

Giorgio Agamben

Il fuoco e il racconto

nottetempo

Il fuoco e il racconto

Alla fine del suo libro sulla mistica ebraica¹, Scholem racconta questa storia, che gli era stata trasmessa da Yosef Agnon:

Quando il Baal Schem, il fondatore dello chassidismo, doveva assolvere un compito difficile, andava in un certo posto nel bosco, accendeva un fuoco, diceva le preghiere e ciò che voleva si realizzava. Quando, una generazione dopo, il Maggid di Meseritsch si trovò di fronte allo stesso problema, si recò in quel posto nel bosco e disse: “Non sappiamo piú accendere il fuoco, ma possiamo dire le preghiere” – e tutto avvenne secondo il suo desiderio. Ancora una generazione dopo, Rabbi Mosche Leib di Sassov si trovò nella stessa situazione, andò nel bosco e disse: “Non sappiamo piú accendere il fuoco, non sappiamo piú dire le preghiere, ma conosciamo il posto nel bosco, e questo deve bastare”. E infatti bastò. Ma quando un'altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch'egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a

¹ Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it. di G. Russo, Einaudi, Torino 1993, p. 353.

sedere sulla sua sedia dorata e disse: “Non sappiamo piú 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”.
E, ancora una volta, questo bastò.

È possibile leggere questo aneddoto come un’allegoria della letteratura. L’umanità, nel corso della sua storia, si allontana sempre piú dalle sorgenti del mistero e smarrisce a poco a poco il ricordo di quel che la tradizione le aveva insegnato sul fuoco, sul luogo e la formula – ma di tutto ciò gli uomini possono ancora raccontarsi la storia. Ciò che resta del mistero è la letteratura e “questo,” commenta sorridendo il rabbino, “può bastare”. Il senso di questo “può bastare” non è, però, così facile da afferrare e forse il destino della letteratura dipende proprio da come lo si intende. Poiché se lo s’intende semplicemente nel senso che la perdita del fuoco, del luogo e della formula sia in qualche modo un progresso e che il frutto di questo progresso – la secolarizzazione – sia la liberazione del racconto dalle sue fonti mitiche e la costituzione della letteratura – divenuta autonoma e maggiorenne – in una sfera separata, la cultura, allora quel “può bastare” diventa davvero enigmatico. Può bastare – ma a che cosa? È credibile che ci si possa appagare di un racconto senza piú rapporto col fuoco?

Dicendo “*di tutto questo* possiamo raccontare la storia”, il rabbino, del resto, aveva asserito esattamente il contrario. “Tutto questo” significa perdita e dimenticanza e ciò che il racconto narra è appunto la storia dello smarrimento del fuoco, del luogo e della preghiera. Ogni racconto – tutta la letteratura – è, in questo senso, memoria della perdita del fuoco.

Che il romanzo derivi dal mistero è un fatto ormai acquisito dalla storiografia letteraria. Kerényi e, dopo di lui, Reinhold Merkelbach hanno dimostrato l’esistenza di un legame genetico fra i misteri pagani e il romanzo antico, di cui le *Metamorfosi* di Apuleio (dove il protagonista, che è stato trasformato in asino, trova alla fine salvezza attraverso una vera e propria iniziazione misterica) ci forniscono un documento particolarmente convincente. Questo nesso si manifesta in ciò, che, esattamente come nei misteri, noi vediamo nei romanzi una vita individuale legarsi a un elemento divino o comunque sovrumano, in modo che le vicende, gli episodi e le ambagi di un’esistenza umana acquistano un significato che li supera e li costituisce in mistero. Come l’iniziato, assistendo nella penombra eleusina all’evocazione mimata o danzata del rapimento di Kore nell’Ade e della sua annuale riapparizione sulla terra in primavera, penetrava nel mistero e trovava in questo una speranza di salvezza per la sua vita, così il lettore, seguendo l’intrigo di

situazioni ed eventi che il romanzo intesse pietosamente o ferocemente intorno al suo personaggio, partecipa in qualche modo alla sua sorte, introduce comunque la propria esistenza nella sfera del mistero.

