

Due riflessioni sulla poesia

di *Roberto Diodato*

roberto.diodato@unicatt.it

Derrida's *Che cos'è la poesia* is a performance of the impossibility of answering the question that sets it off. The poetic cannot comply with philosophical questioning: the text ends confessing the arbitrariness of any answer. Following Derrida, if one tries to force poetry to render an account of itself, it enters a prosaic mode and destroys its essence of poetry; poetry therefore cannot communicate what it is to anyone. The image Derrida uses is that of hedgehog trying to cross a road; but a hedgehog is not a hystrix, and some considerations will be developed from this.

Keywords: Derrida, Poetry, Hystrix

Le due riflessioni riprendono un mio recente intervento (ottobre 2020) alla Fondazione Corrente per il ciclo "Conversazioni di estetica", a cura di Fulvio Papi e Gabriele Scaramuzza. L'intervento aveva per titolo *Che cos'è la poesia (a partire da Derrida)*; a una sintetica esposizione del celebre articolo di Jacques Derrida¹, facevo seguire alcune considerazioni tratte per lo più da un mio breve testo dal titolo *vuoi che anch'io dimentichi*, pubblicato su *Anterem* nel dicembre del 2017. Ora il coordinatore di *Materiali di Estetica*, professor Scaramuzza, che ringrazio per la squisita gentilezza, mi consente di ripubblicare quel testo, evitandomi il lavoro di estrarne qualche considerazione. Abbiamo così due riflessioni: il riccio e vuoi che anch'io dimentichi; immediatamente potrebbe non apparire, ma sono strettamente connesse.

¹ *Che cos'è la poesia* è stato pubblicato originariamente in versione bilingue (francese-italiano) sulla rivista *Poesia* nel novembre del 1988 e poi ripreso in *aut aut*, n. 235, gennaio-febbraio 1990 insieme al dialogo tra Derrida e Maurizio Ferraris dal titolo *Ick bünn all hier*; entrambi i testi sono stati poi ripubblicati nella IV sezione del volume di Ferraris *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, dal quale provengono le mie citazioni.

Prima riflessione: *il riccio*

Non è difficile riassumere la strategia decostruttiva² di Derrida in una serie di tesi, per altro assai note: muovendo dalla critica di Heidegger alla metafisica della presenza e dell'oblio della differenza ontologica, Derrida ispeziona, prendendo avvio dalla prima delle *Ricerche logiche* di Husserl, il concetto di segno quale espressione di una coscienza vivente, di una voce interiore che esprime il suo voler-dire, e la relativa supposizione della verità come presenza di qualcosa alla trasparenza di tale coscienza. Si tratta di comprendere il fonocentrismo e logocentrismo, cioè l'immanenza del logos nella parola parlata, quali componenti essenziali della metafisica; tale comprensione, che è parte dell'opera di decostruzione, può avvenire interpretando il linguaggio a partire dalla "scrittura", la quale, rendendosi disponibile al di là del suo tempo e per qualsiasi destinatario in un'illimitata disseminazione, mostra come qualsiasi testo sia da sempre sottratto al suo contesto, e come l'idea stessa di contesto, con la capacità organizzativa e totalizzante che essa implica, sia da riformulare. Ora la critica all'esperienza della "pura presenza" comporta che i caratteri peculiari della scrittura (la iterabilità, la permanenza rispetto alla scomparsa del mittente, l'impossibilità della assegnazione definitiva del destinatario, il legame strutturale con l'assenza, il rinvio, la morte), siano estendibili alla parola e all'esperienza in quanto tale. Il senso della parola non è mai presente ma sempre differito: è sempre traccia, è sempre ciò che resta di un passato di memoria in un futuro potenziale; non si tratta di sostituire al fonocentrismo un grafocentrismo, e tanto meno di produrre una *überwindung* della metafisica, bensì di porre attenzione al movimento che differisce, al rinvio, alla differenza in quanto tale. Com'è noto Derrida nomina tale movimento "différance"³, termine inesistente nel vocabolario francese che ha la stessa

² Sulla quale, in generale, mi permetto di rinviare al mio *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano 2016.

