



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca  
in Italianistica  
ciclo 30°

Tesi di Ricerca

## **Il Libro Unico di Roberto Calasso**

SSD: L-FIL-LET/10

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Tiziano Zanato

**Supervisore**

ch. prof. Rolando Damiani

**Dottoranda**

Elena Sbrojavacca

Matricola 822642



# INDICE

Tavola abbreviazioni	5
Premessa	7
Prima parte. IL LIBRO UNICO E LA LETTERATURA ASSOLUTA	
1. Il ritorno degli dèi	15
2. L'«opera in corso»	40
3. Un ventaglio di forme	69
4. Alla ricerca di uno sguardo sommario	87
5. <i>Carmen solutum</i>	104
6. La post-storia e il colore del tempo	115
Seconda parte. FRA LA MENTE UMANA E L'UNIVERSO	
1. Il predominio della mente	141
2. Veglia	152
3. Edipo e la Sfinge	161
4. Analogico e digitale	168
5. Immagini mentali	181
6. Un vincolo magico	191
Terza parte. DAL COSMO ALLA COSMESI	
1. La storia sperimenta	205
2. Residuo ed espulsione	240
3. L'arte come ultimo vestigio sacrificale	272
Quarta parte. IL MISTICISMO DELLA FORMA	
1. La follia che viene dalle Ninfe	293
2. La foresta e il serpente	311
3. Una scienza esatta	329
BIBLIOGRAFIA	341

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Si indicano di seguito le sigle dei testi di Roberto Calasso più frequentemente citati.

IF	<i>L'impuro folle</i> , Milano, Adelphi, 1974.
RK	<i>La rovina di Kasch</i> , Milano, Adelphi, 1983.
NCA	<i>Le nozze di Cadmo e Armonia</i> , Milano, Adelphi, 1988.
QG	<i>I quarantanove gradini</i> , Milano, Adelphi, 1991.
Ka	<i>Ka</i> , Milano, Adelphi, 1996.
LD	<i>La letteratura e gli dèi</i> , Milano, Adelphi, 2001.
K.	<i>K.</i> , Milano, Adelphi, 2002.
CLS	<i>Cento lettere ad uno sconosciuto</i> , Milano, Adelphi, 2003.
FVN	<i>La follia che viene dalle Ninfe</i> , Milano, Adelphi, 2005.
RT	<i>Il rosa Tiepolo</i> , Milano, Adelphi, 2006.
FB	<i>La folie Baudelaire</i> , Milano, Adelphi, 2008.
NCA2009	<i>Le nozze di Cadmo e Armonia</i> , ed. illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2009.
A	<i>L'ardore</i> , Milano, Adelphi, 2010.
FB2012	<i>La folie Baudelaire</i> , ed. illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2012.
IE	<i>L'impronta dell'editore</i> , Milano, Adelphi, 2013.
CC	<i>Il cacciatore celeste</i> , Milano, Adelphi, 2016.
IA	<i>L'innominabile attuale</i> , Milano, Adelphi, 2017.



## Premessa

### Roberto Calasso fra editoria e scrittura

L'opera più nota e riconosciuta a livello internazionale di Roberto Calasso (Firenze, 1941) è senza dubbio il catalogo di Adelphi. Entrato a far parte della casa editrice dei «libri unici»<sup>1</sup> di Luciano Foà e Bobi Bazlen fin dagli esordi, Calasso ha svolto un ruolo di primo piano nella sua crescita, arrivando in breve tempo a reggerne le fila: direttore editoriale nel 1971, consigliere delegato nel 1990, presidente dal 1999. Nel 2013, in occasione del cinquantenario della casa editrice, ha raccolto il plauso di sostenitori vecchi e nuovi per la gestione di una delle poche realtà editoriali che, conservando un profilo distinto nell'indistinto mare del mercato librario italiano, è riuscita a mantenere un buon andamento anche in anni di profonda recessione. Dietro questo successo si cela effettivamente la dedizione con cui, in più di mezzo secolo di lavoro, Calasso ha scelto e curato ogni singola pubblicazione marchiata dall'inconfondibile pittogramma della luna nuova.

All'attività editoriale, Calasso affianca da sempre quella di critico e scrittore. Il suo primo saggio, scritto all'età di vent'anni per «Paragone», riguardava Adorno. Per Adelphi, ha curato e tradotto *Il racconto del pellegrino* di sant'Ignazio di Loyola (1966), *Ecce Homo* di Friedrich Nietzsche (1969), *Detti e contraddetti* di Karl Kraus (1972), *Aforismi di Zürau* di Franz Kafka (2004); ha inoltre redatto postfazioni alle *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber (1974), a *Mine-Haha* di Frank Wedekind (1975) e a *L'unico e la sua proprietà* di Max Stirner (1979). Al delirio allucinatorio del Presidente Schreber è dedicato anche il suo primo romanzo, *L'impuro folle* del 1974. Per gli stessi tipi sono uscite alcune raccolte di suoi articoli e testi di conferenze: *I quarantanove gradini* (1991), *La letteratura e gli dèi* (2001), *La follia che viene dalle Ninfe* (2005) e *L'impronta dell'editore* (2013). Nel 2003 ha pubblicato una selezione delle sue quarte di copertina dal titolo *Cento lettere a uno sconosciuto*.

---

<sup>1</sup> Cfr. IE, pp. 13-76.

Soprattutto, Calasso è autore di una serie di volumi facenti parte di quella che lui stesso ha definito, nei propri risvolti, un'unica «opera in corso». Questa singolare composizione prende l'avvio nel 1983 con *La rovina di Kasch* e si compone, a oggi, di nove volumi: al primo tassello seguono infatti *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), *Ka* (1996), *K.* (2002), *Il rosa Tiepolo* (2006), *La folie Baudelaire* (2008), *L'ardore* (2010), *Il cacciatore celeste* (2016) e *L'innominabile attuale* (2017).

## Attorno al Calasso scrittore

Per quanto le pubblicazioni di Calasso non siano passate inosservate, ricevendo apprezzamenti significativi – Brodskij, Ceronetti, Rushdie, fra gli altri –, esse non sono state oggetto di particolari attenzioni da parte della critica accademica; la letteratura sullo scrittore delle *Nozze di Cadmo e Armonia* si limita alle recensioni uscite sui principali quotidiani o a saggi di breve respiro, come quello, pur notevole, di Maria Di Salvatore, pubblicato nel 2010.<sup>2</sup> La prima monografia su Calasso, a opera di Valentino Cecchetti, risale al 2006:<sup>3</sup> edita presso Cadmo, essa ha un carattere sostanzialmente divulgativo e presenta un'appendice di riferimenti bibliografici piuttosto lacunosa. Incentrato per buona parte sulla vicenda biografica di Calasso, il lavoro sembra indulgere troppo spesso al tono agiografico. Inoltre lo studioso parla, inspiegabilmente, dell'«opera in corso» calassiana come di una «quadrilogia» conclusasi con *K.*, quando, per esplicita dichiarazione del suo autore, essa è un mosaico non ancora terminato. Un taglio maggiormente scientifico e un più ampio respiro presenta invece la tesi dottorale di Lara Fiorani,<sup>4</sup> discussa nel 2009 presso lo University College di Londra. Questa ricerca, tuttora inedita, ripercorre l'intera opera calassiana all'epoca in circolazione, ma si concentra in modo particolare sulle *Nozze di Cadmo e Armonia* e utilizza una prospettiva critica condivisibile soltanto in parte. Fiorani, infatti, calca la mano sulla postmodernità di questo *work in progress*, ipotizzando elementi di contatto tra il pensiero di Calasso e quello di Derrida che ritengo, alla luce di una lettura approfondita

---

<sup>2</sup> MARIA DI SALVATORE, *Letteratura e storia ne "La rovina di Kasch" di Roberto Calasso*, in «Italice», vol. 87, 4, inverno 2010, pp. 637-645.

<sup>3</sup> VALENTINO CECCHETTI, *Roberto Calasso*, Firenze, Cadmo, 2006.

<sup>4</sup> LARA FIORANI, *Deconstructing Mythology: a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*, Doctoral Thesis, UCL, 2009. Consultabile all'indirizzo: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/>, visitato il 9 dicembre 2017.

dei volumi di Calasso, di dover minimizzare. Nel 2014 è uscita presso Aracne una monografia di Bruno Cumbo dedicata all'*Opera in corso di Roberto Calasso*.<sup>5</sup> Questo studio, che pure parte da premesse affini a quelle del presente lavoro, perviene a conclusioni che non mi sento di condividere. I problemi principali del volume mi sembrano l'assenza di una bibliografia critica sui macro-argomenti coinvolti dall'indagine di Calasso (i riferimenti di Cumbo sono solo interni all'«opera in corso» o alle recensioni sui suoi libri) e l'appiattimento della prospettiva critica sull'onda delle immagini suggerite dai testi calassiani. Dichiarando a più riprese la propria ammirazione per la scrittura dell'autore, lo studioso palermitano sembra farsi sopraffare dalla prosa di Calasso al punto da ritrovarsi «ad ascoltare un canto sugli dèi e gli eroi della mitologia greca come se la fonte Castalia non avesse mai smesso di ispirare i poeti».<sup>6</sup> Ciò fa sì che la sua lettura si arresti alla pura letteralità del testo, come si può evincere da questo passaggio sul tema del sacrificio, a proposito del quale Cumbo sente il bisogno di specificare che:

L'autore non invita certo chi legge a sperimentare da par suo dei sacrifici cruenti con l'ausilio di un apparato liturgico che egli può apprendere attraverso il suo come tanti altri testi dell'India vedica. Questo sarebbe per noi più facile e farebbe entrare il nostro scrittore nell'alveo del satanismo letterario o settario. Ma il libro non si presta a queste letture di genere, per così dire. Soltanto perché in esso si parla continuamente dell'atto dell'uccidere, non significa che lo scrittore voglia incitare qualcuno a farlo.<sup>7</sup>

## **Orientarsi nell'«opera in corso»**

Questo lavoro ha lo scopo di offrire una mappatura, quanto più possibile completa, di quella vasta messe di testi che Calasso ha indicato come parti integranti di una sola grande opera. Nella mia indagine ho preferito procedere con approccio sincronico, pur non tralasciando di rimarcare laddove una certa idea abbia avuto sviluppi significativi nel tempo o si sia in qualche modo modificata da un libro all'altro. In generale, la mia tesi è che fin dai suoi esordi il pensiero di Calasso si esprima con movimento centrifugo

---

<sup>5</sup> BRUNO CUMBO, *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Ariccia, Aracne, 2015.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>7</sup> *Ivi*, cit., p. 137.



mantenendo al contempo un solido nucleo interno, da cui tutte le spinte si dipartono. Nel citato saggio su Nietzsche del 1969, Calasso accennava a «quel pensiero unico che è proprio soltanto dei grandi pensatori, gli altri di pensieri ne hanno tanti».<sup>8</sup> Mi sembra che tale formula, qui riferita al dispiegarsi delle grandi filosofie dell'Occidente, sia l'obiettivo ideale delle sue stesse creazioni. Vedo infatti in questa dichiarazione d'amore per il «pensiero unico», che si manifesta sotto molte vesti ma rimane fedele a se stesso nella molteplicità, un riflesso della fascinazione di Calasso per le ossessioni, per le immagini infestanti che agitano la psiche di tanti artisti da lui amati. Questo lavoro è un tentativo di bloccare sulla pagina alcune delle immagini che imperversano nell'«opera in corso», nella speranza che risulti più chiaro ed evidente il loro gioco di scambi.

La tesi si compone di quattro parti, suddivise a loro volta in capitoli. Il primo obiettivo che mi sono posta è quello di rendere ragione del legame fra i nove libri dell'«opera in corso». La vastità della materia trattata, che spazia tra i più diversi campi del sapere, dalla storia dell'arte alla scienza delle religioni, e l'approccio analogico-intuitivo prediletto da Calasso non offrono al lettore un percorso unitario immediatamente riconoscibile. Partendo dalle dichiarazioni che lo stesso autore ha rilasciato in diverse interviste nel corso degli anni, ho cercato di vedere nell'«opera in corso» innanzitutto un affresco del passaggio dalla multiforme modernità all'ancora più indefinibile mondo contemporaneo, che Calasso ha icasticamente definito «innominabile attuale». Tutte le riflessioni calassiane su questa nostra «età dell'inconsistenza»<sup>9</sup> acquisiscono un senso più profondo se accostate a quelle sul ruolo che, in tale scenario metamorfico, assume la letteratura. Pertanto, utilizzando anche le raccolte di articoli e saggi brevi come strumenti utili per una visione d'insieme, ho cercato di dare corpo all'ideale di letteratura che Calasso viene a costruire, cui egli stesso ha dato il nome di «letteratura assoluta». Ho provato, innanzitutto, a definire il concetto, ripercorrendo, nel primo capitolo, il volume di saggi *La letteratura e gli dèi*, che Calasso dedica per intero alla delineazione delle sue caratteristiche. Nel secondo capitolo, ho voluto enucleare sinteticamente i principali temi ricorrenti nella sua opera: in primo luogo con il proposito di dimostrare come essa possa e debba essere

---

<sup>8</sup> QG, p. 26.

<sup>9</sup> Cfr. IA, p. 14.

considerata un progetto unitario; in secondo luogo perché, raffrontando questi nodi concettuali con la letteratura assoluta precedentemente descritta, ho proposto di riconoscervi l'ideale *trait d'union* fra le diverse componenti del «libro unico». Una volta saggiata l'organicità di quest'ultimo, ho tentato di dare un saggio, nel terzo capitolo, della sua variegatezza. L'opera calassiana, infatti, si presenta come un vero e proprio «ventaglio di forme», in cui taglio saggistico e narrativo, citazione dotta e invenzione romanzesca, si intrecciano in un indistricabile groviglio letterario, difficilmente ascrivibile a un determinato genere. Maggiore spazio ho dato in questa sede al più proteiforme dei suoi libri, *La rovina di Kasch*, che ritengo la pietra angolare dell'intera costruzione: a livello concettuale, esso sembra infatti contenere in sé tutti i successivi. Nel quarto capitolo mi sono invece rivolta a delle forme particolari: quelle dei repertori iconografici che Calasso seleziona accuratamente come apparato dei propri volumi; lungi dall'averne un valore puramente esornativo, queste immagini contribuiscono come e più del testo stesso alla costruzione di senso dell'«opera in corso». Il quinto capitolo è dedicato al rapporto di Calasso con le proprie fonti e al suo particolare approccio alla storia e alla storiografia. Nell'ultimo mi sono interrogata sull'attualità e l'inattualità dell'«opera in corso», valutando, anche sulla scorta delle proposte di Fiorani, possibili implicazioni e ascendenze postmoderne nel pensiero di Calasso: in un primo momento vagliando la condivisibilità dei suggerimenti della ricercatrice, poi proseguendo in modo autonomo con un confronto con altri intellettuali contemporanei, come Calvino, Eco, o Baudrillard.

La seconda parte della ricerca è dedicata al macro-tema della mente, uno dei più ricorrenti nell'«opera in corso». Con la mia indagine ho provato innanzitutto a rendere conto della vastità delle ricerche calassiane sull'argomento e a individuare, all'interno della grande rete di motivi che lo scrittore intesse a partire da questo, alcuni degli snodi più importanti. Ho quindi isolato un concetto che mi sembrava particolarmente significativo, quello di coscienza, e vi ho dato spazio nel secondo capitolo. Nel terzo, attraverso le figure di Edipo e della Sfinge, ho cercato di far luce su alcune delle convinzioni di Calasso in merito alla natura della conoscenza. Il quarto capitolo si concentra sulle modalità con cui la nostra mente indaga il mondo e lo interpreta, cioè alla dicotomia fra analogico e digitale che è uno dei cardini di tutta la costruzione calassiana. A essa si riallaccia la natura per così dire fantasmatica del pensiero, oggetto

del quinto capitolo, in cui ho provato a tratteggiare le idee di Calasso in materia di cognizione e linguaggio. Infine, mi sono occupata di una tipologia di immagini di cui è raffinato estimatore e conoscitore, investigando il mito nelle sfumature che Calasso vi attribuisce.

