

ARTISTA E OPERA D'ARTE: DELLA FISSAZIONE DI NARCISO E DELLE FORME DI LIBERAZIONE UN'INDAGINE LETTERARIA

«Uno scritto non è uno specchio. Scrivere è affrontare un volto sconosciuto»

(E. Jabès)

I. OPERA D'ARTE ED ARTISTA

Se esiste una possibilità di parlare dell'opera d'arte, lecito è anche un discorso ancora più lato sull'artista, in quanto premesa non solo logica della creazione. Già Martin Heidegger, nel celeberrimo *L'origine dell'opera d'arte*¹, ritiene necessario, ai fini di chiarire l'essenza dell'arte, riflettere anzitutto sulle sue manifestazioni, l'opera d'arte e l'artista: «L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro. Tuttavia nessuno dei due, da solo, è in grado di produrre l'altro. Artista ed opera sono ciò che sono, in sé e nei loro reciproci rapporti, in base ad una terza cosa, che è in realtà la prima, e cioè in virtù di ciò da cui tanto l'artista quanto l'opera d'arte traggono il loro stesso nome, in virtù dell'arte (...). Ma è dunque possibile che l'artista costituisca un'origine? Dove e in qual modo sussiste l'arte? L'arte è ormai solo più una parola a cui non corrisponde nulla di reale. Non si tratta che di una rappresentazione unitaria in cui facciamo rientrare ciò che l'arte include ancora di reale: l'opera e l'artista». L'arte, dunque, come origine dell'opera d'arte e dell'artista, ma l'opera d'arte come campo entro il quale si ricerca l'essenza dell'arte. Cio che esula da tale campo non ha la possibilità di essere conosciuto, per difetto non suo, ma nostro, ossia non perché non esistono chiavi di lettura che

¹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, Firenze 1968; la prima edizione tedesca è del 1950.

siano in grado di decifrarlo, ma soltanto perché noi non ne possediamo alcuna, almeno per ora. È gioco-forza, perciò, restare all'interno di questi limiti, consci delle misure del terreno, tentando casomai di spostare in avanti, di millimetro in millimetro, i paletti che ne circondavano la superficie.

Opera ed artista restano dunque le coordinate di fondo sotteesse ad ogni ricerca intorno alla natura e alle funzioni dell'arte; in questa sede cercheremo di illuminare per alcuni tratti le forme in cui si è posto, e si pone tuttora, il rapporto tra questi due poli complementari, ossia la corrente di energia frutto dell'attrazione-repulsione tra opera ed artista. L'attenzione si concentrerà, in particolare, su uno dei «vizi» della simbiosi creativa, quello che spinge i poeti ad amare tanto intensamente la propria creazione, da far pensare (forse un po' sfrontatamente) al mito di Narciso², ed alla sua simbologia³. D'altronde la figura di Narciso è presente nel corso di tutta la tradizione occidentale, in un gioco continuo di nessi e di richiami che attraversando le varie epoche giungono fino a noi, e da noi ripartono per ritornare ai luoghi d'origine, e forse oltre⁴. Immagini scagliate negli spazi bui della memoria, dove restano impigliate e riflesse, come stracci colorati, negli specchi del ricordo. È in questi anfratti che a volte sovviene un volto più bello, una figura evanescente che si

² Narrato nel III libro delle *Metamorfosi* di Ovidio; cf., in particolare, versi 320-525. Il mito di Narciso è parzialmente presente, ancor prima, negli Inni Omerici e nella tradizione orfica greca; per quest'ultima, cf. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Milano 1977. L'ipotesi di un collegamento tra il mito di Narciso e l'orfismo, sostenuta da Marsilio Ficino nel commento al *Simposio* di Platone, ha trovato tanti estimatori quanti detrattori; tra questi ultimamente si è schierato anche G. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, Firenze 1983.

³ La ripresa in chiave simbolica del mito di Narciso è dovuta soprattutto alla psicologia di questo secolo: in particolare cf. S. Freud, *Introduzione al narcisismo* (1914), e J. Lacan, *Scritti* (1966).

⁴ Dal punto di vista letterario, bella l'analisi diacronica del mito che fa Paul Zweig nel suo *L'eresia dell'amore di sé* (1968, 1980): il libro è pregevole soprattutto per la ricca trasposizione di interi passi di poeti e filosofi, dalla meditazione gnostica fino alla lirica del primo Novecento. Sono presenti autori come Agostino, Böhme, Meister Eckhart, san Giovanni della Croce, Bernard De Vantadorn, Guillaume de Lorris, Shakespeare, Milton, Descartes, Lovelace, Traherne, Spinoza, Rousseau, Kierkegaard, Melville, Baudelaire, ecc. Per ognuno di questi, Narciso significa qualcosa di più di una favola o di un mito.

sovrappone, luminosa, alle altre immagini: Narciso rinasce a somiglianza dell'uomo che lo pensa, di cui assume, poco per volta, ogni tratto e lineamento.