³ Cfr. *La différance*, in *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 1-29.

forma sonora di “différance”, ma diversa forma grafica. Différance indica sia la differenza, cioè lo scarto in fondo incolmabile, tra il segno e ciò che viene sostituito dal segno, sia il differire: rinvio, rimando, disseminazione ineluttabile del segno in una molteplicità non calcolabile di testi. Différance dice quindi un accadere, un evento, indipendente dai soggetti che parlano e scrivono, ascoltano e leggono. La decostruzione è appunto un abitare la différance: non è costruzione di una nuova teoria non metafisica, di una teoria che sia critica rispetto alla violenza di quel logos che pretende l'incontrovertibilità nella speranza di operarne il superamento; è piuttosto un movimento che segue i percorsi della disseminazione nelle lingue, che segue le tracce dei trasferimenti e delle traduzioni dei segni (da questo punto di vista non mi sembra, nel suo senso, molto distante dalla pratica filosofica benjaminiana). La decostruzione, insomma, è “opera in corso”, messa in scena della différance, di cui perciò difficilmente si può dare una descrizione o una fotografia.

Ora la pratica decostruttiva sarà, tra l'altro: 1) una scrittura che mostra in atto la disseminazione; 2) una scrittura che mostra in atto se stessa come rinvio e traccia, come perdita e assenza di destinatario; 3) una scrittura che stabilisce per il suo stile l'insignificanza delle definizioni. Ovviamente questi tipi, e altri, di scrittura sono in Derrida sempre intrecciati. Comunque un buon esempio del primo potrebbe essere l'articolo *La dissémination*⁴ pubblicato in prima versione su *Critique* nel 1969. Non a caso la redazione della rivista faceva precedere al saggio questa nota: «Il “presente” saggio è solo un tessuto di “citazioni”. Alcune sono tra virgolette. Generalmente fedeli, quelle tratte da Numeri, di Philippe Sollers, sono scritte, salvo eccezioni, in corsivo e tra virgolette». Un buon esempio del secondo può essere il libro *La carte postale*⁵, composto da cartoline postali in cui Derrida mostra sul campo,

⁴ J. Derrida, *La disseminazione*, trad. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 301-370.

⁵ J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

per così dire, il carattere di invio e di destinazione del linguaggio. Nella lettera datata 6 settembre 1977 Derrida scrive dell'invio di lettere:

Se la posta (tecnica, posizione, “metafisica”) si annuncia al “primo” invio, allora non vi è più LA metafisica ecc. (questo cercherò di dirlo un'altra volta e in modo diverso) e nemmeno L'invio, ma degli invii senza destinazione. Poiché ordinare le diverse epoche, soste, determinazioni, insomma tutta la storia dell'essere, a una destinazione dell'essere, è forse l'illusione postale più inaudita. Non c'è nemmeno la posta o l'invio, ci sono le poste e gli invii [...]. In breve (e io vorrei articolare con più rigore se un giorno lo scriverò sotto un'altra forma), non appena vi è, vi è differenza (e questo non aspetta il linguaggio, soprattutto il linguaggio umano, e la lingua dell'essere, ma soltanto la marca e il tratto divisibile); e vi è ordinamento postale, relais, ritardo, anticipazione, destinazione, dispositivo telecomunicante, possibilità e quindi necessità fatale di dirottamento ecc. Vi è strofa (strofa in tutti i sensi, apostrofe e catastrofe, indirizzo a girare l'indirizzo, abilità ad aggirare l'abilità [sempre verso di te amore mio], e la mia cartolina non è altro che una serie di strofe)⁶.

Finalmente l'esempio appropriato del terzo tipo di scrittura, quello che stabilisce grazie al suo stesso stile l'insignificanza delle definizioni, potrebbe essere, anche per il titolo programmatico, l'articolo del 1988 *Che cos'è la poesia*⁷, che interessa specificamente il nostro tema. L'articolo inizia così:

Per rispondere a un simile interrogativo — in due parole, no? — ti si chiede di saper rinunciare al sapere. E di saperlo bene, di non scordarlo mai: smobilita la cultura, ma non scordarti mai, nella tua dotta ignoranza, quello che sacrifichi per strada, attraversando la strada. Chi osa chiedermi una cosa simile? Anche se non pare — infatti la sua legge è sparire — quello che rispondo si vede dettato. Sono un dettato, recita la poesia, imparami a memoria [apprends moi par coeur], ricopia, vigila e conservami, tieni sott'occhio il mio dettato: colonna sonora, wake, scia luminosa, fotografia del banchetto funebre⁸.