La terza parte della tesi è incentrata sul secondo macro-argomento più importante dell'«opera in corso», quello del sacrificio. Nel primo capitolo ho riportato alcune riflessioni di Calasso sulle metamorfosi del sacro nel mondo moderno e contemporaneo. Mi sono quindi interrogata sulle ragioni dell'interesse di Calasso per il rito sacrificale e ho cercato di delineare i molti significati che esso assume nella sua visione del mondo. Partendo dalle considerazioni di Calasso su quest'atto liturgico, ho potuto desumere alcuni elementi fondamentali della sua estetica, che ho raccolto nel terzo capitolo.

Con la parte conclusiva del mio lavoro ho tentato di dare un'interpretazione globale della complessa architettura dell'opera calassiana. Ho dapprima dedicato un capitolo a delineare una sua poetica usando come punto di partenza il saggio del 1992 *La follia che viene dalle Ninfe*, incentrato sul tema della possessione. Ho poi indagato il senso di due immagini che compaiono ricorsivamente nei libri di Calasso, quella della foresta e quella del serpente, che mi sembrano esprimere in maniera diversa ma con pari intensità alcune delle caratteristiche della letteratura assoluta tratteggiate nei capitoli precedenti. Per finire, non ho potuto che mettere in rilievo la componente religiosa che contraddistingue l'idea di letteratura propugnata da Calasso. È una religiosità, beninteso, che non ha nulla di confessionale. Come sperano di dar prova le ultime pagine di questo lavoro, si tratta piuttosto di una professione di fedeltà a un'idea, altissima, dello stile. Esiste per Calasso la convinzione che la letteratura sia una forma suprema di conoscenza, un valore, uno spazio mentale di comunione e compartecipazione con qualcosa che ci appartiene, ma al tempo stesso ci sopravanza. In questa convinzione risiede, a mio avviso, il senso profondo dell'«opera in corso», dell'intera produzione calassiana, e della sua carriera editoriale.

**Prima parte**

**IL LIBRO UNICO E LA LETTERATURA ASSOLUTA**



## 1. IL RITORNO DEGLI DÈI

Per me l'incontro con Dio è forse  
nell'atto di scrivere. Una solitudine che  
ne incontra un'altra.  
EMIL CIORAN

Guardando indietro, mi sono reso conto che da più di trent'anni sto scrivendo una anomala saga familiare (o «romanzo familiare» nel senso di Freud) dove i protagonisti sono non soltanto certi personaggi, ma certe parole, idee, immagini, gesti. Famiglia dispersa, nel tempo e nello spazio, in cui però certi legami sono rimasti molto stretti e uniscono l'India dei *Veda* alla Parigi del Palais-Royal. In questa saga fino a oggi si sono susseguiti sette libri, ma la storia non è ancora conclusa.<sup>1</sup>

Con queste parole Roberto Calasso raccontava, in occasione della consegna del premio Chateaubriand, un trentennio di lavoro a un mosaico di testi, a più riprese indicato come parti di un'unica «opera in corso», che comprende allo stato attuale nove volumi, da *La rovina di Kasch* (1983) a *L'innominabile attuale* (2017). Lo scopo della mia ricerca è proporre delle linee-guida all'interpretazione di questo mosaico, cui rende giustizia una recensione di Mario Andrea Rigoni:

Vasta e articolata opera in corso, che annoda letteratura e arte, metafisica e cronaca, cinema e mito. È naturale chiedersi quale ne sia il fine. Esso per la verità non è dichiarato, ma forse la risposta si cela in una citazione di Valéry, che vagheggiava una storia analogica universale delle cose dello spirito. Tale progetto, nel quale risuona ancora una volta l'eco delle *correspondences* baudelairiane, potrebbe sembrare smisurato e temerario a chi non sia in grado, bruciando le apparenze, di regredire verso strati sepolti della psiche, ancora abitata da mute divinità e da connessioni primordiali.<sup>2</sup>

Dedicherò questa prima parte alla delineazione di un concetto indissolubilmente legato allo scheletro del progetto calassiano, quello di letteratura assoluta. Esso ha un valore fondamentale nella poetica di Calasso e diventa uno dei fili conduttori – a mio

---

<sup>1</sup> ROBERTO CALASSO, *Baudelaire, il riso viene dal diavolo*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 2012.

<sup>2</sup> MARIO ANDREA RIGONI, *Baudelaire genio esoterico*, in «Corriere della Sera», 12 novembre 2008.

giudizio il più interessante – dell’intera «opera in corso». Credo infatti che non sia possibile accostarsi al suo variegato affresco del mondo moderno – perché questo, in definitiva, è il nucleo centrale del *work in progress* – senza tener presente il ruolo che in esso gioca «una certa idea di letteratura», per parafrasare il celebre saggio di George Steiner sull’identità europea.<sup>3</sup> Si può affermare, usando le sue stesse parole che, con Calasso, «tutto finisce in storia della letteratura».<sup>4</sup> In un’intervista del 2011, l’autore esplicitava così la questione:

À l’époque de Baudelaire, le mot « *modernité* » était encore quelque chose de tout à fait nouveau. La modernité est d’un côté une pratique littéraire propre au XIX siècle, que j’ai appelé « la littérature absolue », cette façon de voir la littérature comme quelque chose qui se détache de toute fonction sociale mais qui doit avoir sa force en elle-même. Et, de l’autre côté, la modernité est un fait social qui désigne le monde tel que Baudelaire l’avait atour de lui e tel qu’il détestait.<sup>5</sup>

Il sintagma «letteratura assoluta» fa la sua prima comparsa nel cuore della *Rovina di Kasch*, secondo libro di Calasso e primo tassello del mosaico, a conferma dell’importanza basilare del concetto. *La rovina di Kasch*, che porta a maturazione, come vedremo, alcuni spunti già presenti nell’*Impuro folle*, è il nucleo generatore del pensiero che regge l’intera impalcatura. La *Rovina* contiene *in nuce* tutti i volumi dell’«opera in corso»; o meglio: tutti i volumi che seguiranno la *Rovina* si possono considerare naturali sviluppi delle sue parti, proliferazioni spontanee dei centri concettuali che da essa hanno tratto origine, secondo un meccanismo che lo stesso autore illustrava per la genesi della *Folie Baudelaire*:

Non so nemmeno io esattamente quando ho cominciato a pensarci. Posso però dire che *Il rosa Tiepolo* era una parte di questo libro che a un certo punto si è distaccata ed è diventata un libro autonomo. Il ramo è uscito prima del tronco, insomma. Comunque su Baudelaire ci sono già alcune pagine nella *Rovina di Kasch*, che è del

---

<sup>3</sup> GEORGE STEINER, *Una certa idea di Europa*, traduzione italiana di O. Ponte di Pino, Milano, Garzanti, 2010.

<sup>4</sup> LD, p. 15.

<sup>5</sup> ORIANE JEANCOURT GALIGNANI, *Roberto Calasso*, in «Transfuge», novembre 2011. «All’epoca di Baudelaire, la parola “modernità” era ancora qualcosa di completamente nuovo. La modernità è da un lato una pratica letteraria propria del XIX secolo, che io chiamo “la letteratura assoluta”, questo modo di vedere la letteratura come qualcosa che si distacca da qualunque funzione sociale ma che deve avere la sua forza in sé stessa. E dall’altro lato, la modernità è un fatto sociale che designa il mondo che circondava Baudelaire e che lui detestava» (traduzione mia).

1983.<sup>6</sup>

È al centro del volume del 1983, in un capitolo che ammicca all'*Essai sur le goût* di Montesquieu,<sup>7</sup> che si accenna per la prima volta a «una certa comprensione della letteratura» – ostacolata nelle sue manifestazioni dal nascente ideale del gusto – come di «una sottile e tardiva essenza occidentale, distillata dalla storia, un'essenza che ancora non era stata ufficialmente analizzata, e lo sarebbe stata solo molto più tardi, fra Baudelaire e Mallarmé».<sup>8</sup> Un'approfondita analisi di questa «essenza» è contenuta nella *Letteratura e gli dèi* (2001), una raccolta di saggi scritti in occasione dell'invito del Centro Europeo per la Ricerca Umanistica (ERCH) di Oxford a presenziare come *visiting professor* alle Weidenfield Lectures in European Comparative Literatures. Il tema scelto da Calasso per parlare agli studenti è quello del ritorno degli dèi, imprevisto e gravido di conseguenze, nella letteratura di quel periodo fertilissimo che con «l'utile superstizione delle date»<sup>9</sup> potremmo circoscrivere fra il 1798, anno della fondazione della rivista *Atheneum* da parte dei fratelli Schlegel, e il 1898, anno della morte di Stéphane Mallarmé. È questo infatti il momento della storia europea in cui, come ha scritto Cecchetti, «gli dèi abbandonano il campo della Verità per spostarsi in quello dell'Apparenza e si trasferiscono dal Mondo alla Letteratura».<sup>10</sup> Ma in che cosa si traduce questo spostamento della «nube del divino»?<sup>11</sup> Per spiegarlo Calasso parte nel primo dei suoi interventi, *La scuola pagana*, da una constatazione: il moderno, che in quel periodo storico giunge a maturazione, è un'epoca che ha perso il contatto col Sacro, che ne nega l'importanza, che ignora la liturgia. Per questo motivo gli dèi decidono di palesarsi solamente a chi è in grado di conquistarli.

Le divinità della Grecia classica fanno parte – spiega Calasso nel secondo dei suoi interventi, *Acque mentali* – di quella che Aby Warburg definiva «onda mnemica», con un'espressione che «accenna a quegli urti successivi della memoria che colpiscono una

---

<sup>6</sup> CARLOTTA NICCOLINI, *Calasso: «La Parigi di Baudelaire esiste ancora»*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.

<sup>7</sup> Il titolo del capitolo è *Sul gusto*. Cfr. RK, p. 120.

<sup>8</sup> RK, p. 121.

<sup>9</sup> LD, p. 143.

<sup>10</sup> VALENTINO CECCHETTI, *Roberto Calasso*, Firenze, Cadmo, 2006, p. 182.

<sup>11</sup> L'espressione è tipicamente calassiana, ma è contenuta anche in uno dei pochi saggi critici che valutino l'opera di Calasso in relazione alle sue riflessioni sulla letteratura assoluta. Rimando perciò alla lettura del lavoro di BRUNO CUMBO, *Modernità e «letteratura assoluta» nell'opera di Roberto Calasso*, consultabile online: <http://www.italianisti.it/fileservices/Cumbo%20Bruno.pdf>; pagina visitata il 5 dicembre 2017.



civiltà in rapporto al suo passato».<sup>12</sup> L'andamento di quest'onda regola la storia dell'umanità e del suo rapporto col sacro, che vede il suo «cavo più profondo» in

un certo momento del Settecento francese, quando con la stessa disinvoltata e ilare sicumera venivano derise le puerili favole greche, il barbaro Shakespeare e le sordide storie bibliche, che si ritenevano escogitate da occhiuti sacerdoti per soffocare i Lumi nascenti.<sup>13</sup>

Dopo essere stati relegati al dimenticatoio in ossequio delle altisonanti maiuscole della Ragione, del Progresso e della Scienza, dunque, gli dèi decidono di tornare a manifestarsi in modo nuovo nel periodo pocanzi delimitato. Per farlo scelgono due luoghi precisi: il primo in ordine cronologico è la Germania della *Romantik*, degli Schlegel, di Novalis e, soprattutto, di Hölderlin; il secondo è la Francia di Baudelaire, di Mallarmé e degli altri poeti della *décadence*. In queste due dimensioni, che vedono nella figura di Heinrich Heine, criticato e al contempo amato da Baudelaire, il loro ideale *trait d'union*, le divinità pagane tornano a manifestarsi con inaspettata potenza, seguendo strade specularmente opposte e complementari. Nella Francia di Baudelaire, allora, la via d'accesso al divino sarà la parodia: il titolo del primo saggio, infatti, ricalca quello di un suo testo del 1852, *L'École païenne*, nel quale il poeta, vestendo i panni di un severissimo e bigotto critico, scaglia pesanti frecciate contro un certo tipo di letteratura che non rende capaci «di vedere, amare e sentire che il bello, null'altro che il bello». È evidente come, dietro le accuse di questo «Ignoto Inquisitore», si nascondano i tratti essenziali di quella che per Baudelaire (e per Calasso) è l'unica letteratura degna di questo nome. In prima istanza ciò significa una letteratura in cui la categoria del Bello è svincolata «dalle sue obbedienze canoniche al Vero e al Buono»,<sup>14</sup> secondo i dettami di quell'«emancipazione dell'estetico»<sup>15</sup> che vedrà in Nietzsche il suo più alto teorizzatore. Il filosofo tedesco, nelle parole di Gottfried Benn – altro riferimento imprescindibile per Calasso –, fece scoprire al mondo «l'uomo senza contenuto morale e filosofico, che vive per i principi della forma e dell'espressione».<sup>16</sup> Dopo aver riportato il testo baudelairiano, Calasso ne

---

<sup>12</sup> LD, p. 33.

<sup>13</sup> LD, p. 34.

<sup>14</sup> LD, p. 27.

<sup>15</sup> LD, p. 27. Cfr. però anche FB, p. 328: «giustificazione estetica dell'esistenza».

<sup>16</sup> GOTTFRIED BENN, *Lo smalto sul nulla*, traduzioni italiane di L. Zagari, G. Russo e G. Forti, Milano, Adelphi, 1992, p. 264.

individua i tre nodi concettuali più importanti:

Tre elementi [...] inestricabilmente connessi: il risveglio degli dei, la parodia e la letteratura assoluta (se con ciò si intende la letteratura nella sua forma più acuminata e intollerante di qualsiasi bardatura sociale).<sup>17</sup>

Certo nessuno, nella Germania di Hölderlin come nella Francia di Mallarmé, rende più omaggio agli dèi; l'«attitudine cerimoniale» delle epoche precedenti è venuta meno; eppure «il potere delle loro storie continua ad agire»:<sup>18</sup> cacciati dall'immaginario collettivo di una società che non ha bisogno del divino perché – come si chiarirà più avanti – è diventata dio a se stessa, gli dèi si sono rintanati nello spazio libero di un nuovo tipo di letteratura. «Tutte le potenze del culto sono migrate in un solo atto, immobile e solitario: quello del leggere».<sup>19</sup> La lettura, dunque, diventa un'azione di estrema potenza: essa mette in diretto contatto l'uomo con il divino, che si manifesta in tutta forza sotto la sua primigenia forma di immagine mentale. Le paure espresse dall'Ignoto Inquisitore-Baudelaire, segnala Calasso, si sono avverate: la letteratura, sciolta dai suoi legami con la morale, diventa un'essenza misteriosa e soverchiante, che trascende l'uomo.

Gli dèi tornano quindi a manifestarsi nella letteratura dopo lungo tempo. Ma c'è un ramo delle arti, quello della pittura, in cui non hanno mai smesso di trionfare; nelle loro rappresentazioni pittoriche, gli dèi vedevano preservata, secondo Calasso, la loro natura di «simulacri». D'altro canto, il mito, di cui erano protagonisti indiscussi, era soprattutto un «pensare per immagini»,<sup>20</sup> una forma di conoscenza – «forse la più antica, certo la più rischiosa»<sup>21</sup> – di cui gli scrittori della letteratura assoluta sembrano riappropriarsi. Si tratta di un tipo di conoscenza custodito dalle ninfe, come scoprì Apollo stesso, quando usurpò, spodestandola, la fonte presidiata dalla Ninfa Telfusa, soggiogando con il suo metro «un sapere liquido, fluido» che non gli apparteneva:

Ninfa è la fremente, oscillante, scintillante materia mentale di cui sono fatti i simulacri, gli *éidola*. Ed è la materia stessa della letteratura. Ogni volta che si profila

---

<sup>17</sup> LD, p. 28.

<sup>18</sup> LD, p. 28.

<sup>19</sup> LD, p. 29. Per un'analisi approfondita del valore «sacrale» della lettura e dell'immagine del mondo come libro, rimando a HANS BLUMEMENBERG, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

<sup>20</sup> Cfr. ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993. Si veda in particolare la quarta lezione, *Visibilità*.