Questo mistero si è, però, sciolto da ogni contenuto mitico e da ogni prospettiva religiosa e può essere, per questo, in qualche modo disperato, come avviene per Isabel Archer nel romanzo di James o per Anna Karenina; può perfino mostrare una vita che ha interamente perduto il suo mistero, come nella vicenda di Emma Bovary; in ogni caso, se di romanzo si tratta, vi sarà, però, comunque un'iniziazione, sia pure miserabile, sia pure a nient'altro che alla vita stessa e al suo scialo. Appartiene alla natura del romanzo di essere insieme perdita e commemorazione del mistero, smarrimento e rievocazione della formula e del luogo. Se esso, come oggi sembra sempre più spesso avvenire, lascia invece cadere la memoria della sua ambigua relazione col mistero, se, cancellando ogni traccia della precaria, incerta salvezza eleusina, pretende di non aver bisogno della formula o, peggio, dilapida il mistero in un coacervo di fatti privati, allora la forma stessa del romanzo si perde insieme al ricordo del fuoco.

L'elemento in cui il mistero dilegua e si perde è la storia. È un fatto su cui sempre di nuovo occorre riflettere, che uno stesso termine designi tanto il decorso cronologico delle vicende umane quanto ciò che

la letteratura racconta, tanto il gesto dello storico e del ricercatore quanto quello del narratore. Noi possiamo accedere al mistero solo attraverso una storia e tuttavia (o, forse, si dovrebbe dire infatti) la storia è ciò in cui il mistero ha spento o nascosto i suoi fuochi.

In una lettera del 1937, Scholem ha provato a meditare – a partire dalla sua personale esperienza di studioso della *qabbalah* – sulle implicazioni di questo nodo che stringe insieme due elementi almeno in apparenza contraddittori come la verità mistica e l'indagine storica. Egli intendeva scrivere “non la storia, ma la metafisica della cabala”; e, tuttavia, si era reso subito conto che non era possibile accedere al nucleo mistico della tradizione (*qabbalah* significa “tradizione”) senza attraversare il “muro della storia”.

La montagna [così egli chiama la verità mistica] non ha bisogno di alcuna chiave; occorre soltanto penetrare la cortina di nebbia della storia che la circonda. Penetrarla – è questo che ho tentato. Non è che, forse, rimarrò bloccato nella nebbia, che andrò incontro, per così dire, a una “morte professorale”? La necessità della critica storica e della storiografia critica, anche quando richiede sacrifici, non può, però, essere sostituita con nient'altro. Certo, la storia può sembrare in definitiva un'illusione, ma un'illusione senza la quale, nella realtà temporale, non è possibile penetrare nell'essenza delle cose. Quella totalità mistica della verità, la cui esistenza viene meno

quando la si proietta nel tempo storico, può risultare visibile oggi agli uomini nel modo piú puro solo nella legittima disciplina del commento e nel singolare specchio della critica filologica. Il mio lavoro, oggi come nel primo giorno, vive in questo paradosso, nella speranza di una vera comunicazione dalla montagna e del piú invisibile, minimo spostamento della storia, che permetta alla verità di scaturire dall'illusione dello "sviluppo"².

Il compito, che Scholem definisce paradossale, è quello di trasformare, secondo l'insegnamento del suo amico e maestro Walter Benjamin, la filologia in una disciplina mistica. Come in ogni esperienza mistica, occorre per questo calarsi anima e corpo nell'opacità e nelle nebbie dell'indagine filologica, con i suoi mesti archivi e i suoi tetri regesti, coi suoi illeggibili manoscritti e le sue astruse glosse. Il rischio di smarrirsi nella pratica filologica, di perdere di vista – per via della *coniunctivis professoria* che quella pratica comporta – l'elemento mistico che si vuole raggiungere è indubbiamente assai forte. Ma come il Graal si è perduto nella storia, così il ricercatore deve smarrirsi nella sua filologica *quête*, perché proprio questo smarrimento è la sola garanzia della serietà di un metodo, che è nella stessa misura un'esperienza mistica.

Se indagare la storia e raccontare una storia sono, in verità, lo stesso gesto, allora anche lo scrittore si trova

² Gershom Scholem, *Briefe*, Beck, München 1994, vol. I, pp. 471 ss.

davanti a un compito paradossale. Dovrà credere solo e intransigentemente nella letteratura – cioè nella perdita del fuoco –, dovrà dimenticarsi nella storia che intesse intorno ai suoi personaggi e, tuttavia, anche se solo a questo prezzo, dovrà saper discernere in fondo all’oblio le schegge di luce nera che provengono dal mistero perduto.