II. FORME DEL RAPPORTO ARTISTICO: FISSAZIONE E MUTAZIONE

La storia di Narciso, come è naturale per un essere specchiato, si ripete all'infinito, in un circolo chiuso ed apparentemente privo di uscita; se, dunque, attributo primario del narcisismo è la mancanza di frattura, di novità, di discrezione, basterà osservare come e in quale misura esistano, in letteratura, delle «fissazioni» d'immagine per cui venga ad instaurarsi un legame malato, di puro rispecchiamento, e senza mutazioni di rilievo, tra artista ed opera; e indichiamo con il termine «mutazione» qualsiasi arricchimento possa raggiungere il soggetto dall'esterno, tale da imprimere un segno decisivo e concretamente individuale nell'opera d'arte. Ne seguirà, di conseguenza, che in presenza di una mutazione si potrà sviluppare anche una storia, ossia un divenire; e che tale divenire nascerà per sua natura conflittuale, vale a dire nella consapevolezza costante di sé in quanto coscienza di un Altro⁵. Si parlerà di arte, allora, quando opera e artista conterranno, all'interno del loro essere-in-relazione, una forma intermedia tale da garantire una mutazione e una differenza sostanziale: una mediazione, dunque, che renda in certo senso sconosciuta l'opera all'artista.

⁵ Sull'importanza dell'Altro, ricordiamo un brano de *La struttura assente*, Milano 1980, in cui U. Eco si riallaccia al pensiero di Lacan: «Egli [il soggetto, n.d.A.] riconosce se stesso solo sulla presenza dell'altro (...). È la presenza di questo Altro con l'A maiuscola, che consente a ciascuno di definire la propria identità misurandola sull'alterità altrui». E sulla stessa traccia cammina E. Lévinas: «La soggettività non è un per sé, ancora una volta essa è inizialmente un per gli altri» (*Etica e infinito*, Roma 1984).

**III. ANTIDOTI ALL'EVANESCENZA DI NARCISO:
L'ALTRO, LA «DINGHAFT»**

Sconosciuto è chi possiede qualcosa di estraneo, di non conosciuto, rispetto ad una tradizione; ponendo all'interno del campo semantico di «tradizione» anche il concetto di «io» = (qui) poeta, essere sconosciuto diviene sinonimo di essere altro, ossia «non-io» = (qui) non-poeta. Ecco allora presentarsi una conseguenza di rilievo: la poesia si genera necessariamente in virtù di una mediazione estranea ad essa; il poeta è tale grazie alla presenza del non-poeta; questa presenza «impoetica» è, del resto, per il suo stesso essere, fonte di ansia e di dolore per l'artista. È il simbolo dell'avverso, del contrario, dell'ostile, dell'estraneo, dell'ignoto: del *diverso*. Sfugge, questo Altro, tanto alla determinazione quanto all'indeterminatezza; non possiede territori né confini entro cui farsi identificare, eppure il suo emergere punge più d'una lama affilata. Sfugge, simile all'acqua che tentiamo invano di trattenere nella morsa del pugno. Possiede la vuotezza del nulla, e insieme l'onnipresenza di ciò che, invisibile, compenetra di sé ogni cosa. Questo Altro ostile, diverso, è prima di tutto dolore; e conserva la sua esistenza come l'eterno inafferrabile, ciò che, privo della possibilità di essere detto, ci ha detti, lui, una volta per sempre. E noi (e gli artisti con noi) sentiamo pesare sulle nostre carni le sillabe mozzicate dal Linguaggio del Dolore.

È senz'altro necessario affermare che tale Linguaggio va accettato senza esitazione, poiché nulla viene detto con parole prese da altri alfabeti; e nessuno ha mai parlato se non con lo slancio e quasi con l'abbraccio propri di chi rischia. L'essere arrischianto-arrischiatto diviene così la stessa sostanza dell'uomo, e dell'artista in particolare⁶; il Rischio abbracciato genera ricchez-

⁶ Cf. M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, cit., p. 257: «...il fondamento dell'ente è da lungo tempo designato col nome di essere. Il rapporto fra l'essere fondante e l'essere fondato è il medesimo per l'uomo, la pianta e l'animale. Esso consiste nel fatto che l'essere "abbandona al rischio" l'ente (...). Ogni ente è arrischiatato. L'essere è il puro e semplice rischio. Esso arrischia noi: gli uomini (...). Ma l'ente rimane arrischiatato nell'essere, cioè in

za, scacciato rigetta la mente nel timore e nell'illusione dello specchio. Definiamo meglio questo rischiare: in condizioni normali, il Linguaggio del Dolore si incarna nel Linguaggio dell'Altro e viceversa; ma sconfiggere il terrore, o, più modestamente, allontanarlo con dolcezza, significa proprio accettare l'Altro come Rischio, ossia, ed è la stessa cosa, rischiare *per* l'Altro. La perdita del linguaggio che pertiene al soggetto poetante, come ad un qualsiasi soggetto⁷, contiene nel suo perdersi l'acquisizione del Linguaggio del Silenzio, dell'Altro. Qualora si intenda il soggetto, come vogliamo noi, quale un essere-in-relazione con altri soggetti, e si convenga che proprio da tale interrelazione emerge la sua figura, si comprenderà la necessità di acquisire un linguaggio Altro proprio per la costituzione dell'io, e non per uno sfizio estetico: l'io (ed il linguaggio dell'io) esiste solo ed in quanto correlato (abbracciato) con un Altro (ed un linguaggio Altro). L'Altro rende l'illusione palpabile, le dona gravità. L'io sta, o cade, con l'Altro.