<sup>21</sup> LD, p. 35.

la Ninfa, vibra quella materia divina che si plasma nelle epifanie e si insedia nella mente, potenza che precede e sostiene la parola. Dal momento in cui quella potenza si manifesta, la forma la segue e si adatta, si articola secondo quel flusso.<sup>22</sup>

Il divino è quindi *in primis* un contenuto mentale, quello che Ezra Pound chiamerà un certo «colore emotivo».<sup>23</sup> I diversi autori, satelliti del pianeta «Letteratura Assoluta» – non soltanto nell'Ottocento, ma anche nei secoli successivi –, lo esperiscono in modo diverso. Ciò che però li accomuna è secondo Calasso l'immediatezza di questa esperienza di commistione col divino, la cognizione – subitanea, travolgente – del caos della sacralità. «Il caos – scriverà Heidegger – è il sacro stesso».<sup>24</sup> Si introduce così in *Acque Mentali* un'altra fondamentale caratteristica dei rappresentanti del fenomeno. I suoi protagonisti sono persone che hanno vissuto con sconvolgente intensità un'esperienza in qualche modo oltre umana, spesso fino alla pazzia. Se nella letteratura francese dell'Ottocento tutto questo si traduce in riso amaro, grottesca parodia, in Germania ciò avviene con conseguenze di segno opposto. Fra tutte le declinazioni tedesche della letteratura assoluta, è la figura di Hölderlin a sovrastare le altre, poiché egli è forse il solo per cui davvero «sussiste il sospetto che abbia visto gli dèi *enargeîs*, pienamente “evidenti”».<sup>25</sup> Tanto è vero che Hölderlin si interroga a lungo sulle modalità con cui divinità e uomini si avvicinano e allontanano fra loro nel tempo, e ha il merito di aver compreso per primo che «il dio e l'uomo [...] comunicano nella forma, dimentica di tutto, dell'infedeltà»,<sup>26</sup> che l'inganno è il mezzo di comunicazione privilegiato tra umano e sovraumano; un tema, questo, come illustrerò successivamente, particolarmente caro a Calasso.<sup>27</sup>

Il terzo saggio si apre con alcune considerazioni sul mito, oggi generalmente accettato, della «comunità buona», che è per Calasso un vero e proprio *monstrum* ideologico, la prova del culto che la società ha per se stessa. Tratteggia così una delle caratteristiche per lui essenziali dell'età moderna, ovvero la pretesa delle comunità umane

---

<sup>22</sup> LD, p. 37.

<sup>23</sup> LD, p. 38.

<sup>24</sup> LD, p. 42. La citazione è tratta da MARTIN HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1963, p. 61.

<sup>25</sup> LD, p. 41.

<sup>26</sup> LD, p. 46.

<sup>27</sup> Si legga per esempio in RT, p. 152: «singolare condizione dell'umanità, per cui ciò che solamente ha la forza di trasmettersi senza danno è la frode. Incertezza radicale, che investiva ogni forma del sapere e ogni tradizione».

di costituirsi come un tutto armonico e onnicomprensivo. Se la coesione sociale diventa il fine ultimo della società, una sorta di dio a cui rivolgere ogni devozione, scompare, per contro, l'attitudine cerimoniale che caratterizzava le comunità del passato: venendo meno un afflato religioso, la terra non è più, come nell'*Atharva Veda*, «il luogo “su cui si circoscrive l'altare”», ma è essa stessa il luogo circoscritto dove si prelevano i materiali per l'esperimento».<sup>28</sup> Si introducono così alcune questioni essenziali – il sacrificio, l'esperimento e la differenza fra la società tecnica e quelle tradizionali nel rapporto con il sacro – che saranno al centro della terza parte di questa ricerca. Calasso ci riporta poi alla Germania romantica, dove una sete mitologica sembra attanagliare le menti degli intellettuali. Un rinnovato interesse per la mitologia si registra infatti tanto nei proclami poetici quanto nelle trattazioni accademiche. Un personaggio fondamentale dell'«opera in corso» come Dioniso torna alla ribalta dapprima in letteratura, con Hölderlin, e in seguito con i lavori di alcuni eruditi come Friederich Creuzer, Joseph Görres, K.O. Müller e Johann Jakob Bachofen, che Calasso indica come importantissimi tasselli della strada lastricata che porta a Nietzsche.<sup>29</sup> Il ritorno degli dèi in questa Germania di primo Ottocento va di pari passo con l'alimentarsi di quella nociva idea di «comunità buona», tanto avversa anche a Gottfried Benn.<sup>30</sup> Si registrano allora diversi tentativi di *servirsi* del pensiero e della mitologia in prospettiva utilitaristica, per un fine sociale: Friedrich Schlegel intuisce con acume che «mitologia e poesia sono una cosa sola, indissociabili»,<sup>31</sup> ma è al contempo l'ideatore di una assurda proposta di «fondare una mitologia per l'Europa». «Vi era una perenne doppiezza» – commenta Calasso – «ogni volta che si parlava di dèi, di miti e di mitologia, fra i primi romantici».<sup>32</sup> Lo stesso Nietzsche verrà travolto dall'idea che lo spirito dionisiaco possa risvegliarsi *per* il popolo tedesco, come si evince dalla *Nascita della tragedia*. Questo suo abbaglio dimostra, secondo Calasso, la complessità del tempo in cui il filosofo si trovava a vivere; egli è d'altra parte il primo ad affermare, nell'*Avvenire delle nostre scuole*, che la cultura non debba *servire* a niente. Soprattutto, Nietzsche arriverà a descrivere, alla fine del *Crepuscolo degli idoli*, le diverse fasi succedutesi nei rapporti fra l'umanità e il divino: dimostrerà cioè che il mondo

---

<sup>28</sup> LD, p. 55.

<sup>29</sup> Ne parla anche in CC, p. 331.

<sup>30</sup> Cfr. G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., pp. 34-35.

<sup>31</sup> LD, p. 57.

<sup>32</sup> LD, p. 59.

moderno, che crede di aver reciso ogni legame col sacro, è in realtà un mondo fantasmatico, mosso da forze divine celate e perciò non riconosciute. Con l'avvento di Zarathustra, maschera dionisiaca per eccellenza, Nietzsche si rivolgerà al mondo moderno con la cifra che più gli appartiene, quella dell'irrisione. Darà così l'avvio alla propria parodia, che equivale poi, come sottolinea Calasso, all'inizio della tragedia; perché «si tratta dello stesso inizio, dello stesso istante – e varrà non solo per Nietzsche, ma come sigillo apposto su tutto il mondo da allora».<sup>33</sup> In quella tragicomica equivalenza di opposti troviamo condensato l'approccio di Calasso alla modernità, e al ruolo dell'arte in essa.

La parodia, elemento essenziale nella miscela assoluta, raggiunge un suo vertice con *I canti di Maldoror* di Lautréamont, cui è dedicato il quarto saggio, *Elucubrazioni di un serial-killer*. L'ardore parodico di Lautréamont, spiega Calasso, aggredisce ogni cosa, travolge le fondamenta stesse della letteratura della *décadence*, mescolandola a quella di consumo e coprendola di ridicolo. Lautréamont porta l'orrore al suo limite estremo, rendendolo vuoto e grottesco.

Dèi e fantasmi si alternano sulla scena, con pari diritti. Non vi è più una potenza teologica in grado di reggerli e ordinarli. Chi si azzarderà allora ad avere commercio con loro, a combinarli? Una ulteriore potenza, sino allora mantenuta in una perenne minorità, e usata al servizio del corpo sociale, ma che ormai minaccia di disancorarsi da tutto [...]: la letteratura. Che in questa sua mutazione potrà anche essere definita: letteratura assoluta.<sup>34</sup>

La letteratura accoglie in sé le uniche possibili forme di verità, e le racchiude in una forma che inganna: una forma menzognera, come ebbe a definirla Giorgio Manganelli, che scrive, nella *Letteratura come menzogna*:

Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o all'altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile.<sup>35</sup>

La veridicità di questo assunto è dimostrata dall'operato di Lautréamont, che in un

---

<sup>33</sup> LD, p. 69.

<sup>34</sup> LD, p. 78.

<sup>35</sup> GIORGIO MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 219.

improvviso (e simulato, secondo Calasso) rimorso religioso «volge al bene» i suoi scritti e quelli dei poeti a lui contemporanei, dimostrando che «la letteratura è un *continuum* di parole su cui si può intervenire a piacimento, magari trasformando ogni segno nel suo contrario».<sup>36</sup> Così, Lautréamont svela l'eterna beffa del linguaggio, che ne è l'essenza precipua.

Il quinto saggio della *Letteratura e gli dèi* si apre con un aneddoto che riguarda la traduzione mallarmeana del *Manual of Mythology* del Reverendo Cox e ci avvicina ulteriormente all'universo del pensiero di Calasso. Rimarcando il fatto che Mallarmé abbia tradotto una frase che in inglese suona «se gli dèi fanno niente di sconveniente, allora non sono dei» nel suo contrario «se gli dei non fanno niente di sconveniente, allora non sono dèi», Calasso si chiede per un attimo se questo vada interpretato come un procedimento dissacratorio di inversione oppure un caso, un errore del correttore, soltanto per poi rispondere che la cosa farebbe poca differenza, perché dimostrerebbe comunque l'azione di un dio.<sup>37</sup> Mallarmé, sottolinea ancora Calasso, è attirato «dalla forma neutra del divino»;<sup>38</sup> quando parla del «ragno sacro» che sta al centro del suo essere, fa quindi riferimento – pur senza aver mai letto le *Upaniṣad* – all'*atman* vedico, cioè a quella parte che nell'individuo è inscindibilmente legata all'universale. Mallarmé è dunque per Calasso un ottimo esempio dell'attitudine sacrificale degli scrittori «assoluti»: è come se passasse la vita nel tentativo di sacrificarsi a un divino che avverte dentro di sé. Come se, senza conoscere i testi vedici, obbedisse a un inconscio bisogno di ricongiungersi alla divinità che distruggendosi ci ha creati, Prajāpati:

Per mettere in opera, per fare opera di letteratura assoluta occorre ricongiungersi all'epoca indistinta prima degli dèi, quando Prajāpati elaborava il suo desiderio di una esteriorità visibile e palpabile con l'«ardore» che è detto *tapas* e che Mallarmé intendeva parlando del fornello per il crogiolo alchemico.<sup>39</sup>

Ma Prajāpati, nella mitologia vedica, rappresenta anche la mente. In questo perciò si

---

<sup>36</sup> LD, p. 81.

<sup>37</sup> Cfr. LD, p. 92.

<sup>38</sup> LD, p. 94.

<sup>39</sup> LD, p. 198.

sostanzia la peculiarità della scrittura mallarmeana e di quelle a lui affini:

Se dovessimo dire cosa definisce lo scarto peculiare e radicale che distacca Mallarmé dalla poesia precedente – e dalla successiva –, sarebbe questo: mai la poesia era stata così superbamente sovrapposta al fatto più elementare e misterioso fra tutti: che un certo frammento di materia sia dotato di quella qualità che non somiglia a nient'altro, che è il medium stesso in cui appare ogni qualità e ogni somiglianza – e viene chiamato “coscienza”.<sup>40</sup>

Mallarmé insiste spesso sul fatto che il materiale della letteratura debba agire con le sue suggestioni come su una «tastiera mentale». Similmente, Gottfried Benn ritiene che lo scrittore possieda prima di tutto «un oscuro germe creativo, una materia psichica». <sup>41</sup> A questo proposito, Calasso enuncia un concetto di importanza basilare per entrare proficuamente nella sua opera, su cui tornerò con insistenza nella seconda parte di questo lavoro: pensiero e linguaggio non si equivalgono. O meglio: per lui la mente non è assimilabile al linguaggio che la attraversa, perché noi non pensiamo *solo* in parole:

noi pensiamo *talvolta* in parole. Le parole sono arcipelaghi fluttuanti e sporadici. La mente è il mare. Riconoscere nella mente questo mare sembra essere qualcosa di proibito, che le ortodossie vigenti, nelle loro varie versioni, scieniste o soltanto *commonsensical*, evitano quasi per istinto. Ma è appunto questa la biforcazione essenziale. Qui si decide in quale direzione si muoverà la coscienza.<sup>42</sup>

Lo sgomento invade l'uomo, lo scrittore particolarmente percettivo, quando registra la mancanza di forme che manifestino la connessione tra il suo «fantasma mentale» e la realtà circostante. La letteratura assoluta è dunque abitata da fantasmi e legata a doppio filo con il tema del simulacro.

In *Mallarmé a Oxford*, Calasso utilizza come spunto una famosa conferenza tenuta dal poeta alla Taylorian Institution<sup>43</sup> per delineare un'altra caratteristica fondamentale della letteratura assoluta, ovvero la caduta delle distinzioni fra prosa e poesia; fra le due non c'è reale differenza, perché «ogni volta che c'è sforzo di stile c'è versificazione». <sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> LD, p. 99.

<sup>41</sup> G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 277.

<sup>42</sup> LD, pp. 100-101.

<sup>43</sup> Cfr. STÉPHANE MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>44</sup> LD, p. 110. Similmente si veda in G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 279: «la forma è appunto la poesia».

La separazione non ha motivo di esistere perché le parole in letteratura obbediscono all'unico imperativo del ritmo; non è quindi il metro ad elaborarsi in funzione del linguaggio, «ma l'inverso: il linguaggio si elabora in funzione del metro».<sup>45</sup> Il metro garantisce lo stile, e lo stile diventa l'unica cifra della letteratura. Anche su questo punto, Calasso si trova in piena consonanza con Gottfried Benn, che in un saggio del 1951 sui *Problemi della lirica* osservava: «nella letteratura moderna troviamo esempi di autori in cui lirica e saggio sono sullo stesso piano. Quasi sembrano condizionarsi a vicenda».<sup>46</sup> Non che prima del XIX secolo ciò non accadesse: in uno scritto in morte di Victor Hugo,<sup>47</sup> Mallarmé spiegava che era sempre stato così, ma che tale verità emergeva soltanto nel suo tempo con forza dirompente. Prima, operava come «una maestosa idea inconscia».<sup>48</sup> Svincolata da ogni sistematizzazione, eppure schiava del metro, per ossequio alla sua stessa natura, al di là del *vers libre*; sciolta da qualsivoglia obbligo di natura morale; Mallarmé arriva a dire:

Sì, la Letteratura esiste e, se si vuole, sola, a eccezione di tutto.<sup>49</sup>

Questa è probabilmente la più alta definizione di letteratura assoluta possibile: un'icastica affermazione di Mallarmé agli studenti di Oxford, riportata a studenti diversi nello stesso luogo e – questo quanto mi propongo di dimostrare – perpetrata come «mito personale»<sup>50</sup> da Calasso nel corso della sua intera opera letteraria.

*I metri sono il bestiame degli dèi.* Non è soltanto il titolo della settima conferenza. È un concetto della religiosità vedica, nei cui testi si racconta che le divinità, nate mortali, si vestirono dei metri per proteggersi dal fuoco e salvarsi dalla morte. Calasso proponeva questa storia già in *Ka* (1996):

Qual era il veicolo del sacrificio? Un carro, composto di metri. I metri *gāyatrī* e *jagatī* sono le fiancate del carro. Se la parola non si scandisce nei metri, non viaggia.

---

<sup>45</sup> LD, p. 116.

<sup>46</sup> G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 268.

<sup>47</sup> Cfr. S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, in ID., *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.

<sup>48</sup> LD, p. 116. Citazione tratta da S. MALLARMÉ, *Crise de vers*, cit., p. 236.

<sup>49</sup> LD, p. 118.

<sup>50</sup> L'espressione è qui utilizzata nell'accezione di CHARLES MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, traduzione italiana di M. Pichi, Milano, Garzanti, 1976.



