



Antiteologia della morte

Riflessioni su linguaggio ed esperienza

Giacomo Marramao

1. Vi sono luoghi, situazioni particolari capaci di produrre “illuminazioni profane”: di gettar luce su dimensioni nascoste della nostra vita, di cui avevamo prima appena un vago sentore. Ifield Road è in apparenza una via come tante altre: una tranquilla strada ai margini sud-occidentali del centro di Londra. Dai due lati si snoda una serie gradevole ma uniforme di casette con giardino di tipico stampo inglese. In una di queste mi è recentemente capitato di alloggiare, ospite di un amico. Ma mi è bastato gettare lo sguardo di là dal muro del giardino per rendermi conto di ciò che rende quella via molto particolare, diversa dalle altre: l'immediata adiacenza di un cimitero, di un grande cimitero vittoriano affollato di pietre tombali che giungono proprio a ridosso dei muri di cinta delle abitazioni.

La prima reazione è stato un misto di sorpresa e sbigottimento: per un'intera giornata l'amico mi aveva infatti taciuto (non so ancora bene se per eccesso di tatto o semplice trascuratezza) la presenza di questo “particolare”. Ho subito pensato quanto sia ormai innaturale, per chi vive in concentrazioni urbane che hanno progressivamente espulso i cimiteri dal proprio spazio quotidiano, una così tranquilla e pacifica contiguità tra case dei vivi e “case dei morti”. Ma è stato soltanto quando mi sono deciso a percorrere la via fino in fondo e ad imboccare, dopo aver girato l'angolo con la Fulham Road, l'ingresso del cimitero, che mi sono trovato a contatto con qualcosa di assolutamente peculiare: un intricato viluppo di dense descrizioni di vite succintamente rievocate con la grazia austera dei “libri di famiglia” anglicani.

Nel Bromton Cemetery la morte sembrava perdere la sua carica di mistero - eredità cerimoniale del continente: dal *thrénos* arcaico al *Trauerspiel*, al “dramma luttuoso” barocco di benjaminiana memoria - per sciogliersi nelle determinazioni concrete dei morti: di quei morti di cui ciascuno di noi, nel corso della propria vita, fa singolarmente esperienza. E allora, come in un lampo, mi è parso di cogliere quel tratto, così sottile ma al tempo stesso così essenziale, che fa la differenza tra visione europeo-continentale e visione anglosassone della morte: monumentale, teologica, la prima; individuale, irriducibilmente biografica, la seconda. Un tratto che fa la differenza anche in filosofia, anche in letteratura: specialmente in quell’apice della cultura novecentesca rappresentato dalla scrittura dell’esperienza-limite, del viaggio marginale ai confini del linguaggio.

È stato così che, dall’illuminazione profana occorsami in una tranquilla propaggine sud-occidentale del centro londinese, sono scaturite le riflessioni che seguono.

2. La morte: il grande rimosso della filosofia. In special modo della filosofia moderna, concentrata com’è sull’aspetto costruttivo del conoscere e dell’operare: ignara di quanto profondo sia - con il procedere della costruzione del mondo - l’abisso del nulla che viene aperto.

Questo adagio, così caro alle riflessioni antisistematiche di uno Schopenhauer o di un Kierkegaard, di un Nietzsche o di un Wittgenstein, di un Rosenzweig o di uno Heidegger, ha ripreso a circolare con ossessiva frequenza negli ultimi anni: quasi a voler marcare un novum del pensiero, una discontinuità assoluta rispetto a tutte le edificanti “filosofie dell’avvenire”. Eppure dovrebbe essere arcinoto quanto la filosofia - la filosofia politica e la stessa filosofia scientifica moderna, almeno ai suoi esordi - muova dalla rappresentazione di *Thàntos* come dimensione propria del male radicale. Eppure dovrebbe essere risaputo - anzi, scontatissimo luogo comune - che le espressioni più strazianti e dirompenti di questo rimosso le ritroviamo in quella romantica (e postromantica) “coscienza infelice” in cui sembra consistere, da Dostoevskij a Kafka, l’esito più toccante e più squisitamente filosofico della ipermodernità culturale europea.

Incisi rilevanti, che dovrebbero indurre a ripensare radicalmente quel sapore di novità assoluta attribuito al ritorno del Grande Rimosso, a revocare o stemperare cospicuamente i toni enfatici con cui esso viene sospinto verso il centro della scena. E tuttavia...

E tuttavia mette conto riflettere su quanto radicate siano tuttora le ragioni di quell'enfasi. Radicate in una tradizione, in un preconcetto sistematico (o, che è lo stesso, antisistematico), che fa ormai da ostacolo a una precisa visualizzazione del problema, dell'aporia cui la scena originaria della morte propriamente rimanda: tutta la cultura europea - che della civiltà dell'Occidente è la prima radice - è ancora prigioniera della teologia. E in questo involucro teologico continua a persistere, inestricabilmente irretita, tanto la Rappresentazione (il pensare e operare costruttivo) quanto il suo Altro o Rimosso. In questo irretimento non si dà alterità che non sia minaccia per l'identità della rappresentazione: ciò vale - allo stesso identico modo - per la filosofia come per la grande letteratura della vecchia Europa. In questa connessione di accecamento non si dà possibilità di esprimere il male radicale nominato nella "morte" se non come limite, minaccia: punto cieco dell'Identità istituita dalla rappresentazione.

Altra via è quella che muove non più dalla rappresentazione o dal suo simmetrico, "interfacciale" rovescio, ma dalla positività di significati e di esperienze cui il morire rimanda. Ma lungo il percorso adombrato da una siffatta, virtuale acquisizione, bene e male finiscono per smarrirsi la loro enfatica, tassonomica antitesi, per trasformarsi impercettibilmente in materia relazionale - per così dire medianica - del vissuto.