Ebbene, considerando l'intera ampiezza di questi abbozzi di frasi, possiamo dire che tra artista ed opera questo essere Altro esiste *sempre* e che la (sua) affermazione dona identità ed autonomia ad entrambi, la (sua) negazione conduce il poeta a specchiarsi nella propria poesia, ed a concepirla come un'immagine di sé, una pura fotografia dell'io-Narciso⁸. Di qui un'altra

un rischio. Di conseguenza l'ente è esso stesso arrischiante, cioè rimesso al rischio...».

⁷ È ovvio che la discussione qui impostata nella prospettiva etico-estetica riesce ugualmente efficace sul piano pragmatico, ossia nel considerare il rapporto libero o sottomesso dell'uomo nei confronti di qualsiasi attività lo impegni per un determinato lasso di tempo. Poniamo, ad esempio, la relazione spesso «fissata» tra uomo e lavoro, e cosí via. Anche su questo piano ritengo indispensabile la ricerca di una libertà reciproca, a favore della dignità di entrambi, ossia, nel nostro esempio, dell'uomo e del lavoro.

⁸ Riportiamo ancora qualche riga di E. Lévinas, del quale ci interessano le osservazioni sulla relazione amorosa e sulla filialità: «È una falsa idea romantica quella dell'amore che sarebbe una confusione di due esseri. Il patetico della relazione amorosa è il fatto di essere due e che l'altro vi è assolutamente altro». «La relazione non neutralizza, *ipso facto*, l'alterità, ma la conserva». «La filialità è ancora più misteriosa. È una relazione con altri dove altri è

conseguenza: ogni qualvolta non si consideri l'Altro come *precedente* la composizione dell'opera, si precipita in una monotonia di autoriflessioni, condannate alla clausura, arroccate nella pretesa di non confondersi col mondo; eresie di tale pasta costellano tutta la nostra storia, a cominciare dal *De rerum natura* di Lucrezio (II, 1-13):

«Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquam est iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
Suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli.
Sed nil dulcissim est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientium templi serena,
despicere unde queas alium passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri»⁹.

radicalmente altro e dove, tuttavia, è in qualche modo me. L'io del padre ha a che fare con un'alterità che è la sua, senza essere possesso né proprietà (...). Il fatto di vedere le possibilità dell'altro come sue proprie possibilità; di poter uscire dalla chiusura della propria identità e da ciò che le è concesso verso qualcosa che non lo è e che tuttavia è da lei — questa è la paternità (...). La paternità non è semplicemente un rinnovamento del padre nel figlio e la sua confusione con lui. Essa è anche l'esteriorità del padre in rapporto al figlio. Essa è un esistere al plurale». Ora, meditando sul fatto che anche il processo creativo è una filiazione, e che se l'opera è figlia padre ne è l'artista, queste frasi di Lévinas raggiungono direttamente il bersaglio della nostra ricerca. La relazione è dunque corretta, come vedremo, quando in famiglia l'opera respira, a pieni polmoni, libertà.

⁹ «Dolce, quando sul vasto mare i venti sollevano i flutti, assistere da terra alle dure prove altrui: non che quella sofferenza sia per noi un piacere tanto grande; ma è pur dolce vedere a quali mali si sfugge. Dolce anche osservare i grandi scontri di guerra combattuti nella pianura, senza parteciparne i pericoli. Ma niente più dolce che occupare saldamente gli altri luoghi fortificati dalla scienza dei saggi: regioni serene da dove si può abbassare gli sguardi sopra gli altri uomini, vederli errare da tutte le parti, cercare a tentoni il cammino della vita, competere in genialità, disputarsi la gloria della nascita,

L'errore sarebbe grave, ma non esiziale, se potesse essere considerato soltanto una visione, sia pure aberrante, della realtà; invece la nota più dolente risiede proprio nel fatto che l'immagine specchiata di Narciso non ha nulla di reale: la sua realtà, meglio, risiede proprio nel non essere reale. Narciso è apparenza, il suo contemplarsi esclude ogni cronotopo, getta il più lontano possibile la nozione stessa della materia, del corpo che respira. Quasi puro spirito. Eppure, *o logos sarx egeneto*, «il Verbo si fece carne», e proprio perché non esiste umanità disciolta dalla carne. Parimenti, non esiste opera d'arte senza quella che Heidegger chiama la *Dinghaft*¹⁰, la «cosalità» ovvero materialità. Anche qui, nulla si pone oltre l'orizzonte della *Dinghaft*; anzi, nulla, eccetto Narciso, ovvero la morte per dissolvenza.