E *vāc*, parola, è *Vāc*, la fanciulla divina che guida la mente verso il cielo, che la sostiene nel viaggio, la nutre, l'assiste.<sup>51</sup>

Nel saggio della *Letteratura e gli dèi* Calasso ritorna così sulla fondamentale dicotomia tra mente e linguaggio: tutto ciò che esiste è compenetrato da due potenze simili ma diverse, «mente» e «parola». Sono due entità distinte, perché una è illimitata e l'altra no, ma non possono che coesistere. La mente è infatti impotente senza l'ausilio della parola, quindi deve farsi «aggiogare» dai metri. È una dinamica simile a quella descritta da Nietzsche in riferimento alla tragedia e al rapporto fra la materia traboccante, ribollente, metamorfica di Dioniso, e la sua necessità di ordinarsi, assumere forme e geometrie precise sottomettendosi alla signoria di Apollo, in un perpetuo, squilibrato equilibrio. Gli dèi, ci ricorda Calasso, arrivarono al cielo in virtù di una forma; noi, grazie a essa, arriviamo agli dèi. Questo è ciò che rende immortale la letteratura; e l'unico elemento per lei irrinunciabile è la sua forma. A tal riguardo, più che di estetismo, Calasso preferisce parlare di «fanatismo della forma», facendo suo un giudizio espresso da Théophile Thoré a proposito d'Ingres.<sup>52</sup> Il tutto si riduce, e al tempo stesso si eleva, a una pura questione di stile. Dopo una trattazione etimologica sul significato del sanscrito *akṣara*, “sillaba”, volta a dimostrare la natura eterna, inscalfibile e irriducibile, e quindi divina, del linguaggio, Calasso racconta la storia dei fratelli *Ṛbhu*, tratta dalle *Upaniṣad*: fabbri eccelsi, i tre furono i primi mortali ad assurgere allo stato di divinità, grazie all'apprezzamento della loro opera artistica. Commisero però l'errore di costruire quattro copie della coppa di *Tvaṣṭṛ* l'artefice, da cui gli dèi bevevano il *soma*, il succo dell'offerta sacrificale. La moltiplicazione dell'unico in differenti simulacri rovinò per sempre i rapporti tra dèi e uomini. Di nuovo si torna a parlare di simulacro, e dell'inganno che lega gli uomini agli dèi. È questo un argomento-cardine delle *Nozze di Cadmo e Armonia* (1988), il cui titolo, non a caso, si riferisce a Cadmo, che come i *Ṛbhu* ebbe un rapporto privilegiato con gli dèi che si concluse con esiti rovinosi. A tal proposito, Calasso scrive:

Invitare gli dèi rovina i rapporti con loro, ma mette in moto la storia. Una vita dove gli dèi non sono invitati non vale la pena di essere vissuta. Sarà più tranquilla, ma

---

<sup>51</sup> Ka, p. 223; cfr. anche p. 229.

<sup>52</sup> O. JEANCOURT GALIGNANI, *Roberto Calasso*, cit.

senza storia. E si può pensare che quell'invito pericoloso sia ogni volta ordito dagli dèi stessi, che si annoiano degli uomini che non hanno storia.<sup>53</sup>

A dimostrazione del fatto che il concetto di *Letteratura assoluta* sia un'ottima lente attraverso cui guardare l'intero *corpus* delle opere di Calasso, l'ultimo saggio di *La letteratura e gli dei*, che porta questo nome, ci permette di ripercorrere per sommi capi alcuni dei temi che nel *work in progress* ricorrono con maggiore frequenza.

In apertura, Calasso ribadisce che il luogo d'elezione della nuova ondata di epifanie divine è la mente. Non a caso, ricorda, Jung definiva gli dèi «malattie», connotando negativamente un fenomeno di cui registrava la presenza nella psiche, una problematica ripresa poi da James Hillman.<sup>54</sup> Il contatto degli scrittori con la componente numinosa della propria psiche appare più intenso di quello delle persone normali: già nell'*Impuro folle* si leggeva che «Dio, che è puro nervo [...] trovava un rapido contatto con certi nervi sovraccitati, per lo più di dormienti – quelli che gli uomini chiameranno, per la loro ben nota propensione al *Kitsch*, profeti, veggenti e poeti».<sup>55</sup> Quanto è avvenuto agli inizi dell'Ottocento non è altro che un «ritorno all'origine»: gli dèi sono sempre stati presenti, ma in epoche lontane nel tempo le società, attraverso i riti e un robusto apparato di simulacri, ne percepivano e celebravano l'esistenza in forme collettive. Ora, queste visioni rimangono celate nella mente, o si manifestano nello spazio individuale della letteratura, ultimo vestigio rituale-sacrificale. Calasso assegna al risultato del moderno «esodo divino» nella scrittura il nome di letteratura assoluta:

*Letteratura*, perché si tratta di un sapere che si dichiara e si pretende inaccessibile per altra via che non sia la composizione letteraria; *assoluta*, perché è un sapere che si assimila alla ricerca di un assoluto – e perciò non può coinvolgere nulla meno del tutto; e al tempo stesso è qualcosa di *ab-solutum*, sciolto da qualsiasi vincolo di obbedienza o appartenenza, da qualsiasi funzionalità rispetto al corpo sociale.<sup>56</sup>

La sua prima caratteristica è allora quella di essere «un sapere», una forma di

---

<sup>53</sup> NCA, p. 433.

<sup>54</sup> A tal proposito, rimando anche alla lettura di JAMES HILLMAN, *La vana fuga dagli dèi*, traduzione italiana di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1991. La conformazione della mente umana e le sue possibilità di espressione sono uno degli argomenti essenziali dell'«opera in corso», e vi dedicherò la seconda parte di questo lavoro.

<sup>55</sup> IF, p. 15.

<sup>56</sup> LD, p. 142.

conoscenza, accessibile soltanto tramite la pratica, quasi misterica, della letteratura stessa:

non si può sensatamente dubitare che la letteratura sia autoreferenziale: come potrebbe non esserlo una forma? Ma al tempo stesso è onnivora, simile allo stomaco di certi animali, dove si incontrano chiodi, cocci e fazzoletti.<sup>57</sup>

Sulla vastità del portato conoscitivo della letteratura Calasso insiste molto: nella *Folie Baudelaire* scriverà: «L'atto di raccontare è la prima – forse anche l'ultima – forma della coscienza».<sup>58</sup> È una forma esclusiva, un tipo di sapere misterioso e nascosto. Per questo, specifica Calasso nello stesso volume, la letteratura, con Baudelaire e i suoi contemporanei, sembra discendere dal grande esoterismo europeo, quello sviluppatosi fra Quattrocento e Seicento.<sup>59</sup> Come ha giustamente notato Pietro Citati, Calasso vede la letteratura «come definitiva mitologia in cui confluiscono le storie e le culture del pianeta».<sup>60</sup> Questo tipo di conoscenza è ambiguo e onnicomprensivo, mira ad abbracciare qualsiasi disciplina, ma senza un fine, senza una ragione d'uso. In un mondo ossessionato dall'utilità, che obbedisce all'imperativo di sfruttare qualsiasi risorsa, anche del pensiero, la letteratura si impregna di ogni sapere e lo rende inutile al corpo sociale, con cui si pone in posizione di antagonismo manifesto; è successo nell'Ottocento, ma rimane come «caratteristica fisiologica» della scrittura fino ai giorni nostri: «la letteratura, uscita dalla porta della società, rientrava da una cosmica finestra, dopo aver assorbito in sé nulla meno che tutto».<sup>61</sup> Gli scrittori della letteratura assoluta sembrano perciò uniti da una «radicale apostasia dalla storia e dalla società»,<sup>62</sup> motivata dalla strenua percezione del divino che li pone in contrasto con la collettività, costituitasi come dio a se stessa. Questo stato di cose è dimostrato, secondo Calasso, dal fatto che la frase di Durkheim «il religioso è il sociale» risulti auto-evidente.<sup>63</sup> A questa sorta di «teologia sociale»<sup>64</sup> che nega il religioso, gli scrittori della letteratura assoluta si oppongono, più o meno consciamente. Calasso condivide l'asserto di Benn secondo cui il poeta «non trova alcun presupposto

---

<sup>57</sup> LD, p. 146.

<sup>58</sup> FB, p. 164.

<sup>59</sup> Cfr. FB, p. 29.

<sup>60</sup> ROLANDO DAMIANI, *La letteratura esiste da sola*, in «Il Gazzettino», 28 febbraio 2001.

<sup>61</sup> LD, p. 118.

<sup>62</sup> LD, p. 143.

<sup>63</sup> Su questo tema, si veda in particolare il capitolo 1 della III parte.

<sup>64</sup> LD, p.149.

sociale»,<sup>65</sup> e nella *Folie Baudelaire* introduce così il prototipo dell'artista moderno: «il decadente può presentarsi come una singolarità che recide i legami con il tutto sociale, rifiutando di essergli funzionale». <sup>66</sup> In tempi più recenti, nel *Cacciatore celeste*, ribadirà che quello della letteratura è, per forza di cose, lo spazio dell'individuo isolato, libero dalle affiliazioni comunitarie, inutile:

Chi riconosce ma non si riconosce in nessun corpo sociale è invece un estraneo. È lo straniero irriducibile. Soltanto nell'ambito della letteratura potrà dichiararsi, perché la letteratura è il luogo stesso di ciò che non è vincolante. Per il resto, dovrà attenersi alle regole vigenti. E sarà tollerato, purché non interferisca in alcuna attività pratica. In quel caso, si sospetta che farebbe valere criteri non accettati dalla comunità.<sup>67</sup>

Alla radice di questa apostasia dal sociale c'è in primo luogo la natura, giocoforza immorale, della produzione letteraria, che per statuto deve obbedire a valori alternativi a quelli imposti dal consesso umano: nello stesso libro del 2016, questo principio si fa risalire a Platone:

Ancora una volta l'Ateniense dice qualcosa di rivelatore, celandolo fra prescrizioni e ingiunzioni. In poche parole si precisa qui ciò che, neppure nella Repubblica, Platone si era azzardato a dire in modo così netto: la «stirpe dei poeti» è semplicemente incapace di distinguere il bene dal male. Perciò va trattata con sospetto e con cautela. Che l'arte in genere si ponesse al di là del bene e del male viene ora presentato come pura affermazione da cui trarre le dovute conseguenze. L'«antico dissidio fra poesia e filosofia» ha un fondamento etico: la poesia non può che perseguire i suoi fini, obbedendo a una spinta irresponsabile. Perciò non potrà mai confinarsi nella *orthótēs*, in quella «giustizia» a cui Platone mira in ogni mossa del suo pensiero. Tuttavia continuava ad agire: gli Ateniesi imprigionati nelle cave di Siracusa alleviavano le loro sofferenze recitando passi di Euripide che conoscevano a memoria, così come Sinjavskij si ripeteva versi di Puškin nel gulag o Czapski ricostruiva gli intrecci di Proust per i suoi compagni nel campo di Grjazovec.<sup>68</sup>

Questa è anche la ragione per cui secondo Calasso non si deve chiedere alla letteratura di veicolare «buone cause»; ciò non significa ignorare l'interesse, anche politico, di alcuni scrittori verso il proprio tempo. Semplicemente, non è il criterio ideologico che Calasso intende seguire per valutarli. Citando una frase che Degas attribuiva a Mallarmé, nella

---

<sup>65</sup> Cfr. G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 36.

<sup>66</sup> FB, p. 336.

<sup>67</sup> CC, p. 384.

<sup>68</sup> CC, p. 255.

*Folie Baudelaire* Calasso esplicita la sua posizione a riguardo: «*resistere all'aggressione delle idee*: non c'è migliore lasciapassare per chi voglia varcare la soglia di tutta la letteratura novecentesca». <sup>69</sup> Non volendo farsi portavoce di alcuna ideologia, lo scrittore può trovarsi spesso in scomodi rapporti col potere:

L'umiliazione di Ovidio (umiliazione della letteratura tutta): essere costretto a concludere le *Metamorfosi* con il catasterismo di Giulio Cesare e quello, annunciato, di Augusto. Da allora la letteratura vive sotto la minaccia di essere richiamata in servizio. <sup>70</sup>

Anche in tal senso i saggi di Benn sono illuminanti: nel 1930, nello scritto *Intorno alla natura della poesia*, il poeta spiega perché non si possa chiedere a un artista di mettersi al servizio del proprio tempo:

la grandezza artistica può mai essere storicamente efficace, può inserirsi nel processo del divenire? Ci si è inserito Nietzsche? Col piccolo gruppo di letterati che va in cerca di citazioni nelle sue opere? O Goethe? O Michelangelo? Qualunque *condottiero*, qualunque intrigante di corte sarebbe loro superiore quanto a possibilità e riuscita. Non è forse l'artista privo a priori di influenza sulla storia, limitato all'ambito fenomenologico dell'anima? Non lo si deve forse sottrarre semplicemente a tutte le categorie storiche, al potere e al suo dispiegarsi, all'ambito sociale e a quello forense, alle idee di evoluzione e di progresso come a un metodo di rappresentazione puramente naturalistico, sfera puramente empirica, esteriore, non dialettica, causalità caso per caso? <sup>71</sup>

Ovviamente simili considerazioni sullo statuto dell'artista e sul suo rapporto con la società a partire dal periodo interessato dalla nascita della letteratura assoluta non sono isolate. In un famoso saggio sulle trasformazioni dell'arte in epoca moderna, lo studioso americano Larry Shiner scrive che «l'Ottocento trasformò [...] le stesse belle arti in un'Arte reificata, in un indipendente e privilegiato regno dello spirito, della verità e della creatività». <sup>72</sup> Al contempo, il concetto di artista fu santificato come una delle più elevate e spirituali vocazioni umane. <sup>73</sup> L'estetica dunque «divenne, per una parte

---

<sup>69</sup> FB, p. 244.

<sup>70</sup> CC, p. 216.

<sup>71</sup> G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 33.

<sup>72</sup> LARRY SHINER, *L'invenzione dell'arte*, traduzione italiana di N. Pinetti, Torino, Einaudi, 2010, p. 253.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

dell'élite culturale, una forma di esperienza superiore sia alla scienza sia alla morale». <sup>74</sup> Shiner ricorda a proposito che, nella *Scuola romantica* (1833), Heine descrive l'arte come un mondo autonomo, collocato più in alto della morale e della religione. <sup>75</sup> In primo luogo, prosegue Shiner, nel periodo preso in esame, tanti pensatori, da Schelling a Schopenhauer, attribuiscono all'arte, diventata una sfera autonoma dell'esistenza, il potere di elevare la condizione umana. In secondo luogo, tanto più l'opera d'arte diventa oggetto di mercato, soggetta ai gusti del pubblico e alle sue richieste, tanto più gli artisti sentono il bisogno di rivendicare la propria autonomia da quel contesto:

Soltanto *dopo* che le belle arti furono costruite come un insieme di discipline canoniche e di istituzioni dedicate, reificato come una sfera autonoma, ci si poté chiedere quale funzione il regno dell'Arte avrebbe giocato all'interno della più ampia società. <sup>76</sup>

Anche Calasso, nella *Folie Baudelaire*, ricorda che il periodo di incubazione della letteratura assoluta vede anche la nascita dell'industria culturale e della pubblicità, che crea forme di prostituzione dell'intelligenza, <sup>77</sup> da cui alcuni artisti si sentono minacciati.

Se la letteratura diventa quindi un mondo a sé stante, «inaccessibile per altra via che non sia la composizione letteraria», per Calasso gli unici veramente in grado di capirla, i migliori critici, saranno gli scrittori stessi; la letteratura è giocoforza autoreferenziale, è pura Forma: solo attraverso una forma perfetta è possibile parlarne. <sup>78</sup> Nella stagione dell'arte per l'arte, del resto, non può che rivelarsi, come massima aspirazione della letteratura, quella di parlare solo per se stessa; nelle parole di Benn:

L'«Artistik» è il tentativo dell'arte, in mezzo alla generale decadenza dei contenuti, di vivere se stessa come contenuto e di formare su questa esperienza un nuovo stile; è il tentativo di contrapporre al generale nichilismo dei valori una nuova

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Cfr. HEINRICH HEINE, *La Germania. La scuola romantica. Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, traduzione italiana di P. Chiarini, Bari, Laterza, 1972, pp. 84-85.

<sup>76</sup> L. SHINER, *L'invenzione dell'arte*, cit., p. 297.

<sup>77</sup> Cfr. FB, p. 58: «era la prima età dei “prostituti dell'intelligenza”, come definiva se stesso il creolo Privat d'Anglemont, sotto il nome del quale, proteggendosi con un equivoco scudo, Baudelaire avrebbe pubblicato alcune delle sue prime poesie».