L'articolo, oltre che esempio di scrittura decostruttiva operante su una domanda canonica dell'estetica, della critica e più in generale della filosofia (“che cos'è la poesia?”), contiene anche, mi pare, una tra le cifre più efficaci di Derrida. Si tratta della figura dell’“istrice”, chiamata a significare il poema, che «si espone alla sorte, a costo di lasciarsi schiacciare da ciò che gli viene

⁶ Lettera citata da S. Petrosino in *Del segno (Disseminario)*, in J. Derrida, *La disseminazione*, cit., pp. 33-34.

⁷ Testo francese con trad. it. di M. Ferraris a fronte in M. Ferraris, *Postille a Derrida*, cit., pp. 238-247.

⁸ Ivi, p. 239.

addosso»⁹. È l'essere finito come tale, nella sua radicale eventualità, che viene al pensiero come ciò che si manifesta semplicemente, mostrando l'impossibilità di qualsiasi risposta alle domande di senso, alle proiezioni finalistiche della metafisica e della critica letteraria concentrata sia sulla forma sia sui contenuti. L'istrice è, per così dire, l'esposizione del finito, il suo accadere nel rischio di essere, a ogni momento, schiacciato, ma è anche un invito in qualche modo etico (che del resto apparirà sempre più pressante nelle successive opere di Derrida):

Non lasciare che l'istrice sia convogliato nel circo o nel maneggio della poiesis, non c'è verso, non c'è nulla da fare (poiein), né "poesia pura", né retorica pura, né reine Sprache, né "porsi-in-opera-della-verità". Solo una contaminazione, questa, e un incrocio, quello, e questo incidente¹⁰.

La figura dell'istrice merita un rapido approfondimento, innanzi tutto perché l'istrice è chiuso a riccio, anzi l'istrice è un riccio:

Il Diktat è che la risposta [alla domanda "che cos'è la poesia"] sia poetica. E che perciò si indirizzi a qualcuno, in specie a te, ma come a quell'essere perso nell'anonimato, tra città e campagna, un segreto comune, insieme pubblico e privato, assolutamente entrambi, assolti dall'esterno e dall'interno, né l'uno né l'altro, l'animale gettato in strada, assoluto, solitario, chiuso a riccio su di sé. Può farsi schiacciare, appunto, proprio perciò, l'istrice, le hérisson¹¹.

Il passo è a mio avviso notevole poiché s'indirizza a un neutro, un doppio in uno che effettivamente risiede nell'impossibile della lingua; si potrebbe pensare all'essere e insieme non essere se stessi nell'atto poetico, una coincidenza necessaria, come sa chiunque scriva poesia. Questa doppiezza coincidente la singolarità, questo comune che è il "più proprio", per dir così, è davvero "assoluto, solitario, chiuso a riccio su di sé" e si dà solo nella forma del segreto. È esposto, può farsi in ogni momento schiacciare, rispetto a qualsiasi pretesa di scioglimento, cioè di comprensione logica.

⁹ Ivi, p. 245.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 239.

Detto ciò resta un piccolo, direi piccolissimo problema; ripetiamo l'ultima riga nella versione francese: «Il peut se faire écraser, justement, pour cela même, le hérisson, istrice»¹². In quanto mantiene il segreto: “chiuso a riccio su di sé” l'animale si espone al rischio. L'immagine è appunto l'immagine del riccio: un piccolo animale, una ventina di centimetri, leggero, poco visibile, quasi trascurabile, poco pericoloso, quasi indifeso nella sua strategia difensiva. Ma il riccio non è l'istrice, hérisson non è hystrix. L'istrice è il più grande roditore europeo e africano, ha dimensioni notevoli, quasi un metro con la sua coda, può pesare fino a venti chili, e non si chiude a riccio, se viene attaccato è pericoloso. Non abbiamo l'immagine di una inermità.