IV. CONATO E DIFFERENZA

Come abbiamo già affermato, ciò che salva l'artista e l'opera dalla fissazione narcisistica è la presenza di una mediazione «altra», che *inter-venga* prima del cristallizzarsi dell'opera nella forma definitiva, ad esempio quella dell'edizione, per un libro, o della stesura su spartito, per una sinfonia; l'alterità, nel suo porsi come tramite, assume una funzione altamente ironica: quella di deviare di continuo lo sforzo che il poeta getta in poesia: grazie all'Altro, l'obiettivo non è mai raggiunto, ma sempre ricercato; non c'è contemplazione di sé, né *theoria* fissata nel

sforzarsi notte e giorno, con fatica senza pari, di elevarsi al colmo delle ricchezze o di impadronirsi del potere». (Traduzione di O. Cescatti).

¹⁰ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 5: «Ma anche la tanto invocata immedesimazione estetica nell'opera non potrà mai prescindere dal carattere di cosa che inerisce all'opera. L'esser-pietroso è nell'edificio, l'esser-legnoso nella scultura in legno, l'esser-colorato nel quadro, la vocalità è nell'opera in parole, la sonorità nell'opera musicale. Il carattere di cosa è talmente radicato nell'opera d'arte che noi, addirittura, capovolgiamo queste affermazioni dicendo: l'edificio è in pietra, la scultura lignea è in legno, il quadro è in colore, il poema è in parole, la musica in note».

retro-tempo¹¹, ma sempre tendenza, conato¹². L'Altro, col suo semplice essere-presente, spezza il circolo chiuso dell'arte specchiata, introduce una *differenza* irriducibile rispetto al terreno noto dell'artista: in questo modo, taglia il legame tra l'io-Narciso e la sua immagine; l'artista è costretto ad assumere di sé una coscienza mediata, non più specchiata; l'opera diviene finalmente autonoma, capace di reggersi da sola, senza sostegni. Il conato

¹¹ Retro-tempo è qui inteso come tempo dell'illusione; ogni fissazione scade nel retro-tempo perché cessa di divenire, o meglio si illude di cessare. In letteratura, un esempio potrebbe essere costituito dalla narrativa di argomento bellico, o da alcuni scrittori che pubblicano decine di libri tutti sulla Grande Guerra; quando non ci sia né un'intenzione commerciale, né un motivo di aggancio con il presente, queste opere sprofondano nella palude del retro-tempo: escono dalla storia, fissandosi su una porzione di tempo arretrata rispetto allo scorrere del divenire.

¹² Interessante il parallelo con quanto afferma Nietzsche sul non-finito: «Vedo qui un poeta che, al pari di tanti uomini, esercita una superiore attrattiva più con le sue incompiutezze che con tutto ciò che sotto la sua mano si arrotonda e si configura compiutamente — anzi, piuttosto che dall'abbondanza della sua forza, egli trae vantaggio e gloria dalla sua incapacità nel dar l'ultimo tocco. La sua opera non esprime mai interamente ciò che lui propriamente vorrebbe esprimere, ciò che vorrebbe aver veduto: si direbbe che ha avuto il pregustamento di una visione, e da questa avidità egli attinge l'altrettanto immensa eloquenza del suo desiderio e della sua fame divorante. Con tale eloquenza egli innalza chi gli presta ascolto oltre la sua opera e oltre tutte le "opere", e gli dà ali per levarsi ad altezze alle quali altrimenti mai si levano ascoltatori: e così, divenuti essi stessi poeti e veggenti, tributano all'autore della loro beatitudine un'ammirazione tale come se costui li avesse guidati direttamente alla visione della sua più sacra ed ultima realtà, come se avesse attinto alla sua metà e avesse realmente veduto e comunicato la sua visione. Va a tutto vantaggio della sua gloria il non essere propriamente arrivato alla metà» (*La gaia scienza*, Milano 1979, p. 89).

Così, l'incompiutezza dell'opera torna a vantaggio dell'artista, qualora egli decida di donarle indipendenza; l'ironia, in tale processo, funge da catalizzatore: determinante ed insostituibile. Edmond Jabès, nell'affascinante *Libro della sovversione non sospetta*, Milano 1984, precisa: «L'opera non è mai compiuta. Essa ci lascia nell'incompiuto, nel cui spazio moriamo. Quel che ci rimane è solo la sua parte bianca, e non si tratta di utilizzarla, ma solo di tollerarla. Lì dobbiamo installarci. Accettare il vuoto, il nulla, il bianco. Tutto quel che creiamo è dietro di noi. Oggi io sono, di nuovo, in quel bianco: senza lingua, senza gesti, senza parole» (p. 30).