<sup>78</sup> Cfr. anche G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 279.

trascendenza: la trascendenza del piacere creativo.<sup>79</sup>

Come riconoscere allora, in uno scritto di un qualsiasi momento degli ultimi due secoli di storia, un testimone della nebulosa di cui ci parla Calasso? Parlo di “scritto” e non di “autore”, perché, sebbene esista una sorta di *pantheon* di “autori assoluti” a cui Calasso fa costante riferimento, sono per lui le opere a contare più che gli scrittori: accade spesso, infatti, che sia un’unica opera fra tante a distinguersi come innegabilmente carica di quel potere iniziatico che fa di un testo un pezzo di letteratura assoluta.<sup>80</sup> Ecco la risposta dell’ottava lezione: sarà facile riconoscere uno scritto di tal natura se esso provoca un «brivido nuovo» in chi legge, citando le parole con cui Victor Hugo si riferì alla poesia di Baudelaire. In *Ka* un metodo simile è suggerito per il riconoscimento di un brahmano, il membro di una casta sacerdotale; la letteratura assoluta non nasconde del resto i suoi connotati sacrali:

«Come si riconosce un brahmano?». Finora Garuḍa aveva visto soprattutto serpenti, neri e arrotolati, e quelle due donne che si odiavano. Ignorava le sembianze di suo padre. «Un brahmano? Chi mai sarà?» pensava Garuḍa. «Se ti senti un tizzone in gola», disse Vinatā, «quello è un brahmano. O se ti accorgi di avere ingoiato un amo».<sup>81</sup>

D’altra parte, se, come accennato poc’anzi, una forza inaudita si concentra ora nell’atto del leggere, è però vero che questa si sprigiona soltanto in presenza di un lettore estremamente percettivo, che sia in grado di cogliere quel «brivido». Nella *Folie Baudelaire* Calasso cita a riguardo un bruciante interrogativo del poeta francese:

enunciava la prima domanda che va posta a proposito di chiunque legga un libro o guardi un quadro: «questi signori sentono veramente *la folgorazione e l’incanto di un oggetto d’arte?*»<sup>82</sup>

La letteratura assoluta, un po’ come lo *Zarathustra* nietzschiano, è affare «per tutti e per nessuno»; questo sembra in qualche modo legittimare le accuse di “snobismo” che

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 272.

<sup>80</sup> A tal proposito, si veda il capitolo dedicato ai «libri unici» in *IE*, pp. 13-76.

<sup>81</sup> *Ka*, p. 21.

<sup>82</sup> *FB*, p. 93.

sono state mosse a Calasso da più fronti.<sup>83</sup> Citerò soltanto, a titolo di esempio, alcune riflessioni di Alfonso Berardinelli, uno dei più affezionati lettori di Calasso, che non perde un'occasione di recensire negativamente ogni suo nuovo libro. Scrive Berardinelli a proposito della «letteratura assoluta»:

Il fatto è che questa idea non sembra molto chiara. Forse per questo nessuno ci ha fatto caso. Che cosa vorrà dire mai Calasso? Fare misteri è la chiave del suo stile. Ma la letteratura assoluta di cui ci parla, se da un lato è (storicamente!) una cosa inventata dai romantici tedeschi e poi incarnata definitivamente da Stéphane Mallarmé, è anche la definizione assoluta che Calasso sembra dare della letteratura in generale, al di là di ogni società e cultura, una manifestazione di quella *philosophia perennis* che possiamo studiare con l'aiuto delle edizioni Adelphi.<sup>84</sup>

È un'osservazione in parte condivisibile: Calasso non dà mai contorni troppo netti al suo discorso, e senz'altro Adelphi è una manifestazione del suo ideale letterario (anche se non certo l'unica: ci sono autori per lui fondamentali che ancora non sono rientrati nei tipi Adelphi, o vi sono rientrati soltanto in parte, come Marx, Benjamin o Proust). Meno azzeccate appaiono le critiche di Berardinelli quando scrive:

riduce tutte le opere a una sola caratteristica: assolutezza formale, epifania del divino e molti brividi. [...] Se fossi Calasso, non mi accanirei in questa noiosa *reductio ad unum* delle innumerevoli cose che accadono in letteratura. Gli scrittori non dicono una cosa sola, per quanto divina e assoluta. Ne dicono molte. Per questo continuiamo a leggerli anche dopo aver imparato la lezione “che cos'è la letteratura”.<sup>85</sup>

In primo luogo, non è obiettivamente sostenibile che Calasso costruisca il suo canone letterario su di una sola caratteristica: di fatto, nell'esclusività attribuita alla componente formale delle opere, elegge un criterio che accomuna una rosa veramente vastissima di autori. Lo stesso “divino”, come vedremo, assume nella sua trattazione le forme più disparate e può manifestarsi in tanti modi diversi. Tra l'altro, nell'ideale di letteratura che

---

<sup>83</sup> Critico nei confronti dell'opera calassiana è, per esempio, Alfonso Berardinelli, che dedica al direttore di Adelphi un lungo paragrafo nel suo ALFONSO BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 185-223, spec. 216-223. L'accusa di snobismo è venuta anche da altri fronti: cfr. per esempio INA HARTWIG, *So ein Snob!*, in «Die Zeit», 31 gennaio 2013; SIMONE REGAZZONI, *Così, nel nome di Nietzsche, l'Italia scoprì lo snobismo editoriale*, in «la Repubblica», 19 settembre 2003; GIANNI VATTIMO, *Snob, apocalittico, ma terribilmente attuale*, in «l'Espresso», 10 ottobre 2002.

<sup>84</sup> A. BERARDINELLI, *Cactus*, Napoli, L'Ancora, 2001, p. 46.

<sup>85</sup> *Ivi*, pp. 46-47.



viene a costruire, Calasso include esempi che non sono generalmente considerati letterari, dai saggi di entomologia alle opere filosofiche. Anche l'accusa di snobismo risulta tutto sommato poco pregnante una volta penetrato il sistema concettuale che regge l'«opera in corso»: non è infatti l'appartenenza a una determinata *élite* culturale, o ancor meno un credo politico, ma semmai la fede smisurata nella letteratura – intesa, però, come «una sorta di realtà seconda, che si spalanca dietro alle fessure di quell'altra dove tutti hanno concordato le convenzioni che fanno procedere la macchina del mondo»,<sup>86</sup> – a distinguerne il lettore ideale. Non utilizzo a caso la parola «fede»: credo di poter dimostrare – ed è uno degli obiettivi di questa ricerca – che Roberto Calasso ha creato, con l'idea di letteratura assoluta, una sorta di religione delle lettere. Inizierò col dire che il concetto di “possessione”<sup>87</sup> assume nel suo pensiero un'importanza primaria; come già accennato, gli scrittori che predilige sono per lui in qualche modo attraversati da un'esperienza sconvolgente, entusiasti dal divino; è quello di cui pare rendersi conto Novalis in un bellissimo passo del suo *Monologo* citato nella *Letteratura e gli dèi*, per Calasso una delle riflessioni più belle che mai siano state fatte sulla letteratura assoluta:

E se invece mi sentissi costretto a parlare? e se questo impulso linguistico a parlare fosse il contrassegno dell'ispirazione del linguaggio, dell'operare del linguaggio in me? e se anche la mia volontà volesse soltanto ciò a cui fossi obbligato, non potrebbe forse questo, alla fine, senza che lo sapessi o credessi, essere poesia e rendere comprensibile un mistero del linguaggio? e sarei io allora uno scrittore per vocazione, poiché uno scrittore è soltanto colui che dal linguaggio è stato entusiasmato?<sup>88</sup>

Tutto ciò sembra infatti a Calasso la perfetta rappresentazione di quella che Gottfried Benn definì «arte monologica», un'arte che esprime la profondità più piena con la

---

<sup>86</sup> LD, p. 147.

<sup>87</sup> A tal proposito, si veda la dichiarazione rilasciata a Lila Azam Zanganeh: «All of my books have to do with possession. *Ebbrezza*, rapture, is a word connected with possession. In Greek the word is *mania*, madness. For Plato it was the main path to knowledge. For us it's become the main path to the lunatic asylum. So you see that from Schreber up to *La folie Baudelaire*, the theme runs through my work. Even in my last book, *L'ardore*, of course. The Vedic people developed the most rivetingly complex theories and rituals about soma, the mysterious plant that provoked rapture». LILA AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217*, in «The Paris Review», 102, fall 2012, pp. 109-142, spec. 126. «Tutti i miei libri hanno a che fare con la possessione. *Ebbrezza*, rapimento, è una parola connessa alla possessione. In greco la parola è *mania*, follia. Per Platone era la via principale alla conoscenza. Per noi è diventata la strada principale per il manicomio. Perciò vedi che da Schreber alla *Folie Baudelire*, il tema attraversa la mia opera. Anche nel mio ultimo libro, *l'Ardore*, naturalmente. I Veda avevano sviluppato le più affascinanti e complesse teorie e riti sul soma, una misteriosa pianta che provocava il rapimento» (traduzione mia).

<sup>88</sup> LD, p. 149.

leggerezza della «chiacchiera»:

l'arte monologica, che si staglia sul vuoto addirittura ontologico che impera su tutte le conversazioni e suggerisce la domanda se mai la lingua abbia ancora un carattere dialogico in senso metafisico.<sup>89</sup>

Il sapere di cui la letteratura assoluta si fa portatrice – così come il pensiero di Calasso, che ne ipotizza l'esistenza – si rivela in modo a-sistematico, procede per rivelazioni subitane e non si presta a essere colto attraverso categorie razionalizzanti. Calasso ammira nella letteratura la capacità di appropriarsi di saperi che appartengono ad altre discipline e di celarli nella trama del proprio tappeto:

Noi nati da queste parti abbiamo inventato una grande deviazione, che in definitiva risale al romanticismo, ed è l'invenzione della letteratura come assoluto. Ciò è accaduto mentre, parallelamente, la filosofia si impoveriva, fino a diventare una disciplina accademica, una tecnica specifica. La letteratura, invece, ha finito per espandersi fino a diventare quella forma estrema teorizzata da Mallarmé.<sup>90</sup>

In tale «forma estrema» le opere letterarie possono fagocitare ogni scienza e ogni filosofia. Per questo motivo, Calasso avverte giovanissimo una forte avversione per la lettura crociana di Baudelaire. Nel suo saggio su Baudelaire contenuto in *Poesia e non poesia*, infatti, il filosofo criticava esattamente gli aspetti della produzione del poeta francese che Calasso più ammira: innanzi tutto il suo mancare di «purezza della forma», infilando spesso nella trama poetica l'«intelletualità o la riflessione»; in secondo luogo il «sensualismo delle immagini e dei versi»: caratteristica che Calasso non può che ammirare perché dimostra la profondità del contatto fra il poeta e le proprie immagini mentali. Infine, il fatto che «la composizione talora ha del confuso, tal'altra è troppo simmetrica, tal'altra reca appiccicate o intercalate glosse, tal'altra lascia scorgere, sotto il serrato della forma, lacune e salti».<sup>91</sup> Siamo qui nel cuore di una delle caratteristiche per Calasso più importanti della letteratura assoluta: nelle sue opere si ammira sempre in azione un meccanismo fondamentale del pensiero, l'analogia. Essa è al contempo uno

---

<sup>89</sup> G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 298.

<sup>90</sup> ANTONIO GNOLI, *Roberto Calasso. Misteri d'India*, in «la Repubblica», 27 settembre 1996.

<sup>91</sup> BENEDETTO CROCE, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1964, p. 263.

strumento retorico – per Baudelaire diverrà una musa, dopo averne appreso il funzionamento dal mistico svedese Swedenborg e dal filosofo Fourier – e una facoltà della mente umana. È la capacità di cogliere affinità e connessioni fra gli aspetti più disparati del reale, uno dei tratti essenziali della psiche che la letteratura sa mettere in luce. Nella *Folie Baudelaire*, a proposito dell'epoca di Valéry, Calasso commenta:

Da allora, la «storia analogica» non ha fatto molti passi avanti. Rimane un *desideratum* sempre più urgente in un'epoca intellettualmente debilitata come l'attuale.<sup>92</sup>

Grazie a questa sua caratteristica, alla letteratura è concesso di sgusciare sinuosamente fra le diverse discipline e fare propria ogni forma di sapere, semplicemente lasciandolo celato in sé, senza la pretesa di sistematizzarlo e di farne una teoria. Nella *Letteratura e gli dèi* Calasso lo chiarisce con ardore gnostico in un'immagine che trovo fra i momenti più alti dell'intera raccolta:

la letteratura cresce come l'erba fra grigie, possenti lastre del pensiero.<sup>93</sup>

Penso che in quest'idea di letteratura come cosa viva, relegata a uno spazio interstiziale che non riesce però a reprimerne la straordinaria potenza, ci sia il Calasso migliore. In definitiva, ciò che il direttore di *Adelphi* viene a costruire con la sua «opera in corso», è una religione dello stile e della forma letteraria, al quale sembra credere per primo ciecamente. Sul finire dell'ultima conferenza, la letteratura assoluta viene descritta in maniera incisiva come una terra incognita in cui si ammassano simulacri, divinità, forze abissali che dal passato premono per essere ri-raccontate. Se la nostra società ha dimenticato di celebrare i riti che permettono l'accesso a questa terra di nessuno, scrive Calasso, allora queste stesse forze sono costrette a manifestarsi attraversando l'opera di qualche scrittore, a volte in maniera «devastante».<sup>94</sup> È un aspetto che Calasso sottolinea

---

<sup>92</sup> FB, pp. 212-213.

<sup>93</sup> LD, p. 151.

<sup>94</sup> LD, p. 152.

spesso in merito agli autori per lui più importanti:

Kafka non disponeva di riti e rapsodi che variassero e ricombinassero per lui i gesti e i significati. Doveva agire senza ricorrere all'aiuto del mondo. Solitario davanti a un foglio di carta – e seguendo l'ultima forma che i tempi concedevano alle storie: il romanzo.<sup>95</sup>

Un altro tratto dell'opera kafkiana che caratterizza, come accennato, tutta la letteratura assoluta è «la *commistione*. Non c'è angolo sordido che non si lasci trattare come metafisica. E non c'è metafisica che non si lasci trattare come un angolo sordido».<sup>96</sup> È un aspetto che Calasso ammira molto anche in Baudelaire, che aveva la stessa capacità del praghese di «nascondere la metafisica».<sup>97</sup>

Malgrado la sua natura asistemica, la letteratura assoluta ha un ingente portato conoscitivo. Calasso si rifà infatti all'idea nietzschiana di verità come «mobile esercito di metafore»;<sup>98</sup> Nietzsche ha portato alla luce il fatto che il fondamento della conoscenza risiede su di un processo di simulazione:

Se «l'istinto fondamentale dell'uomo» è proprio «l'istinto a formare metafore», e se i concetti non sono altro che metafore irrigidite e sbiadite, monete consumate dall'uso, [...] allora quell'istinto, che non si acquieta nel «grande colombario dei concetti», cercherà «un altro alveo per la sua corrente». Dove? «Nel *mito* e in generale nell'*arte*». Con un colpo di mano, Nietzsche finiva per attribuire all'arte una suprema qualitàgnoseologica.<sup>99</sup>

Se la modernità ha segnato la fine o lo svuotamento semantico dei riti attraverso cui l'umanità viveva il divino in forme collettive, ma, al contempo, questo continua a esistere nella psiche degli individui, dove è sempre stato, la letteratura accoglie in sé anche il senso delle antiche cerimonie. La semplice lettura riattiva infatti nella nostra mente la rete delle connessioni, allacciandoci in qualche modo al nostro passato:

Qualcosa si sta disegnando nell'ombra: «Mi sembra di veder riapparire qualcuno, un

---

<sup>95</sup> K., p. 53.

<sup>96</sup> K., p. 33.

<sup>97</sup> O. JEANCOURT GALIGNANI, *Roberto Calasso*, cit.

<sup>98</sup> K., p. 192.

<sup>99</sup> LD, p. 153. La citazione di Nietzsche è tratta da: FRIEDRICH NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in ID., *Werke*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Berlin-New York, de Gruyter, 1970.

fatidico qualcuno». Frase che potrebbe essere il cartiglio del romanzo in genere.<sup>100</sup>

Una conoscenza che non si esprime in concetti, ma per rivelazioni e soltanto agli iniziati di una sorta di religione dello stile, distanti nello spazio e nel tempo ma uniti da un filo rosso che, in uno scritto sull'opera di Manganeli, Calasso srotolava così, proprio definendo la letteratura assoluta:

che cosa si dovrà intendere con questa espressione? Tante cose diverse quanti siano gli autori che, esplicitamente o no, la praticano. Ma il presupposto è per tutti comune: si è dato, a un certo punto della nostra storia, un singolare fenomeno per cui tutto ciò che era scrupolosa ricerca e acquisizione di un *vero* – teologico, metafisico, scientifico – apparve innanzitutto interessante per nutrire un falso, una finzione perfetta e onniavvolgente quale è, nella sua ultima essenza, la letteratura.<sup>101</sup>

Con parole simili spiegava il suo ideale letterario a Francisco Rico: «questi libri hanno il carattere di squarciare il contesto in cui sono nati e di raggiungere il fondo delle cose. Questo è ciò che li mette insieme, e per questo sono grande letteratura».<sup>102</sup>

Letteratura assoluta è insomma un'etichetta dai contorni piuttosto sfumati: i suoi scrittori sono per Calasso «solitari monomaniaci» che non amano «fare gruppo».<sup>103</sup> È una definizione che si attaglia a tutte quelle opere che mettono in luce la natura umana nella sua complessità e danno spazio a ciò che, all'interno dell'uomo, non è umano; del resto, come sottolinea Calasso nel *Cacciatore celeste*, è il divino stesso che, attraverso la letteratura, può apparire come un'evidenza e trovare uno spazio altrove negatogli:

Così Ovidio giunse al punto di insinuare che, se gli scrittori hanno bisogno degli dèi, i quali sono la loro prima materia, anche gli dèi hanno bisogno degli scrittori: «*Dei quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt*», «Anche gli dèi, se è lecito dirlo, vengono a essere attraverso i canti». Parole che nominano un rischio nuovo ed estremo – la letteratura assoluta – e Ovidio ne è ben consapevole, con un certo tremore. Perciò intercala quel «*si fas est dicere*». E scrisse queste parole *ex Ponto*, dove era stato relegato per aver commesso o per aver visto un *nefas*, qualcosa di

---

<sup>100</sup> CC, p. 179.