3. Solo nella letteratura di frontiera, nella scrittura di un viaggio marginale teso a lambire i bordi sbocconcellati e tumefatti della nostra "identità culturale", il Grande Rimosso viene relegato - come si conviene a ogni buon Fantasma dell'Opera - nel retrobottega del teatro. La Morte perde così la propria carica di *mysterium*, a cui l'incapsulamento teologico o la maschera scenico-rappresentazionale l'aveva confinata, per sciogliersi nelle determinazioni concrete e irripetibili delle morti: di quelle morti di cui ciascuno di noi, nel corso della propria vita, fa dolorosamente e singolarmente esperienza. La Morte cessa così di essere "sfondo", nuda parametricità soggiacente, tacito "soggetto" di quella debole, fiacchissima rappresentazione cui noi moderni diamo il nome di Vita, per collocarsi "semplicemente" al centro dell'enigmatica circumnavigazione in cui solo consiste l'esperire vivente: indocile e riottoso - proprio nel dolore più inspiegabile e disperato - a qualsivoglia maschera o rappresentazione.

Per questa letteratura del viaggio marginale ai bordi del linguaggio, ossia della Civiltà, l'autentico rimosso del pensiero edi-

ficante, “tipicamente costruttivo” (Wittgenstein), il vero centro da agguantare e circuire in un’eterna navigazione, non è più la morte ma l’esperienza: termine equivoco, polisemico, a cui poche, troppo poche filosofie hanno disperatamente tentato di offrire senso e statuto concettuale. Di questa scrittura della marginalità è cifra emblematica e straziante l’opera di James Joyce. Ed è invero curioso, paradossale forse, che a farcela rileggere sia stata in anni recenti un’opera straordinaria, composta nel linguaggio più tipicamente espressivo del nostro secolo: quello del cinema. Mi riferisco a *The Dead*, il testamento spirituale di John Huston: la cui sceneggiatura è tratta, quasi alla lettera, dall’ultimo sconvolgente racconto dei *Dubliners*.

Riandando sinotticamente dall’uno all’altro testo (poiché di due testi o “tessuti” si tratta, secondo l’impareggiabile lezione di Roland Barthes), mi sembra di scorgere simultaneamente (e quanto commovente questa simultaneità sia, non mi è dato di esprimere) due verità.

In primo luogo, la verità racchiusa nel giovanile “testo” di Joyce: prima del film di Huston (uno dei più grandi, credo, di tutta la storia del cinema) non avevo compreso fino a che punto l’“audace circumnavigatore dell’inconscio linguistico” (ossia l’autore di *Ulysses* e di *Finnegans Wake*) presupponesse - secondo un’acuta osservazione di Giovanni Raboni - il “geniale mitografo della quotidianità”.

In secondo luogo, la verità depositata nel “tessuto” filmico - perfetto nella sua sobria tragicità - di Huston: senza la lettura sinottica con il racconto di Dublino, mai sarei riuscito ad afferrare quanto pervasiva e possente potesse risultare la ricostruzione cinematografica di quel viaggio.

Per rendere la tragicità di quell’enigma cui da millenni diamo il nome di “esperienza”, un grande regista o un grande scrittore non ha alcun bisogno di attingere a fondali misteriosi: gli basta il ricorso a una struttura narrativa semplicissima, che procede da una festa con ballo, recita, canto e cena finale, al ritorno in carrozza dei due protagonisti, Gabriel e Gretta, fino alla sobria, trattenutissima apocalisse finale in una camera d’albergo. Qui, come in ogni rivelazione “apocalittica”, tutti i particolari, tutti i segni stratificati, tutti i fossili della vita quotidiana che erano stati percorsi dall’obiettivo nelle sequenze della festa, trovano il loro squadernamento, la loro verità più propria ed “eclatante”, nella confessione di Gretta (mirabilmente interpretata da Anjelica Huston). Ed è proprio il ricordo dell’amore quasi adolescenziale

per il defunto Michael Furey (suscitato dalla canzone *The Lass of Aughrim*) ad innescare in Gabriel il senso della morte.

“Morte” è - in Gretta - l’esperienza del giovane defunto. Ma anche - in Gabriel - il pensiero della fine imminente dell’adorata zia Julia, da cui la coppia si è appena accomiatata. “Morte” è l’esperienza di una scena originaria, di cui Gabriel lucidamente si avvede allorché Gretta, prostrata dalla tensione del suo stesso racconto, si abbandona al sonno: quale esperienza del morire può essere più intensa di un marito che improvvisamente “vede” la meschina, ridottissima parte che ha avuto nella vita della sua compagna?

Dolore tragico, irrappresentabile se non per traslato, attraverso la lenta, silenziosa catastrofe della neve che, di là dai vetri della finestra, ricomincia a cadere in ogni luogo: sulle colline senza alberi, sull’oscura pianura centrale, sulle onde fosche e turbolente dello Shannon, sul cimitero di collina ove giace sottoterra Michael Furey. E, soprattutto, a Ovest: verso quell’Occidente che - per Joyce come per noi - continua a valere come l’ultimo segno rappresentabile o narrabile (ma ormai solo marginalmente, solo circolarmente) di ogni Apocalisse.

Quanta filosofia, quanta letteratura teologica, ha saputo pensare alla sobria tragicità di quell’Ovest silenziosamente innevato?

A queste cose pensavo, mentre gettavo lo sguardo oltre il giardino, in una tranquilla strada ai margini sud-occidentali del centro di Londra.