La confusione, se di confusione si tratta, continua nella conversazione tra Derrida e Maurizio Ferraris che segue immediatamente *Che cos'è la poesia*, intitolata *Ick bünn all hier* in onore della favola di Grimm *Der Hase und der Igel*, ricordata da Heidegger verso la fine di *Identità e differenza*. Infatti il titolo della favola viene tradotto *La lepre e l'istrice*, quando Igel è riccio mentre istrice è Stachelschweine (ricorderete, ne parla Schopenhauer). Quanto scrive Derrida sembra svelare la confusione e approfondirla, poiché continua a usare la parola istrice per riferirsi al riccio in modo tale da metterci in allerta. Per esempio, riferendosi a un frammento di Schlegel riletto attraverso *L'absolu Littéraire* di Lacoue-Labarthe e Nancy:

Rispetto a un simile istrice e a ciò che configura (opera, individualità organica, frammento totale, poesia), quello che mi è capitato nell'attraversamento di questa lettera (*Che cos'è la poesia*) sembra alquanto solitario e senza famiglia, non ha neppure la stessa genealogia. Non appartiene alla specie o al genere, alla generalità della gens “istrice”. Anzitutto perché, indissolubilmente legato all'alea di una lingua e di significanti che hanno il ruolo di nome proprio passeggero (prima di tutto Istrice e poi la sua fragile traduzione hérisson), venuto all'essere attraverso una lettera, questo istrice “catacretico” è appena un nome, non porta il proprio nome, gioca con delle sillabe, ma in ogni caso non è né un concetto né una cosa¹³.

¹² Ivi, p. 238.

¹³ Ivi, p. 251.

Da una tale alea della lingua, da un tale “abuso”, si dà apertura di un territorio, o di un confine che diventa territorio, dove indifferenza e differenza precipitano insieme; “istrice/hérisson” apre la distanza cruciale tra poematico e poetico:

In quanto “poemático” e non “poetico”, resta profondamente estraneo all’opera e al porsi in opera della verità. Umile, vicino alla terra, non può che esporsi all’incidente cercando di salvarsi, anzitutto di salvarsi dal suo nome e di salvare la sua venuta [...] La “logica dell’istrice” è uno degli inganni possibili nell’avventura di quest’altro istrice, del suo nome e del suo invio¹⁴.

In tale segnalata lontananza dalla prospettiva heideggeriana restiamo semplicemente in un’ambiguità della lingua, in una nominazione impossibile: nessuna costruzione, nessun fare, nessuna poiesis oltrepassa la possibilità del fraintendimento:

Il poema può inflettersi a riccio, ma è pur sempre per rivolgere all’esterno i suoi segni acuminati [...] Il suo evento interrompe sempre, o svia, il sapere assoluto, l’essere presso di sé nell’autotelìa. Questo “demone del cuore” non è mai uguale a se stesso, si disperde (delirio o mania), si espone alla sorte, a costo di lasciarsi schiacciare da ciò che gli viene addosso¹⁵.

Forse il rilievo della differenza (tra riccio e istrice) e della confusione è proprio “ciò che gli viene addosso”: nominazione, distinzione ecc., in questo caso non sarei che l’esecutore di una macchina logico/metafisica. Davvero qui le muse sono notturne e avvolte da molta nebbia; eppure la poesia si mostra impenetrabile nella sua debolezza, e per essere tale deve essere un riccio, e *non* un istrice.

(Sopra ho scritto – ricordando, devo ammettere, una celebre frase di Ungaretti: la poesia è poesia quando porta in sé un segreto: «Questa doppiezza coincidente la singolarità, questo comune che è il “più proprio”, per dir così, è davvero “assoluto, solitario, chiuso a riccio su di sé” e si dà solo nella forma del segreto»; può essere allora opportuno rilevare, tra parentesi, che negli