<sup>101</sup> CLS, p. 168.

<sup>102</sup> ROBERTO CALASSO, PAOLA ITALIA, FRANCISCO RICO, *Foro. Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, in «Ecdotica», n. 10, 2013, pp. 179-202, p. 181.

<sup>103</sup> Cfr. FRANCO MARCOALDI, *Calasso. Quando le parole cercano l'assoluto*, in «la Repubblica», 18 febbraio 2001.

«nefando».<sup>104</sup>

Visitati nel loro intimo da divinità del passato, gli autori che «*praticano*» – e non sarà casuale o fuori luogo, allora, l'utilizzo di una terminologia della ritualità – questo tipo di letteratura sono legati fra loro come gli astri di una costellazione, e la loro affinità spezza le distanze spazio-temporali.

---

<sup>104</sup> CC, p. 202.

## 2. L'«OPERA IN CORSO»

Comunque io non smetto mai di fare una sola e unica cosa, di leggere un solo e unico libro, libro infinito, perpetuo, del mondo e della vita, che nessuno legge sino in fondo, che i più saggi decifrano in numerose pagine.

CHARLES AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE

Circoscritto il concetto di letteratura assoluta, propongo ora di verificare quanto risulti utile a un'indagine sulla natura della “narrativa” calassiana. L'uso di questo termine potrà destare qualche perplessità nel lettore di Calasso, ed è quindi opportuno spiegare in che senso mi accingo qui a utilizzarlo. È lo stesso autore, in primo luogo, a riferirsi ai suoi libri come a forme narrative, in un'intervista che chiarisce molti aspetti dell'«opera in corso»:

No, I would never use the word *novel*, except for *L'impuro folle*, but I would use *narrative*. They are narratives. What is decisive is the pace of a book, *il passo* – the pace and the fact that what dominates is the story, not the theory about the story. The story is the most important element and it *implies* all the theory.<sup>105</sup>

È innegabile, infatti, che l'istanza narrativa sia presente in tutte le opere di Calasso, a partire dalla *Rovina di Kasch*, che prende l'avvio con uno scenario narrativo per antonomasia, un mito eziologico:

*In origine le montagne avevano grandi ali. Volavano per il cielo e si fermavano sulla terra, seguendo il loro piacere. Allora la terra tremava e vacillava. Indra recise le ali alle montagne. Fissò le montagne alla terra per renderla stabile. Le ali diventarono nubi. Da allora le nubi si raccolgono intorno alle cime.*<sup>106</sup>

Similmente, in tutte le opere di Calasso si potrà osservare che il filo rosso della narrazione tiene insieme testi di natura composita, in cui una miscellanea di citazioni

---

<sup>105</sup> Dichiarazione contenuta nella già citata intervista L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 127: «no, non userei mai la parola *romanzo*, tranne che per *L'impuro folle*, ma userei la parola *narrazione*. Sono narrazioni. Ciò che è determinante è il passo di un racconto, *il passo* – il passo e il fatto che a dominare sia il racconto, non la teoria sul racconto. Il racconto è l'elemento più importante e *implica* tutte le teorie» (traduzione mia).

<sup>106</sup> RK, p. 11. Corsivo del testo.

letterarie e non, brani di invenzione romanzesca, riscritture di miti, ampi stralci di critica letteraria e di saggistica si susseguono in maniera imprevedibile. A breve vedrò di delineare in maniera più precisa le caratteristiche fondamentali di queste insolite architetture narrative. Prima di farlo, vorrei però concentrare l'attenzione sull'unitarietà dell'opera di Calasso, partendo dal presupposto che, come accennato, egli la concepisce come un *continuum*, sviluppato nel tempo e composto da un numero ormai considerevole di volumi. Utilizzerei per definire questo insieme organico l'espressione «Libro Unico»; essa è volutamente ambigua, riprendendo quella usata da Calasso per indicare i volumi scelti da Adelphi per la pubblicazione.<sup>107</sup> Tale ambivalenza – «libro unico» come “opera singola divisa in più volumi” e «libro unico» come “libro che si inserisce nel grande serpente”<sup>108</sup> Adelphi per consonanza di forme o contenuti” – mi sembra riassumere in modo appropriato la doppia natura, di scrittore e editore, di Roberto Calasso. Essa è inoltre funzionale alla lettura della sua produzione in chiave di letteratura assoluta, perché, come scrive Bruno Cumbo:

di questo frutto [la letteratura assoluta] certo si nutre il catalogo della casa editrice che Calasso dirige ormai da molti anni, il cui stesso nome, Adelphi (= fratelli) allude a un legame reciproco tra esperienze letterarie spesso diversissime per tempi e luoghi di produzione, ma i cui rapporti rivelano un misterioso e coerente denominatore comune, per la cui decifrazione certo appaiono indispensabili le opere dello stesso Calasso. Questi parla dell'Adelphi come di un unico «serpente di pagine» che è possibile leggere quasi si trattasse di un unico, immenso libro.<sup>109</sup>

Senza dubbio, come è stato a più riprese sottolineato, Calasso cerca di creare con la sua opera una sorta di «riscrittura enciclopedica» di un'intera civiltà,<sup>110</sup> i cui confini spazio-temporali sono quanto di più labile esista, considerato che – torno a ripeterlo – la

---

<sup>107</sup> Cfr. IE, p. 13.

<sup>108</sup> Calasso ha più volte definito le pubblicazioni di Adelphi come scaglie di un unico grande serpente. Sull'argomento tornerò nella IV parte, cap. 2.

<sup>109</sup> B. CUMBO, *Modernità e "letteratura assoluta"*, cit.

<sup>110</sup> Si vedano, per esempio, le motivazioni del conferimento della laurea *honoris causa* in Lingue e Letterature Moderne dell'Università di Perugia, consultabili online al sito [http://www.unipg.it/files/pagine/274/libretto\\_calasso\\_x\\_rettore.pdf](http://www.unipg.it/files/pagine/274/libretto_calasso_x_rettore.pdf), o le osservazioni di Lara Fiorani: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf>. Visitati il 5 dicembre 2017.

Va in questo senso anche il commento di una critica americana: ANDREA LEE, *Roberto Calasso's Encyclopedic mind at play*, in «New Yorker», December 13, 2012.

Salman Rushdie, infine, ha definito Calasso «straordinario talento transculturale», «monumento vivente al valore delle peregrinazioni interculturali», a dimostrazione dell'apprezzamento della sua opera editoriale, ma anche della vastità sterminata di ambiti del sapere di cui i suoi volumi si occupano. Cfr. SALMAN RUSHDIE, *Ecco gli scrittori che mi hanno influenzato*, in «la Repubblica», 10 marzo 1999.



materia trattata spazia dall'India vedica alla Parigi degli Impressionisti, con puntate nel cinema di Alfred Hitchcock o di Max Ophüls e nella filosofia di Walter Benjamin. Lo scrittore spiega il senso di una simile operazione con l'esigenza – tuttora insoddisfatta – di raccontare quello che è per lui «l'innominabile attuale»; alla domanda di un intervistatore sul significato da attribuire a tale espressione, rispondeva:

Da circa trent'anni mi propongo di esplicitarla in un libro. Ma non ci sono ancora arrivato. Ci sono epoche che sfuggono tenacemente alla parola. Stendhal o Balzac sapevano parlare con mirabile efficacia e precisione del mondo che li circondava. Oggi non mi sembra che qualcuno riesca a fare qualcosa di simile.<sup>111</sup>

Il valore del suo enciclopedismo “erratico” risulta rafforzato dall'ideale di letteratura come onnivora potenza, che può parlare di tutto, in ossequio al solo *diktat* della Forma. Cercherò dunque di enucleare in maniera riassuntiva i fili concettuali che si dipanano in quest'intelaiatura, con l'obiettivo di verificare la loro aderenza a quanto precedentemente esposto sugli aspetti caratterizzanti della letteratura assoluta.

*La Rovina di Kasch* (1983) tratta, come accennato, il problema dell'inizio della modernità. Attraverso la figura di Charles Maurice de Talleyrand, «Hermes psicopompo»<sup>112</sup> di tutta l'impresa, si indaga il sapore dell'epoca in cui la letteratura assoluta ha le sue radici. Attraverso una serie di aneddoti, aforismi e riflessioni, vengono presentati i personaggi-cardine del periodo compreso tra la fine del XVIII secolo e gli anni '80 del XX: un'epoca in cui al mondo ciclico, ritualizzato, delle società tradizionali basate sulle pratiche sacrificali è venuto a sostituirsi in modo definitivo il mondo «della ragion di Stato, degli esperimenti sulla società, dei processi politici e delle carneficine di massa».<sup>113</sup> A tal proposito, Italo Calvino scrisse, con lucidità estrema, che *La rovina di Kasch* tratta di due argomenti: «il primo è Talleyrand, il secondo è tutto il resto».<sup>114</sup> Data la sua natura polimorfa – non ha un centro né cronologico né spaziale, non ha un protagonista, non tratta un solo argomento – è giusto che a reggere le fila della narrazione

---

<sup>111</sup> Si può considerare, fra le tante, la dichiarazione contenuta in A. GNOLI, *Veda, il potere dell'invisibile*, in «la Repubblica», 13 ottobre 2010.

<sup>112</sup> Così lo definisce l'autore stesso in R. CALASSO, *Così sarà il mio Baudelaire*, in «Corriere della Sera», 13 marzo 2008.

<sup>113</sup> I. CALVINO, *Roberto Calasso, La rovina di Kasch*, in ID., *Saggi*, a cura di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1016-1022, spec. 1016.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

sia un personaggio come Maurice de Talleyrand, uomo metamorfico per antonomasia. Secondo la definizione del suo autore, *La rovina di Kasch* «si presenta in una sequenza di *tableaux* – e la funzione di Talleyrand nel libro è quella di guidarci da una scena all'altra, come una sorta di maestro di cerimonie».<sup>115</sup> Talleyrand è infatti anche e soprattutto un simbolo di un particolare *modus vivendi*, di un'attitudine: il voltagabbana per antonomasia, che fu vescovo sotto Luigi XVI, deputato della Costituente durante la Rivoluzione, braccio destro di Napoleone e poi di Luigi XVII, nonché di Luigi Filippo dopo la Rivoluzione di Luglio, «tradi tutto meno che lo stile», configurandosi dunque, secondo la definizione di Cecchetti, come «un personaggio estetico, dove per estetico si intende il tentativo profano di risacralizzare il mondo attraverso il culto diabolico dell'apparenza e della leggerezza».<sup>116</sup> Il conte affascinava anche Gottfried Benn per la sua capacità di applicare il proprio precetto «non troppo zelo».<sup>117</sup> *La rovina di Kasch* è un coro di voci che si affastellano una sull'altra; sono le voci di alcune delle figure più importanti della storia moderna e contemporanea, che continueranno a risuonare attraverso tutte le opere che seguono. Ne cito solo alcune, in ordine sparso: Sainte-Beuve, Hugo, Baudelaire, Kraus, Nietzsche, Freud, Stirner, Schmitt, Mauss, Weil, Durkheim, Girard, Jung, Hölderlin, Valéry, Marx, Warburg, Benjamin, Hoffmannsthal. Mi propongo di valutare l'influenza del loro pensiero nella costruzione di quello calassiano nel prosieguo di questa ricerca. Al centro dell'opera c'è la leggenda africana a cui deve il titolo, raccontata negli studi etnografici di Leo Frobenius:<sup>118</sup> un enigmatico cantastorie, Far-li-mas, sconvolge l'equilibrio dell'antico regno di Naphta distraendo con la bellezza dei suoi racconti i sacerdoti del villaggio, che hanno il compito di osservare gli astri e capire quale sia il momento indicato per svolgere il rituale sacrificio del re. Il sovrano e il cantastorie (deputato a morire con lui) sfuggono così alla condanna. Il rito sacrificale cade in disuso. Successivamente, il regno verrà invaso dai nemici e distrutto; soltanto le storie di Far-li-mas sopravvivranno.

Il tema del sacrificio, centrale nella riflessione di Calasso sulla modernità, collega la

---

<sup>115</sup> Cfr. in R. CALASSO, *Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, in «la Repubblica», 19 febbraio 2002.

<sup>116</sup> V. CECCHETTI, *Roberto Calasso*, cit., p. 99.

<sup>117</sup> Cfr. G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, cit., p. 209.

<sup>118</sup> La storia è contenuta in *Atlantis*; è stata poi stata raccolta in un volume adelphiano a cui rimando: LEO FROBENIUS, *La leggenda della rovina di Kasch (Napht)*, in ID., *Fiabe del Kordofan*, traduzione italiana di U. Colla, Milano, Adelphi, 1997, pp. 23-34.

*Rovina di Kasch alle Nozze di Cadmo e Armonia* (1988). Il secondo volume dell'«opera in corso» si propone di ri-narrare i cicli della mitologia classica. Le divinità dell'antica Grecia tornano a vivere: le loro storie, in primo luogo «immagini mentali», vengono risvegliate per noi. Nel farlo, Calasso veste i panni, come puntualizzato da Robert Shorrock,<sup>119</sup> di un vero e proprio mitografo: nel mondo della Grecia arcaica, com'è noto, al poeta veniva attribuita, in virtù del suo rapporto con le Muse, una conoscenza superiore a quella del pubblico, che gli si raccoglieva intorno per ascoltare le sue storie e carpire qualche delucidazione sul mistero dell'esistenza; questo esige una disponibilità, da parte dell'uditorio, a credere nell'attendibilità dell'aedo. Privo dello stesso accesso privilegiato alla fonte di conoscenza, infatti, esso non aveva strumenti per vagliare la credibilità di quei racconti. In modo simile all'aedo si pone il narratore delle *Nozze di Cadmo e Armonia* nei confronti dei propri lettori. Anche in questa seconda opera, infatti, come nella precedente e in tutte quelle che seguono, senza eccezioni, Calasso utilizza un sistema peculiare di “fonti”: così i libri di mitologia classica a cui attinge per recuperare la materia narrata – Muse del mitografo moderno – sono dichiarati soltanto in appendice, dove si indicano pagina e riga delle citazioni. Nel corpo del testo, invece, queste non sono segnalate con un esponente di nota, ma con i soli virgolettati; secondo Shorrock, un simile modo di riportare le fonti rende il lavoro di Calasso poco rigoroso dal punto di vista tradizionalmente accademico, considerata l'oggettiva difficoltà per il lettore di rivenire la provenienza della citazione mentre la legge. Inoltre – e qui la riflessione di Shorrock si fa davvero illuminante – soltanto le citazioni letterali dei testi classici vengono dichiarate: ciò non avviene per le allusioni, i richiami non puntuali, le parafrasi, e gli altri tipi di fenomeni intertestuali. Il narratore ripropone per esempio, senza esplicitarlo, alcune scene tratte dalle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli. Questo, secondo lo studioso anglosassone, rende Calasso un perfetto mitografo, che si può permettere, grazie all'osteggiato accesso alle fonti del suo pubblico, di “imbrogliarlo”. L'inganno è del resto un tema fondamentale del volume, che si apre, non a caso, proprio sul racconto – deliberatamente ripreso da Nonno di Panopoli – di un mitico raggio che vede Zeus, dio ingannatore per eccellenza,

---

<sup>119</sup> Le osservazioni di seguito riportate sulle *Nozze di Cadmo e Armonia* devono molto alla lettura di ROBERT SHORROCK, *The Artful Mythographer: Roberto Calasso and “The Marriage of Cadmus and Harmony”*, in «Arion», third series, vol. 11, 2, fall 2003, pp. 83-99.

rapire Europa travestito da toro.