Il libro diviene sconforto per «coloro che affascinati dall'ignoto si sono smarriti». Smarrimento qui è sinonimo di «morte»; vedremo più avanti in quale accezione la morte dell'artista è salvezza, rinascita dell'io.

determina perciò lo sforzo mediante il quale l'artista tenta di riconoscere l'opera come immagine di sé, e nonostante il quale l'agnizione non sortisce alcun esito, se non quello di imporre l'indipendenza raggiunta dell'opera stessa. Il volto dell'Altro si è ormai stampato, come su una sindone, lungo lo strutturarsi della creazione, ed ha formato, unitamente ai tratti dell'artista, la nuova fisionomia dell'opera: un vero e proprio parto simbolico.

V. ERMENEUTICA E FRAINTENDIMENTO

Rimanendo all'interno della metafora del parto, è necessario rilevare un'altra corrispondenza non meno importante: al momento della nascita di un bambino viene tagliato il cordone ombelicale, affinché il neonato possa condurre una vita propria, ossia iniziare una serie di esperienze tali da garantirgli la possibilità di sopravvivere; così, anche il legame tra artista ed opera, come quello tra madre e figlio, deve essere tagliato per il bene di entrambi¹³. L'opera deve poter fare le sue «esperienze», individuali — a mio parere — nelle vicissitudini che essa attraversa dal momento in cui viene resa nota; e tali avventure io le chiamo «interpretazioni». Entriamo così senza riserve nel campo dell'ermeneutica, cui assegniamo un ruolo di spicco nella determinazione del concetto di «fraintendimento»: per quanto possa apparire strano, infatti, è proprio nel fraintendimento che l'artista può recuperare la propria libertà e sopravvivere all'opera. Dal momento in cui per la prima volta si è imposta, nella mente del poeta, una qualche intuizione, da quando codesto pungolo ha iniziato il suo paziente lavoro di assillo, l'artista non può pensare la nuova opera se non nei termini che sono da essa stessa imposti. I poeti, presi di per se stessi, sono in certo modo impotenti nel determinare i modi di sviluppo, ad esempio, di un sonetto; una

¹³ C.G. Jung, *Psicologia e poesia*, Torino 1979, p. 77: «Sappia o no il poeta che la sua opera si genera, cresce e matura nel suo intimo, ovvero creda di esprimere volontariamente una propria invenzione, il fatto non cambia: la sua opera cresce da lui, comportandosi come un figlio verso la madre».

volta detta (ma da chi? da dove?) la prima parola, tutto ne segue come in una dimostrazione matematica; debole è la possibilità di scarto che rimane nelle mani dell'artista¹⁴. Ora è facile che, stante la costrizione cui egli è soggetto, il suo primo pensiero sul sonetto ritorni al modo in cui questo si è manifestato per la prima volta, alla sua originaria intonazione: tragica, meditativa, polemica, malinconica, ecc.

Ma che cosa impedisce a noi di leggere in chiave comica anche il più tetro degli endecasillabi? E ancora, quante volte una lettura personale ci porta ben lontano da dove l'autore avrebbe desiderato condurci¹⁵. Questo non significa che non esista una chiave di lettura legittima più di altre¹⁶; significa invece che il fraintendimento è sempre presente, indissolubilmente legato al manifestarsi dell'arte. Occorre che l'artista accetti per

¹⁴ Ancora C.G. Jung, *op. cit.*, p. 80: «Egli [il poeta: n.d.A.] è uno strumento nel significato più profondo del termine e perciò sottoposto alla sua opera, della quale non ci dovremmo aspettare un'interpretazione da parte sua. Egli ha compiuto, esprimendola, la sua più alta possibilità e deve lasciare l'interpretazione della sua opera agli altri e all'avvenire».

La tesi di fondo del saggio è, in sintesi, che il poeta «come artista è nel senso più alto "uomo", è "uomo collettivo", portatore e rappresentante della vita psichica inconscia dell'umanità. Questo è il suo officium...». Egli è dunque scusato se nel vivere quotidiano accumula difetti su difetti («infantilismo, avventatezza, egoismo ingenuo, vanità, ecc.»): ha in comune al suo attivo una missione e una funzione collettive. A noi sembra che se questa tesi ha una indubbia validità, essa deve trovare diffusione esclusivamente tra i non-poeti, e non tra coloro che sono già di per sé vanitosi; l'arte ha comunque senso entro i limiti di un'esistenza completa, di una ricostruzione positiva dell'umanità dell'artista, e non come abbattimento.

¹⁵ È chiaro, però, che la critica del testo deve orientarsi, seguendo determinati criteri normativi, in direzione della «migliore» interpretazione (Hempfer); del resto questo è un dibattito esteso, che ci porterebbe troppo al di là delle nostre intenzioni: filosofi, semiologi, filologi si sono cimentati in un agone che ha visto battagliare Link, Wimsatt, Schimdt, Gadamer, Chomsky, Hempfer e molti altri.

