesa come qualcosa che «non precede l'opera ma l'accompagna e fa vivere e apre in possibilità» (p. 58). L'atto creativo trova quindi la sua ragione di esistere non solo nel desiderio, inteso come spinoziano «*conatus* di perseverare nel proprio essere», ma anche in una «resistenza interna al desiderio», in «un'inoperosità interna all'operazione» (p. 60).

Vortici pone al suo centro il movimento archetipico dell'acqua per mettere in relazione, sulla scorta di Benjamin, origine e vortice. Se il soggetto è «un vortice nel flusso dell'essere», i nomi sono «vortici nel divenire storico delle lingue, mulinelli in cui la tensione semantica e comunicativa del linguaggio s'ingorga in se stessa fino a diventare uguale a zero» (p. 65). È da questo vortice che il poeta riemerge e in cui tutto può ridiventare per lui nome, ma soltanto «alla fine della discesa nel vortice dell'origine» (p. 66). Con *In nome di che?* e *Pasqua in Egitto*, non a caso posti in continuità, l'autore continua ad interrogarsi sul senso profondo della parola e dei nomi. «Secondi i cabalisti, gli uomini possono parlare perché la loro lingua contiene il nome di Dio» (p. 71). Per secoli, l'uomo ha parlato in nome di Dio, ma nella modernità il nome di Dio si è ritirato dalla lingua degli uomini. La risposta di Hölderlin a questo vuoto, che Agamben fa sua, è «la lingua della poesia, la lingua senza più nome» e, tuttavia, se il poeta «vive come una catastrofe la mancanza del popolo» (sinonimo di Dio, oggetto e soggetto della sua esigenza), «deve farsi filosofo», ma nell'esperienza dell'assenza del popolo, nell'*ademia*, nella perdita del *demos*. «Se il poeta e il filosofo parlano in nome della lingua», parlano in nome di una lingua senza popolo. In questo consiste per Agamben il progetto di Canetti e di Celan: «salvare la lingua tedesca dal suo popolo» (p. 73).

Proprio una frase che Celan scrive in una lettera a Ingeborg Bachmann, riguardo la Pasqua ebraica, «pur non ricordando affatto di essere mai uscito dall'Egitto, celebrerò questa festa in Inghilterra», consente ad Agamben di proseguire il suo discorso sull'indicibile, anzi, sull'«Impensabile» (pp. 75-76). Definendosi «ebreo in Egitto», Celan si situa «prima o comunque al di fuori di quell'esodo [...] che la Pasqua ebraica celebra» (p. 76). E se Pesach, 'Pasqua', è il nome segreto di Celan, quello trasmesso solo oralmente dagli ebrei ortodossi, allora per Agamben, in questa *Pasqua in Egitto*,

paradosso che fa da titolo a questo settimo capitolo, si iscrive tutta la poesia di Celan, il suo «dimorare nell'ammutolire e, insieme, nell'attraversamento dell'ammutolire» (p. 79). In *Sulla difficoltà di leggere*, il campo si sposta soprattutto sull'impossibilità di leggere, sull'illeggibilità. Sottolineando come la letteratura nasca in «intima relazione all'oralità», per trascrivere «ciò che non è mai stato letto e leggere ciò che non è mai scritto, cioè quel “parlar materno” analfabeta che esisteva soltanto nella dimensione orale» (p. 85), Agamben si domanda, infine, anche alla luce della fioritura della poesia italiana nel Novecento, se «ciò che chiamiamo poesia non sia in verità qualcosa che incessantemente abita, lavora e sottende la lingua scritta per restituirla a quell'illeggibile da cui proviene e verso cui si mantiene in viaggio» (p. 86.) Tentando il passaggio *Dal libro allo schermo* e partendo dall'ultimo corso di Barthes, *La preparazione del romanzo*, percorrendo il «getto in prosa» dei *Canti* di Leopardi, le pagine di diario di Kafka, le ritrattazioni di Pasolini, sono indicati due «libri» esemplari, di una «potenza che [...] merita di essere chiamata opera», malgrado la «quasi inconsistenza ontologica del libro», «perché l'esperienza della materia – che per gli antichi era sinonimo di potenza – è in essi immediatamente percepibile» (p. 98): *Nuovo commento* di Manganelli e *Le livre de Mallarmé* di Scherer. In questa sorta di «"fisica" del libro», sono analizzati anche gli strumenti digitali di scrittura che, per un certo verso, hanno generato «l'idea – quanto meno imprecisa – di una immaterialità dello spazio informatico» (p. 110). Per Agamben, invece, «il dispositivo digitale non è immateriale, ma si fonda sull'obliterazione della propria materialità: lo schermo fa “da schermo” a se stesso, nasconde la pagina-supporto – la materia – nella pagina-scrittura, questa, sì, divenuta immateriale, o, piuttosto, spettrale». Scrittori e lettori finiscono solo per rinunciare alla pagina bianca «che Aristotele paragonava alla pura potenza del pensiero» e verso la cui «pura materialità» i libri di Manganelli e Mallarmé tendevano (pp.111-112).

Pagina bianca e scrittura tornano come argomento anche dell'ultimo saggio, *Opus alchymicum* che, riprendendo in parte il tema del primo capitolo, dà a tutto *Il fuoco e il racconto* una struttura circolare. Attraverso gli scritti di René Daumal, Rimbaud, Simone Weil e Cristina Campo, passando per Michel Foucault, Pierre Hadot, Paul Klee, e il loro tentativo di far «coincidere perfettamente lavoro su di sé e produzione di un'opera» (p. 129), emerge rinsaldato il nodo teorico dominante di questa raccolta di Agamben, che mira a tenere insieme creazione e consapevolezza di sé, opera e inoperosità. «La contemplazione di una potenza si può dare soltanto in un'opera» quando è disattivata, resa inoperosa, perciò restituita a un nuovo possibile uso. La conclusione di questo ultimo saggio e di tutto il percorso tracciato da Agamben è che «veramente poetica è quella forma di vita che, nella propria opera, contempla la propria potenza di fare e non fare e trova pace in essa». Non esistono «soggetti sovrani titolari di un'operazione creatrice [...] piuttosto, dei viventi anonimi che contemplando e rendendo inoperose le opere del linguaggio» cercano di «mantenersi in relazione con una potenza, cioè di costituire la loro vita come forma-di vita» (pp.141-142).