Where Zeus appropriates the form of a bull in order to seduce Europa and carry her off over the sea, so Calasso appropriates the narrative of Nonnus' *Dionysiaca* in order to seduce his readers and carry them along through the text.<sup>120</sup>

Il tema della reciproca frode fra uomini e dèi, che abbiamo visto caratterizzare l'orizzonte della letteratura assoluta, è un nucleo fondamentale del libro. Esso si sostanzia nell'immagine della corona donata da Dioniso ad Arianna, a proposito della quale si vuole dimostrare l'interconnessione tra inganno e perfezione:

La corona è la perfezione dell'inganno, è l'inganno che si richiude su se stesso, è quella perfezione che include in sé l'inganno.<sup>121</sup>

Anche il modo in cui le divinità greche vengono presentate, del resto, anticipa le riflessioni della *Letteratura e gli dèi*:

Che cosa volevano, allora, gli dèi greci dagli uomini? Non certo un comportamento piuttosto che un altro. Erano pronti a salvare l'atto ingiusto di un loro favorito come a condannare l'atto giusto di chi gli fosse invisibile. Che cosa volevano, allora? Essere riconosciuti.

Ogni riconoscimento è visione di una forma. Perciò si può dire, nel nostro lessico debilitato, che il loro imporsi era innanzitutto estetico. Ma quell'estetico era proprio ciò di cui si è, col tempo, frantumato il senso: un involucro di potenze raccolte in una figura, un corpo, una voce.<sup>122</sup>

Gli dèi sono dunque, in primo luogo, una visione mentale. La «sovranità della mente»<sup>123</sup> è il presupposto della loro comparsa, così come Calasso chiarirà nelle sue conferenze del 2001. Il mito, di cui sono indiscussi protagonisti, non è soltanto una forma di conoscenza che precede e supera la logica: è soprattutto una dimensione archetipica, un universo di azioni già compiute, azioni su cui si modellano tutte le nostre azioni. È tutto ciò che siamo, in potenza. Una frase emblematica del neoplatonico Salustio, posta

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 92. «Laddove Zeus si appropria della forma di toro per sedurre Europa e portarsela via attraverso il mare, Calasso si appropria del racconto delle *Dionisiache* di Nonno per sedurre i suoi lettori e portarli con sé attraverso il testo» (traduzione mia).

<sup>121</sup> NCA, p. 33.

<sup>122</sup> NCA, P. 274.

<sup>123</sup> NCA, p. 416. Sull'argomento, rimando alla II parte del lavoro.

in epigrafe al volume, ce lo ricorda: «queste cose non avvennero mai, ma sono sempre». È l'assioma che regge l'intera narrazione, questa idea del mito come verità primigenia da far risvegliare dentro di noi:

si entra nel mito quando si entra nel rischio, e il mito è l'incanto che in quel momento riusciamo a far agire in noi. Più che una credenza, è un vincolo magico che ci stringe.<sup>124</sup>

Questo tipo di approccio alla materia mitologica è per certi versi accostabile a quello di Károly Kerényi, che compie con il suo *Gli Dei e gli Eroi della Grecia* un'operazione simile a quella di Calasso, rinarrando le storie dei protagonisti mitici partendo dal presupposto che le loro caratteristiche precipue siano l'essere sopraindividuali e l'«esercitare sugli uomini un potere possessivo che riempie l'anima d'immagini».<sup>125</sup> Diverso è però il modo in cui Calasso legge il legame tra l'individuo su cui il mito «agisce» e il «sopraindividuale» potere di quelle immagini.<sup>126</sup> Pur essendo stato un attento lettore di Kerényi, nonché di Jung – autore insieme allo studioso ungherese dei *Prolegomeni per uno studio scientifico della mitologia* – Calasso oppone resistenza a una lettura della mitologia in chiave di «psicologia collettiva».<sup>127</sup> La sua visione del mito è legata piuttosto alla concezione che ha del sé che, come vedremo, riprende quella vedica. Gli eroi del mito condividono con gli scrittori della letteratura assoluta un'acuta percezione del divino, una profonda consapevolezza: «sapevano di essere sostenuti e attraversati da qualcosa di remoto e integro, che poi li abbandonava come stracci».<sup>128</sup> Ciò che conta agli occhi di Calasso è che, come un artista della *décadence*, l'eroe omerico sia posseduto da una forza superiore, sino alla consunzione. Cambiano i tempi, si abbandonano i rituali, ma c'è una verità che Calasso vede sempre in atto: «ierogamia e sacrificio, per gli uomini, si sovrappongono soltanto nell'invisibile, nel sacrificio di sé al Sé, nella *coniunctio* tra il sé e il Sé»;<sup>129</sup> è nella mente dell'individuo che l'«onda

---

<sup>124</sup> NCA, p. 313.

<sup>125</sup> KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, traduzione italiana di V. Tedeschi, vol. I, *Gli Eroi*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>126</sup> Cfr. *ivi*, p. 9.

<sup>127</sup> Similmente, ritengo che la possibilità di studiare *scientificamente* il mito sia piuttosto lontana dalla *forma mentis* calassiana. Sull'argomento, cfr. II parte, cap. 6.

<sup>128</sup> NCA, p. 382.

<sup>129</sup> NCA, p. 327.

mnemica» colpisce con forza dirompente. Il sacrificio serve nel terreno del visibile ad appagare gli dèi nel contatto con gli uomini, offrendo loro una stilla di mortalità. Per gli uomini la commistione con il divino può avvenire invece soltanto nella mente. E nella società moderna – Calasso lo ha spiegato bene agli studenti di Oxford – questa unione si collocherà sempre al di fuori della collettività. Allo statuto a-sociale dell'artista – nell'accezione spiegata in precedenza – si possono accostare queste riflessioni, che significativamente vengono dopo una trattazione sugli Orfici; in quanto membri di una setta iniziatica, essi avevano eccesso esclusivo a una conoscenza antica e si trovavano programmaticamente al di fuori del corpo sociale:

Soltanto chi ha fuggito il mondo con furia pagana e cristiana, soltanto chi risiede in uno spicchio dell'anima che proviene da fuori, da laggiù, soltanto chi al mondo non appartiene interamente può usare il mondo e trasformarlo con tanta efficacia e spregiudicatezza. E, con quel finale passaggio all'atto nell'usare il mondo, si giunge all'epoca che non è pagana né cristiana, ma continua ad applicare, senza saperlo, quel doppio movimento del distacco e della fuga, mentre intanto affonda il suo artiglio nella terra e nella polvere lunare.<sup>130</sup>

È proprio dell'«epoca che non è pagana né cristiana» che Calasso vuole parlare, mentre si rapporta alle storie che «sono da sempre». È l'era, questa, dell'«innominabile attuale», della regressione spirituale, quella che nella visione religiosa dell'India, a partire dai testi vedici, prende il nome di *kaliyuga*. Alla sterminata mole di testi del rituale indiano e ai suoi miti fondatori è dedicato *Ka* (1996), che fa da controcanto alle *Nozze di Cadmo e Armonia*, ne è l'ideale prosecuzione, partendo anch'esso da una concezione del mondo come «impressione che lascia il racconto di una storia», secondo la splendida frase dello *Yogavāsīṣṭha* posta in epigrafe al libro. Nel corso della mia traversata dell'«opera in corso», non potrò che tornare con una certa frequenza al retroterra vedico di certe idee calassiane. Calasso si rifà ai più antichi monumenti letterari della civiltà indiana, scritti in un arco cronologico che abbraccia i secoli XV-V a.C., conservati fino a tarda epoca soltanto grazie alla tradizione orale e messi per iscritto non prima del II sec. a.C.<sup>131</sup> Nello sguardo di Calasso sulla religiosità vedica c'è un filtro molto potente: Calasso è fatalmente attratto dallo sterminato *corpus* dei loro testi sacri perché li ritiene la più alta

---

<sup>130</sup> NCA, p. 308.

<sup>131</sup> Cfr. GIULIANO BOCCALI, STEFANO PIANO, SAVERIO SIANI, *Le letterature dell'India*, Torino, Utet, 2000, p. 9.

forma di trattazione sui temi, a lui carissimi, della «coscienza» e della «mente».<sup>132</sup> Non è un interesse etnografico a muovere Calasso alla scoperta dell'India Vedica. Con le sue storie essa diviene invece uno strumento analogico potentissimo per spiegare dei concetti che da sempre ha a cuore, come quello di *ṛta*, ordine del mondo, già menzionato in apertura della *Rovina di Kasch*, in riferimento al problema della legittimità. Inoltre si tratta di opere dall'incredibile valore letterario che racchiudono in sé una Sapienza (Veda significa proprio "Sapienza"), il che ha un'importanza per nulla secondaria nell'ottica della letteratura assoluta. A tal proposito, non sarà forse superfluo mettere in luce l'affinità che Calasso stesso suggerisce quando, nello spiegare *Ka* ai lettori dell'«Espresso», ricorda la storia del francese che per primo tradusse le *Upaniṣad*, Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron: l'orientalista rifiutò di giurare fedeltà a Napoleone, dichiarando che essa si può prestare soltanto a Dio, che in quanto privato cittadino privo di incarichi non la doveva a nessuno, e che obbedire sarebbe andato contro la sua «filosofia indiana».<sup>133</sup> È evidente il fascino che può aver esercitato su Calasso una simile presa di posizione. Nello stesso articolo, sottolinea inoltre come in sanscrito non sussista una parola specifica per chiamare il «mito», giacché nella cultura vedica non esiste contrapposizione fra *mythos* e *logos*: il mito fa parte del sistema di pensiero. Per concludere, in queste narrazioni dal fascino innegabile Calasso vede posto al centro il problema della «Mente», dalla quale, raccontano i Veda, tutto parte: «la mente ha questo di peculiare, che non sa se esiste o non esiste. Ma precede ogni altro».<sup>134</sup> Prajapati il progenitore, infatti, è anche la mente che, smembrandosi con «lungo tormento»,<sup>135</sup> genera il mondo; lo fa perché, per primo, è acceso dal *tapas*, l'«ardore», energia distruttrice e motrice che invade anche i veggenti che bevono il *soma*, una radice dal potere psicotropo che conduce vicino agli dèi. Calasso connette questa categoria cognitiva all'«ebbrezza» del mondo classico, mettendo a confronto due universi di significato lontanissimi nello spazio e nel tempo. È importante sottolineare quale sia il *modus cogitandi* che regge un'operazione simile: il *furor* comparativistico di Calasso non ha pretese sistematizzanti

---

<sup>132</sup> Cfr. quanto dichiarato nella già citata intervista L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 136: «if you want to have an inkling about two essential words like *consciousness* and *mind*, you must look into these texts» («se vuoi trovare qualche barlume su due parole fondamentali come *coscienza* e *mente*, devi cercare in questi testi»; traduzione mia).

<sup>133</sup> Cfr. R. CALASSO, *Figli di un dio indiano*, in «l'Espresso», 3 ottobre 1996.

<sup>134</sup> *Ka*, p. 35.

<sup>135</sup> *Ka*, p. 43.

e storicistiche – Calasso non vuole ipotizzare una filogenesi delle religioni occidentali da quelle orientali –, ma è invece strettamente connesso alla sua “fedeltà” al «demone dell’analogia».<sup>136</sup> Si intenda con questa espressione quella tendenza, quasi un istinto del pensiero, che spinge la mente a vagare nella «foresta di simboli» del mondo alla ricerca di una connessione fra significati apparentemente distanti. Questa spinta, che sta alla base della letteratura assoluta e della sua spasmodica, centrifuga, ansia di ricerca in ogni campo del sapere, consente a Calasso un accumulo infinito di suggestioni per il suo universo scrittorio. Cosa trova, allora, nei primordi della religiosità indiana? Non soltanto la consapevolezza della predominanza della mente, ma anche il fatto che, se «la sensazione della coscienza non assomigliava a null’altro», «in essa fluivano e rifluiscono tutte le somiglianze»,<sup>137</sup> cioè, detto in termini non meno calassiani, l’interconnessione tra l’*unicum* e i suoi simulacri. Vi trova, soprattutto, il tema del sacrificio. Vi rimanda il titolo stesso di questa terza opera, perché *Ka*, il nome segreto di Prajāpati, significa «Chi?», ed è connesso all’interrogativo eterno «Chi è il dio a cui dobbiamo offrire il sacrificio?»;<sup>138</sup> all’offerta sacrificale del cavallo – già nella *Rovina di Kasch* – è dedicato uno dei capitoli centrali del volume. Rinviene poi nella storia indiana l’idea che la naturale evoluzione del sacrificio sia un puro “fatto mentale”, essendo in definitiva la vita stessa sacrificio, come sottolineato nella sua prima opera:

La forma del sacrificio è latente nell’esistenza del sangue: vita che si rinnova, ma per un certo tempo, costruzione ininterrotta e caduca. È vita, ma non potrà mai raggiungere la durata senza termine della trasparente linfa che circola negli dèi.<sup>139</sup>

Vi trova anche una concezione della conoscenza come «ferita»,<sup>140</sup> che è quanto di più simile al *páthei máthos* dell’*Agamennone* eschileo,<sup>141</sup> e, soprattutto, a quello che nelle sue lezioni inglesi definisce come principio agente sugli scrittori “assoluti”, che, obbedendo a un imperativo innato – «per sapere occorre ardere»<sup>142</sup> – “sacrificavano” se stessi. Più di tutto, forse, ad attrarre fatalmente Calasso verso il mondo vedico è il fatto che questa

---

<sup>136</sup> Espressione di Mallarmé che si ritrova in FB, p. 27.

<sup>137</sup> *Ka*, p. 36.

<sup>138</sup> *Ka*, p. 31.

<sup>139</sup> *RK*, p. 214.

<sup>140</sup> Cfr. *Ka*, p. 158.

<sup>141</sup> Citato in *RK*, p. 191.

<sup>142</sup> Dichiarazione di Calasso contenuta in A. GNOLI, *Veda, il potere dell’invisibile*, cit.



civiltà, che si immagina elevatissima dal punto di vista spirituale, non abbia lasciato altra testimonianza di sé al di fuori dei propri testi letterari. A dimostrazione che la letteratura possa esistere (e *resistere*, nel senso di perdurare) davvero «sola, ad eccezione di tutto».

Unici fra gli antichi si lasciarono conoscere soltanto nel linguaggio e nel culto. Parole e dèi. Null'altro di loro è rimasto. E null'altro, forse, volevano che rimanesse.<sup>143</sup>

In *Ka* ritornano, quindi, una serie di temi fondamentali della riflessione sulla letteratura assoluta. È facile individuare in questo volume il naturale proseguimento delle *Nozze di Cadmo e Armonia*; anch'esso è costruito sull'idea, di importanza basilare per l'«opera in corso», che «il repertorio dei gesti è limitato, i significati sono inesauribili».<sup>144</sup> I miti sono modelli a cui ci rifacciamo continuamente, e, nietzschianamente, ciò prova l'esistenza di un «demone della ripetizione» che ci inchioda all'eterno ritorno dell'uguale, un tema a cui Calasso dedica molte pagine della *Rovina di Kasch*.<sup>145</sup> In chiusura, *Ka* sembra esprimere un precetto fondante della letteratura assoluta quando cita «le ultime parole del Buddha»: «operate senza disattenzione»<sup>146</sup> – quasi un comandamento, per la “religione dello stile” che l'«opera in corso» viene a configurare. È interessante notare che, fra le tante agiografie di Siddhārta Gautama, Calasso scelga proprio questo passo del *Dīgha Nikāya*, che ricorda l'aspetto maggiormente celebrato degli scrittori della letteratura assoluta, la loro «attenzione» ai dettami estetici.

A legare il terzo e il quarto pannello dell'«opera in corso» basterebbe un passaggio dell'*incipit* di *K.* (2002), dedicato all'universo di Kafka, autore, com'è noto, tra i più amati da Calasso:<sup>147</sup>

L'oggetto di cui Kafka scrive è la massa della potenza, ancora non dissociata, sceverata nei suoi elementi. È il corpo informe di Vṛta, che trattiene le acque, prima

---

<sup>143</sup> *Ka*, p. 197.