¹⁶ Sulla chiave interpretativa, interessante la puntualizzazione di E. Jabès, che si inoltra al di là della parola: «Non è lo scrittore che possiede la chiave del testo, e non la detiene neppure il testo così come s'offre alla lettura, ma ciò che non s'è lasciato rinchiudere nella parola. Non c'è dubbio che la chiave è questo vuoto che nel libro è denunciato da alcuni *vocaboli*, anch'essi portatori di un'assenza immemoriale: mancanza nell'infinito della mancanza.

«Proprio quello che non si vede ci permette di vedere» (*op. cit.*, pp. 82-83).

la propria opera qualsiasi interpretazione, anche la piú violenta; che pensi ed agisca *come se* il faintendimento sia la norma della comunicazione estetica, *come se* la propria verità non abbia alcun significato per il pubblico che ha attorno¹⁷. È questa una necessità vitale, senza la quale ogni desiderio di libertà cade nel vuoto di una prigione senza fondo, dove l'artista è nello stesso tempo recluso e carceriere, giudice e condannato. La libertà dell'uomo che vive l'arte è intessuta tanto degli stracci del recluso, quanto della stoffa del carceriere, ma il ricamo affascina oltre l'immaginazione di entrambi. L'opera, svincolata dall'interpretazione dell'autore, vive autonomamente senza piú gravare, con la propria «pesantezza», sull'intreccio dei sentimenti dell'artista: l'uno e l'altra traggono beneficio dalla distanza che li separa¹⁸.

¹⁷ Del resto, la stessa nozione di «verità» intesa come fondamento univoco ha subito, in questo nostro secolo, piú di un colpo; cito, a titolo di esempio, di W. Heisenberg, *Fisica e filosofia*, Milano 1966, pp. 110-111: «Non ogni concetto o parola che si siano formati in passato attraverso l'azione reciproca fra il mondo e noi sono in realtà esattamente definiti rispetto al loro significato; vale a dire, noi non sappiamo fino a qual punto essi potranno aiutarci a farci trovare la nostra strada nel mondo. Spesso sappiamo che essi possono venire applicati ad un ampio settore dell'esperienza interna od esterna, ma non conosciamo praticamente i limiti della loro applicabilità. Questo è vero anche nel caso di concetti piú semplici e piú generali come "esistenza" e "spazio e tempo". Perciò non sarà mai possibile con la pura ragione pervenire a una qualche verità assoluta. I concetti possono, tuttavia, essere nettamente definiti riguardo ai loro rapporti».

E G.G. Pasqualotto, sulle orme di Nietzsche, afferma: «L'ermeneutica (...) consente di giocare con *le verità* come si gioca col vento, non certo di arrivare ad *una verità* come ad una dimora (...). Al di là delle apparenze non vi sono essenze, sostanze, verità che le fondano; e quindi ermeneutica non può significare ricerca della verità, disvelamento, distruzione delle apparenze, critica della ideologia: essa significa solo creazione di nuove apparenze e gioco di queste con quelle vecchie, o con quelle sopravvissute (...). È il *nome* che decide l'importanza di una cosa, non la sua funzione reale, "vera" (...). Non c'è azione con, dietro, una volontà, sotto un fondamento e, davanti, una direzione da decifrare, da portare alla luce, da disvelare: c'è solo una molteplicità di azioni come molteplicità di risultati, di effetti, di fenomeni a ciascuno dei quali si può disegnare attorno una raggiera di interpretazioni (...). Una semantica diventa dunque improponibile: l'unica attività consentita è l'analisi e l'invenzione sintattica, ossia l'interpretazione che gioca e non scopre, insomma un'ermeneutica ludica» (*Nietzsche e la cultura della crisi*, 1979, pp. 212-213).

¹⁸ Cf., a questo proposito, F. Nietzsche, *La gaia scienza*, libro primo, paragrafo 15, «Dalla lontananza»: «Questo monte rende incantevole e suggestiva

Siamo giunti ormai ad una zona di frontiera, per superare la quale è d'obbligo presentare tutte le nostre carte in regola: attingiamo dunque direttamente alla storia della letteratura, traendone qualche esempio di rilievo, per non cadere nella stessa astrattezza di Narciso; d'ora in poi, per il poco spazio che ci rimane, gli stessi artisti ci parleranno del rapporto con la loro opera e della costante tentazione narcisistica.