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

anni seguenti il saggio *Che cos'è la poesia* Derrida svilupperà una riflessione sul segreto, intrecciata con le questioni della morte e del fantasma. Si tratta di un percorso che prova a “dire” la morte nella logica assoluta dell'effetto, cioè in una pratica di scrittura che vive gli eventi come effetti sciolti da qualsiasi causa. Si tratta di una ripresa di quanto Derrida, decostruendo un testo di Blanchot¹⁶, aveva chiamato sopra-vivenza: «Né la vita né la morte, sopra-vivere piuttosto, il processo stesso che appartiene, senza appartenere, al processo della vita e della morte»¹⁷. Tale sopra-vivenza si intreccia con una “logica dello spettro” o del “fantasma”: la risposta della pratica alla morte indicibile consiste in un «apprendre à vivre con i fantasmi, nell'intrattenimento, la compagnia o il consociativismo, nel commercio senza commercio dei fantasmi»¹⁸. Il fantasma è la duplicazione, nell'orizzonte della pratica, della caratteristica fondamentale della scrittura, l'iterabilità (e quindi: il rinvio, l'assenza, la traccia, la destinazione, la disseminazione...). L'iterabilità è quanto denuncia la vocazione metafisica di qualsiasi ricerca dell'originario, della presenza della cosa alla coscienza, e alla sua dizione originale come voce della coscienza, ricerca che la pratica decostruttiva ha mostrato nel suo movimento e nelle sue implicazioni, e lo spettro, il doppio del vivente nella morte o ciò che non è né nella vita né nella morte da sole, appare in quanto tale l'inoggettivabile che assume il carattere dell'evento e che, soprattutto, costituisce il tesoro della memoria e quindi la possibilità della giustizia. Lo spettro, l'avvenimento che non si può avere propriamente presente, e la morte, l'avvenimento di cui non si può avere propriamente esperienza, quasi strutture trascendentali dell'apprendre à vivre, sono apprensione nella forma di un segreto, ovvero di qualcosa che non si può argomentare, dimostrare, rendere pubblico, ma soltanto testimoniare. Ora la letteratura è luogo esemplare del segreto:

¹⁶ Cfr. J. Derrida, *Sopra-vivere*, trad. it. di G. Cacciavillani, Milano, Feltrinelli, 1982. Il testo di H. Blanchot è *La sentenza di morte*, trad. it. di G. Pavanello e R. Rossi, Milano, SE, 1989.

¹⁷ Ivi, p. 73.

¹⁸ J. Derrida, *Gli spettri di Marx*, trad. it. di G. Chiurazzi, Milano, Cortina, 1994, p. 4.

C'è nella letteratura, nel segreto esemplare della letteratura, una possibilità di dire tutto senza intaccare il segreto. Quando tutte le ipotesi sono permesse, senza fondo e all'infinito, sul senso di un testo le intenzioni finali di un autore la cui persona non è più rappresentata che meno rappresentata da un personaggio da un narratore, da una frase poetica o una finzione che si staccano dalla loro fonte presunta e restano così al segreto, quando non ha più senso decidere di un segreto dietro la superficie di una manifestazione testuale (ed è questa situazione che io chiamo testo o traccia), quando c'è la chiamata del segreto che tuttavia rinvia all'altro o ad altra cosa [...] allora il segreto ci appassiona¹⁹.

In un noto seminario²⁰ Derrida ha portato quale esempio dell'intreccio tra testimonianza e segreto *Bartleby lo scrivano* di Melville. “Preferirei di no”: il segreto si manifesta come tale sottraendosi, non accettando l'alternativa tra affermazione e rifiuto, tra dire e non dire; nel segreto c'è la parola, ma è una parola che rimane silenziosa. Così Bartleby porta la responsabilità del segreto fino alla morte).

Seconda riflessione: vuoi che anch'io dimentichi

tempo fa (io) ho scritto questa poesia:

Vuoi che anch'io dimentichi
 perciò resti muto, più della pietra e dell'ombra
 che mi dicono di quella sera interminabile e azzurra
 a Pianbosco e giù verso il confine
 nel verde più brillante delle stelle.
 Ma il confine non separa nulla
 e non esiste e non esistono regioni
 in cui albeggi il nostro reincontrarci
 e il tuo saluto ridente dell'inizio

¹⁹ Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, pp. 67-68; sul «segreto» cfr. pp. 53-71. Sul tema del «segreto» cfr. anche « *L'istante della mia morte* », un commento al breve testo di Blanchot *L'istante della mia morte*. Entrambi sono tradotti in «aut aut» (1995), 267-268, pp. 32-56.

²⁰ « Il segreto, la testimonianza, la responsabilità », 23-27 maggio 1994 presso l'Istituto Italiano per gli studi filosofici.