“Precario” significa ciò che si ottiene attraverso una preghiera (*praex*, una richiesta verbale, distinta da *quaestio*, una richiesta che si fa con tutti i mezzi possibili, anche violenti) ed è, per questo, fragile e avventuroso. E avventurosa e precaria è la letteratura, se vuole mantenersi nel giusto rapporto col mistero. Come l’iniziato a Eleusi, lo scrittore procede al buio e in penombra, su un sentiero sospeso fra dèi inferi e superi, fra oblio e ricordanza. Vi è, tuttavia, un filo, una sorta di sonda lanciata verso il mistero, che gli permette di misurare ogni volta la sua distanza dal fuoco. Questa sonda è la lingua ed è sulla lingua che gli intervalli e le rotture che separano il racconto dal fuoco si segnano implacabili come ferite. I generi letterari sono le piaghe che l’oblio del mistero scalfisce sulla lingua: tragedia ed elegia, inno e commedia non sono che i modi in cui la lingua piange il suo perduto rapporto col fuoco. Di queste ferite gli scrittori non sembrano oggi avvedersi. Essi camminano come ciechi e sordi sull’abisso della loro lingua e non odono il

lamento che sale dal basso, credono di usare la lingua come uno strumento neutrale e non percepiscono il balbettio risentito che esige la formula e il luogo, che chiede conto e vendetta. Scrivere significa: contemplare la lingua, e chi non vede e ama la sua lingua, chi non sa compitarne la tenue elegia né percepirne l'inno sommesso, non è uno scrittore.

Il fuoco e il racconto, il mistero e la storia sono i due elementi indispensabili della letteratura. Ma in che modo un elemento, la cui presenza è la prova inconfutabile della perdita dell'altro, può testimoniare di quell'assenza, scongiurarne l'ombra e il ricordo? Dove c'è racconto, il fuoco si è spento, dove c'è mistero, non ci può essere storia.

Dante ha compendiato in un solo verso la situazione dell'artista di fronte a questo impossibile compito: "l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema" (*Par.* XIII, 77-78). La lingua dello scrittore – come il gesto dell'artista – è un campo di tensioni polari, i cui estremi sono stile e maniera. "L'abito de l'arte" è lo stile, il possesso perfetto dei propri mezzi, in cui l'assenza del fuoco è perentoriamente assunta, perché tutto è nell'opera e nulla può mancarle. Non c'è, non c'è mai stato mistero, perché esso è interamente esposto qui e ora e per sempre. Ma, in questo gesto imperioso, si produce a volte un tremito, qualcosa come un'intima vacillazione, in cui bruscamente lo stile tracima, i colori stingono,

le parole balbettano, la materia si aggruma e trabocca. Questo tremito è la maniera, che, nella deposizione dell'abito, attesta ancora una volta l'assenza e l'eccesso del fuoco. E in ogni vero scrittore, in ogni artista vi è sempre una maniera che prende le distanze dallo stile, uno stile che si disappropria in maniera. In questo modo il mistero disfa e allenta la trama della storia, il fuoco gualcisce e consuma la pagina del racconto.

Henry James ha raccontato una volta come nascevano i suoi romanzi. All'inizio vi è solo quella che egli chiama una *image en disponibilité*, la visione isolata di un uomo o una donna ancora privi di ogni determinazione. Essi si presentano, cioè, "disponibili" a che l'autore possa intessere intorno a loro l'intrigo fatale di situazioni, relazioni, incontri ed episodi che "li faranno venir fuori nel modo più adatto", per farli diventare, alla fine, ciò che essi sono, la "complicazione che essi hanno più probabilità di produrre e sentire". Cioè: personaggi.

La storia che, in questo modo, pagina dopo pagina, mentre racconta i loro successi e i loro fallimenti, la loro salvezza o la loro dannazione, li esibisce e rivela è, anche, la trama che li chiude in un destino, costituisce la loro vita come un *mysterion*. Li fa "venir fuori" soltanto per chiuderli in una storia. Alla fine, l'immagine non è più "disponibile", ha perso il suo mistero, può soltanto perire.

Anche nella vita degli uomini avviene qualcosa di simile. Certo, nel suo inesorabile decorso, l'esistenza, che sembrava all'inizio così disponibile, così ricca di possibilità, perde a poco a poco il suo mistero, spegne uno a uno i suoi falò. Essa è, alla fine, soltanto una storia, insignificante e disincantata come ogni storia. Finché un giorno – forse non l'ultimo, ma il penultimo – essa ritrova per un attimo il suo incanto, sconta di colpo la sua delusione. Ciò che ha perduto il suo mistero è, ora, veramente e irreparabilmente misterioso, veramente e assolutamente indisponibile. Il fuoco, che può soltanto essere raccontato, il mistero, che si è integralmente delibato in una storia, ora ci toglie la parola, si è chiuso per sempre in un'immagine.