VI. RIFERIMENTI TESTUALI

Nel terzo libro de *La gaia scienza*, Nietzsche dedica un piccolo paragrafo, il 241°, al tratteggio del rapporto opera-artisti: «Questo artista è ambizioso e nulla più: in fondo la sua opera

tutta la contrada su cui domina: dopo essercelo detto per cento volte, siamo così irragionevolmente e con tale gratitudine disposti verso di esso che crediamo dover essere questo monte — creatore di un tale incanto — anche il luogo più splendido della regione; e così montiamo in cima ad esso e restiamo delusi. D'un colpo il monte medesimo e l'intero paesaggio intorno a noi, e sotto di noi, sono come spogliati del loro incanto: ci eravamo dimenticati che molte grandezze come molte buone cose devono essere riguardate solo da una certa distanza, e in ogni caso sempre dal basso, mai dall'alto — soltanto in tale modo esse producono un effetto. Forse tu conosci uomini a te vicini che devono riguardare se stessi solo da una certa lontananza per trovarsi in generale sopportabili o attraenti o tali da infondere forza: bisogna sconsigliarli dal conoscere se stessi».

Interessante è anche l'aggancio alla conoscenza di sé come atto negativo; su questo punto sarebbero in contrasto, secondo F. Rella (*Metamorfosi*, Milano 1984, soprattutto il capitolo su Narciso), il «conosci te stesso» del tempio di Delfi, e la profezia di Tiresia, secondo la quale Narciso sarebbe vissuto fino alla vecchiaia «*si se non noverit*». In realtà, a nostro avviso, la massima delfica ben si accorda con le parole dell'indovino, malgrado l'uso opposto degli stessi termini. Il «conosci te stesso» posto sul frontone del tempio vuole significare la pochezza dell'uomo dinanzi all'onnipotenza del dio (per questa interpretazione cf. Plutarco, *Dialoghi delfici*, Milano 1983): grazie a questa professione di umiltà, l'uomo può avvicinarsi alla Casa del dio, che rispetto a lui è il «Totalmente Altro». Allo stesso modo, la conoscenza specchiata di sé conduce Narciso all'oblio dell'Altro. Ora è chiaro, però, che il conoscersi rimane sempre all'interno di certi limiti, dei quali è bene avere chiara coscienza: eccezionale, a questo proposito, l'osservazione contenuta nello Zenrin, secondo cui il pensiero è «come una spada che taglia, ma non può tagliare se stessa; come un occhio che vede, ma non può vedere se stesso».

è soltanto una lente d'ingrandimento che egli offre a chiunque guardi verso di lui». È un'espressione appena abbozzata, ma efficace nell'individuare con nettezza la «malattia» dell'artista. Vanità simile a quella che imbrigliava Narciso, folle di sé. Centrale, in questo trionfo della vanità, è la magia dello specchio, cantato in ogni epoca e con ogni registro; Shakespeare, quando scrive i *Sonetti*, richiama l'immagine dello specchio, cantato trasformando i riflessi in altrettanti sfogorii d'ingegno; riconosce la potenza illusoria della superficie che ora attrae, ora respinge, in un gioco continuo di passioni e di scorci.

Spesso, d'altronde, sono proprio gli specchi a denunciare una situazione reale mascherata da apparenze:

«Sarà il tuo specchio a riflettere come si logora
la tua bellezza, sarà la meridiana a dimostrarti
come i minuti preziosi si consumano; e questi
fogli ancora deserti recheranno il segno
della tua mente, come da questo libro ti sarà concesso
di trarre insegnamento. Le rughe che il tuo specchio
ti mostrerà fedelmente, saranno per te una memoria
di tombe con la bocca spalancata» (LXXVII, trad. Sanesi).

E ancora:

«Guardati nello specchio e di' al volto che vedi:
“Ora è tempo che codesto volto ne produca un altro”,

...
O chi può esser mai sì amante di sé che, per impedire alla
propria posterità di nascere
voglia esser la tomba di questo stesso amor di sé?» (III,
trad. Darchini).

Qui si introduce la negazione shakespeariana dell'istanza narcisistica, stimata appunto un'apparenza fugata dallo specchio:

«Il peccato d'amor di sé riempie i miei occhi,
e tutta l'anima mia ed ogni parte di me,
e non v'ha rimedio a tal peccato
tanto è radicato dentro il mio cuore.

Mi sembra che niuna faccia sia cosí graziosa come la mia,
 niuna forma altrettanto perfetta,
 niuna perfezione altrettanto grande,
 e da me stesso in guisa tale giudico del mio valore,
 da ritenermi in tutto superiore a tutti gli altri.
 Ma quando lo specchio mi rivela a me stesso tal quale io
 sono,
 avvizzito e sciupato, e reso coriaceo dagli anni,
 vi trovo l'opposto di quanto mi suade l'amor di sé;
 amar se stesso, tale essendo, sarebbe iniqua cosa.
 Sei tu, altro me stesso, che lodo in vece mia,
 colorando la mia vecchiezza con la bellezza della tua età»
 (LXII, trad. Darchini).

Shakespeare conosce bene il «peccato d'amor di sé», tanto da trasferirlo nella propria opera: dai *Sonetti* non emerge alcun personaggio, ma tutte le figure sono pallide ombre del poeta, inconsapevoli vortici di vento sollevati dai passi di Narciso. Per questo, Shakespeare è più grande nelle tragedie: lì, grazie alla precedente esperienza dell'amor di sé, i personaggi sono amati per se stessi, e vivono pertanto in tutta pienezza la dimensione tragica: unici, non sdoppiati da uno specchio ingannatore.