1. tempo fa

Si tratta di circa vent'anni, lo ricordo non perché l'abbia datata, ma perché l'avevo dopo qualche tempo inviata a una persona (un noto poeta) con cui in quel periodo avevo rapporti. La poesia però si riferisce a eventi di un tempo precedente, circa dieci anni prima, quando lavoravo vicino al confine con la Svizzera, e appena possibile mi recavo a Pianbosco. Qualcosa accaduto vent'anni fa mi ha rinvio a dieci anni prima e ha preso forma di parola; si sono intrecciati due eventi di tempi diversi in un unico evento di memoria. Non riesco a dire cosa sia stato, credo, forse, il colore degli occhi di qualcuno, che rinvio al colore del bosco e al desiderio di confine. È strano il tempo della poesia: si tratta sempre di un passato e si tratta sempre di un presente, è anche però abitata da un desiderio e da una nostalgia, un dolore per il ritorno che la pone in un futuro anteriore. Una distensione dell'anima sempre sul punto di strapparsi.

(Questa incessante oscillazione ha a che fare con lo sprofondamento di una vita nel suo andarsene, con l'abbandonarsi al passato e al futuro senza limiti che sempre viene da lontano, da un orizzonte remoto e che sempre oltrepassa. Si tratta di un incessante farsi nulla e provenire da nulla, poiché è certamente vero che ora x è non x , ma non perché il tempo in quanto numero del divenire presupponga una molteplicità di unità isolate, indipendenti, sezionate e separate dalla totalità e rese perciò indifferenziate, bensì perché l'ora è sempre esperienza dell'apparire – oppure apparire dell'esperienza; in altro linguaggio si direbbe: l'apertura di un mondo, o meglio: luogo in cui la differenza che apre il mondo si fa evento – e questa unità dell'esperienza, cioè quel positivo che è l'apparire dell'ente, diventa semplicemente nulla. Perciò, proprio perché non si può intendere l'ora solo astrattamente come ente-punto, e la totalità quindi non esiste, di quell'ente che è l'ora si predica il nulla per necessità).

2. (io)

Io? Non sono affatto certo di averla scritta “io”.

In nessun caso, almeno per la mia esperienza, *io posso* scrivere poesia, Eppure, se l’io compare, compare in quell’atto che è poesia, dove la contingenza e la necessità coincidono, la massa dei casi produce la vita che sola è reale, e dà vita alla forma singolare, che non l’istanziarsi di un tipo, che non ripete nulla, ma corrisponde alla singolarità e unicità dell’esistenza. E così nessun *possesso*, nessuna *proprietà* identifica l’io. Questa consapevolezza la poesia la intensifica. Chi, o cosa, quale moltitudine, era quell’io che vagava per Pianbosco?

(Ho di fronte a me una fotografia che mi ferma sulla soglia della scuola il primo giorno delle elementari: quale criterio di continuità psicologica potrebbe permettere di affermare che quel bambino e chi sta ora scrivendo sono la stessa persona? Non c’è continuità psicologica se non secondo livelli molto imprecisi, e la memoria, comunque discontinua e frammentata, piuttosto che fondarla presuppone l’identità; perciò sembra che un sentiero continuo spaziotemporale possa essere percorso solo da un corpo che muta, e che muta la sua materia: ma cosa riconosco di me nel corpo di quel bambino? E cosa riconosco di me nella sua mente? D’altro canto non appariamo semplici a noi stessi, e quando cerchiamo cosa ci sia oltre i nostri ricordi, le nostre percezioni, conoscenze, desideri... troviamo soltanto un atto senza contenuto per il quale l’io o il sé sono mere etichette. Se siamo una storia, un processo ecc. se siamo insomma una vita, allora persistiamo, e quindi mutiamo, nel tempo, ma quello che possiamo nominare sostrato del mutamento è, se c’è, inafferrabile: è come battere un pugno sul tavolo. Infatti, anche supponendo che le persone siano sostanze immateriali, o mentali, semplici, concrete, che esistono necessariamente nel tempo e in modo contingente nello spazio, non riusciamo comunque ad affermare alcun criterio di identità diacronica di tali sostanze. Siamo di fronte, in noi stessi, a un primitivo inoggettivabile, in-

visibile solo nelle sue metamorfosi fenomeniche. So allora che, precisamente, io sono e non sono il volto fermato in quella traccia di luce).