C'è, in Jorge Luis Borges, un analogo sentimento di terrore per gli specchi: sono nemici che moltiplicano ciò che è e deve restare unico, individuale, irripetuto e irripetibile fino all'ultimo respiro di vita, fino all'estremo limite di veglia, all'estremo suono di sconfitta o di vittoria. Semmai, il nostro è un essere specchio, non uno specchiarsi ma un rispecchiare:

«Sono quell'altro che guadò il deserto
 e continua a guadarlo eternamente.
 Sono uno specchio, un'eco. L'epitaffio».

Ancora più chiaro il pensiero della lirica *Beppo*:

«Il gatto bianco e celibe si guarda
 nella lucida lastra dello specchio
 e sapere non può che quel candore
 e le pupille d'oro non vedute

mai nella casa sono la sua immagine.
 Chi gli dirà che l'altro che l'osserva
 è solamente un sogno dello specchio?
 Penso che questi armoniosi gatti,
 quello di vetro e quello a sangue caldo,
 sono fantasmi che regala al tempo
 un archetipo eterno. Così afferma
 Plotino, ombra lui pure, nelle Enneadi.
 Di che Adamo anteriore al paradiso,
 di che divinità indecifrabile
 siamo noi uomini uno specchio infranto?»¹⁹.

Nell'essere specchio si annulla la tensione narcisistica a vantaggio della riabilitazione dell'Altro; l'opera comunica ciò che è, riflettendo anch'essa la polivalenza del messaggio trasmesso e ricevuto; le immagini sottratte al tetro chiudersi del cerchio ritornano a coprirsi di significati autonomi, liberati dai vincoli dell'ambizione.

Antonio Machado scrive:

«Questo vostro Narciso
 non può guardarsi ora nello specchio
 perché lo specchio è lui».

E anche perché, ormai, Narciso non è più Narciso: il volto del mito si stacca a poco a poco dal volto della storia, l'eclisse che aveva coperto i tratti del poeta si avvia alla conclusione, donando un'espressione nuova, «altra», all'io oscurato, e restituendo Narciso al mito donde veniva. A questo punto l'artista è in grado di vivere la sua piena maturità, secondo la formula che Rilke seppe trovare in proposito: *Hiersein ist herlich*²⁰, «essere-qui è stupendo»; ma questo essere contiene la memoria dei conflitti, delle fissazioni, della caducità, del divenire, della precarietà: i limiti che dettano le condizioni della meraviglia.

¹⁹ Questo passo, come il precedente, è tratto da *La cifra*, Milano 1982.

²⁰ VII Elegia Duinese; la chiusa delle Elegie recita: «Noi che pensiamo alla felicità come ascesa sperimentiamo l'emozione che è quasi sgomento di ciò che è felice nella caducità».

L'opera vive, e l'artista si trova nello smarrimento di chi perde qualcosa di proprio: l'impegno dello scrittore «consiste nel vivere la scrittura fino a quella soglia del silenzio su cui sarà da essa abbandonato»²¹. Così il libro è, dell'artista, la morte:

«Dinanzi ad una rosa ci comportiamo in modo incomprensibile.

Conquistati dalla sua bellezza, con un gesto di meraviglia, le togliamo la vita.

Scrivere è rinnovare su di sé quel gesto.

Quel che muore in noi può morire soltanto insieme con noi. Il libro è forse il quotidiano far parte di tutte queste morti»²².

E:

«L'identità, più che la scelta d'un viso, è la conquista d'un viso.

Un'alleanza con la morte»²³.

Densa di echi e di significati è questa morte che, più che sottrarre, dona; è infatti un morire relativo, uno scomparire dinnanzi a, a favore di, rispetto a: l'artista. Un'esperienza diffusa, tra i poeti, che Attilio Bertolucci mi confidava provare ogni qualvolta pubblicava un nuovo scritto: egli ne veniva in qualche modo privato. Così lo scrivere sulla soglia dell'abbandono diviene una forma di risposta, di restituzione dell'immagine che ci è giunta dagli spazi dell'assenza.

Jabès:

«Forse scrivere un libro significa, attraverso lo spiraglio di ciascuna parola, restituire all'eternità l'istante che s'è letto»²⁴;

²¹ E. Jabès, *op. cit.*, p. 66.

²² *Ibid.*, p. 80.

²³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

e piú oltre:

«Scrivo un libro per restituire a Dio, integralmente, l'immagine che di Lui ho fabbricato servandomi di parole»²⁵.

Con questa consapevolezza, allora (cito ancora Jabès),
«il libro si chiude, sempre, su un volto perduto».

Il volto di Narciso?

STEFANO STRAZZABOSCO

²⁵ *Ibid.*, p. 53.