3. ho scritto

Forse avrei dovuto scrivere: “scrissi”, eppure è chiaro che non si tratta di un evento finito, come è chiaro che io non *posso scrivere* poesia. Si leggono due impossibilità, del potere e dello scrivere: “ho scritto” vuol dire possedere la scrittura? Certamente no, è soltanto un tempo verbale, ma non innocente se richiama un ausiliare così potente. Non esisterei senza scrittura, non sarei quell’io che sono. Si potrebbe dire che *sono scritto* dalla poesia, una forma verbale che *fa presente*: risucchio del tempo, sospensione del respiro: incisione. La scrittura è disegno del suono, eppure è una graffiatura determinata del vuoto, una violenza. Instaura una differenza, traccia dei solchi nell’anima, una scia nera come l’inchiostro, *wake* priva di luce.

4. questa

Vent’anni, o poco più, fa, ero alla Fondazione Corrente, a Milano. Franco Fortini era intervenuto per parlare di Vittorio Sereni; Fortini raccontava d’aver letto un verso manoscritto di Sereni che suonava: “Milano, ancorata nel vento”. Nel testo a stampa appena pubblicato Fortini, al posto di quel verso, trova: “Milano, dentro tutto quel vento”; prese subito il telefono, chiamò Sereni e gli chiese se per caso fosse diventato “matto” per rovinare così un verso così “bello”. Sereni rispose: “dovevo farlo, perché non era *quello*” (Fortini usò precisamente questa espressione). Da qui l’onestà o eticità del poeta.

(l’uso, comune e inevitabile, dei deittici (deiknumi: indicators, shifters) testimonia che la conoscenza della cosa (o dell’evento, non essendo le cose che eventi relativamente monotoni) presente in quanto presente, cioè la conoscenza della sua forza o esistenza, non è concettuale. Se è così allora la frase di Sereni non può significare “dovevo farlo, perché non era quello che

intendevo dire, sostenere, esprimere, comunicare ecc.”, bensì “perché non era quello che era”, che si poneva e imponeva per la sua presenza. Presenza che è tale, e come tale non appartiene al passato o al futuro, ma nella sua precarietà assoluta è oltre il tempo e la durata, oltre l’angoscia della nostalgia e l’ansia dell’attesa, è semplicemente eterna. “Eternità” qui indica quel punto, sfuggente: *shiftness*: mobilità, oscillazione, dinamismo intrinseco, essenza che si concreta e trapassa, sfugge, punge, risplende in mille colori e forme..., in cui la potenza coincide con la contrazione dell’atto, quella ferita in cui le cose singolari, i modi finiti, rimanendo tali, cioè modi e finiti, sono eterni, e la poesia è la loro squisita incisione nel corpo: «linguaggio attualizzato... e nel suo senso più profondo presenza e presente»²¹.

5. poesia

Dialogo con i morti, il pagamento di un debito, una stretta di mano.

In poesia si fa evento la fedeltà:

Lad of Athens, faithful be
To thyself,
And Mystery –
All the rest is Perjury –

²¹ P. Celan, *La verità della poesia. Il “meridiano” e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008.

Nota bibliografica

BLANCHOT, Maurice, *La sentenza di morte*, trad. it. di G. Pavanello e R. Rossi, SE, Milano 1989.

CELAN, Paul, *La verità della poesia. Il "meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008.

DERRIDA, Jacques, *La différance*, in *Marges de la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris 1972, pp. 1-29.

—, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980.

—, *Sopra-vivere*, trad. it. di G. Cacciavillani, Feltrinelli, Milano 1982.

—, *Che cos'è la poesia*, in M. Ferraris, *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 238-247.

—, *Passions*, Galilée, Paris 1993.

—, *Gli spettri di Marx*, trad. it. di G. Chiurazzi, Cortina, Milano, 1994.

—, *L'istante della mia morte*, «aut aut» (1995), 267-268, pp. 32-56.

DERRIDA, Jacques, FERRARIS, Maurizio, *Ick bünn all hier*, in M. Ferraris, *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida*, cit., pp. 249-272.

DICKINSON, Emily, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1994.

DIODATO, Roberto, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano 2016.

FERRARIS, Maurizio, *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.