<sup>144</sup> *Ka*, p. 73.

<sup>145</sup> Cfr. Parte I, cap. 5 e Parte III, cap. 1.

<sup>146</sup> *Ka*, p. 456.

<sup>147</sup> Così Calasso in *IE*, p. 15: «se, in parallelo all'idea di libro unico, si dovesse parlare di un autore unico per il Novecento, un nome si imporrebbe subito: quello di Kafka».

che Indra lo trapassi con la folgore.<sup>148</sup>

Numerosi contatti tematici intervengono a rafforzare ulteriormente la sua organicità al *corpus* calassiano. Risulta evidente, per esempio, che la società in cui si muove Kafka sia caratterizzata, per Calasso, dal vuoto di sacralità tipico del mondo moderno:

il religioso o il sacro o il divino, per un oscuro processo di osmosi, sono stati assorbiti e occultati in qualcosa di alieno, che non ha più bisogno di nominarli perché è autosufficiente e si appaga di essere descritto come società. Tutto il resto è, al massimo, un suo oggetto di studio e materiale da laboratorio – anche l'intera natura.<sup>149</sup>

La Terra è passata da scenario predisposto per il sacrificio a luogo in cui si reperiscono i materiali per gli esperimenti, motore della società tecnocratica e auto-orientata. Sono argomenti ampiamente discussi nella *Rovina di Kasch*. Del resto, il K. del *Castello* è esplicitamente paragonato a Talleyrand per la sua intuizione che «per ottenere un risultato si debba far muovere le donne».<sup>150</sup> Non mancano in Kafka le fascinazioni esoteriche – l'ostessa dell'Albergo dei Signori sarebbe allora «la custode di una conoscenza da proteggere come un santuario»<sup>151</sup> – e le allusioni alla possessione divina, come mostrano, secondo Calasso, i due apologhi che Kafka dedica a Sancho Panza e a Odisseo:

Odisseo era stato un precursore di Sancho Panza. Allora apparteneva al sapere comune – e non solo di quei pochi che si ritiravano in solitudine a leggere romanzi d'avventure e a fantasticarci sopra – che la vita fosse innanzitutto l'attesa di essere posseduti da altre voci, che imponevano ogni felicità e ogni lutto.<sup>152</sup>

Kafka tuttavia, differentemente da Odisseo, non vive in un periodo in cui il contatto con il divino ha un valore e un senso nella quotidianità. Per questo, da vero scrittore “assoluto”, soffre la «possessione» delle forze misteriose che lo agitano e lo spingono a

---

<sup>148</sup> K., p. 16.

<sup>149</sup> K., p. 33.

<sup>150</sup> K., p. 85.

<sup>151</sup> Cfr. K., p. 122.

<sup>152</sup> K., p. 128.

scrivere, diviso tra il timore dei loro effetti e la consapevolezza della loro inesorabilità:

Per Kafka, come per Sancho Panza, il rapporto con le potenze è talmente radicato nella fisiologia, percepibile già nel respiro, che il primo pensiero, e anche il più avventato, è quello di liberarsene. Ma Kafka sa che una liberazione del genere sarebbe provvisoria.<sup>153</sup>

Così, quest'uomo che «viveva tutto come simbolo. Non per scelta, semmai per condanna»<sup>154</sup> coltiverà sempre la «paura di attirare l'attenzione degli dèi».<sup>155</sup> Irrimediabilmente avulso dall'attitudine del suo tempo, sarà il creatore di un'opera che si può leggere come «un esercizio – nel senso delle *Études* di Chopin – sulle gamme dell'estraneità».<sup>156</sup> Tutto ciò che riguarda Kafka e la sua produzione, insomma, si colloca perfettamente nel panorama dell'«opera in corso» calassiana, di cui la letteratura assoluta è il nume tutelare; non manca perciò il tema del sacrificio:

Perché gli dèi si commuovano e al tempo stesso si commuova chi li contempla occorre che giunga, annunciato da segni, il castigo. È la sola occasione in cui si può essere sicuri che gli dèi e l'uomo provino lo stesso sentimento. E, poiché il castigo consegue a un assassinio commesso da un uomo, il castigo – in quanto bene accetto sia agli uomini sia agli dèi, anzi, capace di commuoverli in ugual modo – potrebbe essere ciò che in altre epoche era stato chiamato *sacrificio*.<sup>157</sup>

Del resto, Kafka stesso manifesta un anelito religioso quando dichiara di ritenere che la felicità terrena esista e si sostanzia nel credere all'«indistruttibile», una sorta di divino all'interno del Sé, quasi un *ātman* vedico, senza aspirare a raggiungerlo mai:<sup>158</sup> un'idea che si incontra spesso, come si è visto, nella fitta trama della letteratura assoluta.

Non deve stupire che in questo intarsio si inserisca anche Giambattista Tiepolo (*Il rosa Tiepolo*, 2006): è la sua «naturale reverenza verso l'immagine»,<sup>159</sup> a renderlo organico alla struttura del «libro unico» calassiano. Per Calasso, Tiepolo ha la capacità innata di tradurre il pensiero – nella sua forma primigenia, che è appunto «per immagini»

---

<sup>153</sup> K., p.131.

<sup>154</sup> K., p. 133.

<sup>155</sup> K., p. 132.

<sup>156</sup> K., p. 173.

<sup>157</sup> K., p. 295.

<sup>158</sup> Cfr. K., p. 335.

<sup>159</sup> RT, p. 22.

– in un repertorio iconografico ridotto ma al tempo stesso multiforme: poche figure ritornano nelle sue opere in vesti sempre nuove, con un andamento che ricorda le varianti mitiche. L'artista veneziano primeggia inoltre in quella che è per Calasso la «qualità di cui la civiltà italiana potrebbe più andare fiera»,<sup>160</sup> la *sprezzatura*, che ebbe in Baldassarre Castiglione il suo migliore teorico. Una virtù che Cristina Campo, in un saggio del 1971, definisce così:

un intero atteggiamento morale [...]. Qualità psicologicamente legata al rischio, all'audacia e all'ironia, qualcosa di affine al gioco d'occhi altero e indifferente tra il domatore e il leopardo pronto a saltare: «saggezza temeraria, prudenza ardimentosa».<sup>161</sup>

Maestro esoterico, Tiepolo riuscì magistralmente nell'arte di dissimulare significati profondi nelle sue vedute ariose, grazie a uno stile “leggero”. Basterebbe del resto questa frase a rendere l'artista veneziano un perfetto “scrittore assoluto”:

Ho avuto torto se, assistendo alla commedia festevole, alle parate dei miei nobili protettori, ho concluso che fosse meglio secondarli e dipingere il mondo come fosse tutto un teatro?<sup>162</sup>

«Dipingere il mondo come se fosse un teatro»: una perifrasi che sembra descrivere con eleganza i procedimenti di inversione analizzati, nella *Letteratura e gli dèi*, in riferimento agli autori della letteratura assoluta. Questa non è per Calasso che «una via regale del pensiero».<sup>163</sup> Tiepolo diventa così un esempio di «scioltezza taoista nell'arte»,<sup>164</sup> soprattutto nell'esoterismo dei *Capricci* e degli *Scherzi*. Calasso lo vede creatore di *theourgíe*, tipi di magie che permettono un collegamento fra uomini e dèi per scopi precisi. Ne ama la visione metastorica e la passione per «gli Orientali»,<sup>165</sup> misteriose figure esotiche che popolano la maggior parte delle sue opere, facendo da enigmatico contorno al soggetto principale; quelli di Tiepolo sono per Calasso «diversi da tutti gli altri orientali della pittura del '700». Nel pittore dei *Capricci*, “l'ingannatore” Calasso

---

<sup>160</sup> RT, p. 18.

<sup>161</sup> CRISTINA CAMPO, *Con lievi mani*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 98-99.

<sup>162</sup> RT, p. 36.

<sup>163</sup> RT, p. 36.

<sup>164</sup> RT, p. 47.

<sup>165</sup> RT, p. 196.

riconosce un falsario, quindi un suo simile: nei suoi affreschi scorge una potentissima ambiguità, che ritiene trascurata dai critici in ragione del suo *status* di artista su commissione. Tiepolo fu invece, secondo lui, il più capace di rappresentare quello che Nietzsche definì «l'Olimpo dell'apparenza».<sup>166</sup>

Più semplice individuare le prove di organicità all'impianto del «libro unico» nella *Folie Baudelaire* (2008), sesto pannello dell'opera in corso. In primo luogo perché si ritorna, con il volume del 2008, alla Parigi dell'Ottocento della *Rovina di Kasch*. Secondo Sainte-Beuve, a cui si deve il titolo del libro, in quel periodo, infatti, si viene a creare

al di là dei confini del Romanticismo conosciuto, un chiosco bizzarro, assai ornato, assai tormentato ma civettuolo e misterioso, dove si leggono libri di Edgar Allan Poe, dove si recitano sonetti squisiti, dove ci si inebria con hashish per ragionarci poi sopra. Dove si prendono oppio e mille droghe abominevoli in tazze di porcellana finissima. Questo singolare chiosco [...], che da qualche tempo attira gli sguardi verso la punta estrema della Kamčatka romantica, io lo chiamo *la folie Baudelaire*.<sup>167</sup>

Molti protagonisti del primo volume, oltre a Sainte-Beuve – da Monsieur de Talleyrand a Joseph De Maistre – riprendono la scena nella *Folie Baudelaire*. Calasso torna a interrogarsi sull'essenza della modernità: «il vero *moderno* che prende forma in Baudelaire è questa caccia alle immagini, senza inizio né fine, pungolata dal “demone dell'analogia”». <sup>168</sup> Per analogie questo sesto intreccio del *work in progress* procede, intersecando molte vite di autori e artisti che hanno avuto un ruolo centrale nella «capitale del mondo» di metà Ottocento. Non è questo, infatti, un libro su Baudelaire, ma piuttosto, un libro su quella che viene definita «l'*onda Baudelaire* che attraversa tutto»:

Ha origine prima di lui e si propaga di là da ogni ostacolo. Fra i picchi e i cavi di quell'onda si riconoscono Chateaubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust e altri, come se da quell'onda fossero investiti e per qualche

---

<sup>166</sup> «Oh questi Greci! Loro sì sapevano vivere; per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, adorare l'apparenza, credere a forme, suoni, parole, all'intero Olimpo dell'apparenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità!* E non facciamo appunto ritorno a essi, noi temerari dello spirito, noi che ci siamo arrampicati sul più alto e rischioso culmine del pensiero contemporaneo, noi che di lassù abbiamo *rivolto gli sguardi in basso?* Non siamo esattamente in questo – dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò... artisti?». F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1965 e 1977, pp. 19-20.

<sup>167</sup> FB, p. 311.

<sup>168</sup> FB, p. 27.

momento sommersi. O come se fossero loro a urtare l'onda. Spinte che si incrociano, divergono, si diramano. Risucchi, gorgi improvvisi. Poi il corso riprende. L'onda continua a viaggiare, punta sempre verso il «fondo dell'Ignoto» da cui proveniva.<sup>169</sup>

Basterebbero la rosa dei nomi proposti e quella maiuscola significativamente apposta all'«Ignoto» a far dire, con una certa sicurezza, che l'«onda Baudelaire» descrive un universo ormai familiare: quello della letteratura assoluta. Non a caso, a proposito di quella «nicchia» che è la *folie Baudelaire* si dice:

poi, a poco a poco, come in successive ondate di nomadi che vi stabilivano i loro accampamenti, venne a disporsi attorno a quel chiosco ciò che di essenziale sarebbe apparso da allora sotto il nome di *letteratura*.<sup>170</sup>

Nella *Folie* il lettore della *Letteratura e gli dèi* trova una celebrazione degli aspetti caratteristici di questa «nube»: *in primis* proprio quel pensiero analogico, che per il poeta francese è una «scienza»,<sup>171</sup> ed è il solo modo di «accedere a quella conoscenza “che getta una luce sulla oscurità naturale delle cose”». <sup>172</sup> Sembra quasi che Calasso parli di se stesso quando scrive: «ci sono forse altre forme della conoscenza? Certamente, non tali però da attrarre Baudelaire». <sup>173</sup> Questo appare infatti un *modus operandi* consolidato della “saggistica” calassiana, come rivela anche l'epigrafe che apre *I quarantanove gradini* del 1991, raccolta di articoli e saggi scritti tra gli anni '70 e '90: una frase di Simone Weil che illustra un «metodo di lavoro fondato sull'analogia? (perché così si debba sempre ripensare)». Il prossimo capitolo darà conto della pervasività di questo procedimento logico nell'«opera in corso», mentre la seconda parte indagherà le implicazioni teoriche del criterio compositivo scelto da Calasso. A suffragare l'ipotesi di organicità dell'opera interviene anche l'osservazione per cui «Baudelaire, senza averne nozione, si riconnetteva alla teoria vedica del sacrificio». <sup>174</sup> È evidente del resto che, come tutte le altre, questa narrazione affondi le sue radici nel terreno preparato dalla *Rovina di Kasch*. Non soltanto per consonanza di tempi e protagonisti; Baudelaire stesso

---

<sup>169</sup> FB, p. 17.

<sup>170</sup> FB, p. 312.

<sup>171</sup> FB, p. 25.

<sup>172</sup> FB, p. 25.

<sup>173</sup> FB, p. 25.

<sup>174</sup> FB, p. 34.

è qui definito «lo scrittore dei nervi»,<sup>175</sup> secondo una concezione espressa nel volume dell'83 nel capitolo *Un brivido nuovo*.<sup>176</sup> Soprattutto, il «bordello-museo» sognato da Baudelaire a cui l'opera gira attorno, è, come indicato dallo stesso autore,<sup>177</sup> identificabile con il Palais-Royal, luogo centrale nella *Rovina*.<sup>178</sup> Nell'immaginario onirico di Baudelaire, questo spazio, che è per Calasso un emblema della modernità, è il risultato di un esperimento sociale finanziato dal giornale «Le Siècle», detestato visceralmente dal poeta per la sua vocazione a fare cultura per «la felicità del popolo». <sup>179</sup> È tuttavia un posto dal fascino conturbante, che Baudelaire non può che leggere come il segno che «per opera di una meccanica spirituale, ciò che è stato fatto per il male si volge in bene». <sup>180</sup> Da questa enigmatica riflessione, Calasso trae un interrogativo:

se il male va identificato con «la stupidità e l'insipienza moderne» e con tutto il loro apparato di «mania del progresso, delle scienze, della diffusione dei lumi», come mai il moderno ci affascina a tal punto, come mai Baudelaire stesso aveva voluto, in piena notte e con assoluta serietà, rendere subito omaggio con il dono di un suo libro alla maîtresse di quel bordello-museo che poteva essere considerato la casa-madre e l'epitome del moderno stesso?<sup>181</sup>

La risposta è contenuta nelle pagine di questa sua sesta opera, e affonda le radici nella particolare concezione della letteratura di Calasso:

Ma anche un'altra ipotesi si profila: che il bene sia appunto quella commistione irriducibile fra la scienza e l'eros, nel momento in cui entrambi accettano di *trasformarsi in immagine* – e di esporsi.<sup>182</sup>

La «commistione irriducibile fra scienza ed eros» si collega nuovamente all'idea di conoscenza per possessione. Indubbiamente la natura di Baudelaire «indecente *comunque*, veicolo di un elemento squilibrante che turba con equanimità la virtù e il vizio,

---

<sup>175</sup> FB, p. 38. La definizione è di Baudelaire stesso, che la conio per Edgar Allan Poe.

<sup>176</sup> Cfr. RK, p. 364.

<sup>177</sup> Cfr. L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 130.

<sup>178</sup> Alla sterminata mole di riferimenti riportati da Calasso nel repertorio delle fonti della *Folie Baudelaire*, si potrebbe aggiungere il libro di Michel Butor *Una storia straordinaria. Saggio su un sogno di Baudelaire*, edito in Italia da SE nel 2014.

<sup>179</sup> FB, p. 176.

<sup>180</sup> FB, p. 166.

<sup>181</sup> R. CALASSO, *Baudelaire, il riso viene dal diavolo*, cit.

<sup>182</sup> FB, p. 179.

come se fossero distinzioni irrilevanti»<sup>183</sup> e il suo amore per le immagini, viste come simulacri, cioè «messaggere dell'ignoto, che forse era l'ultimo dio a cui votarsi: *àgnostos theós*» lo rendono perfetto interprete della letteratura assoluta.<sup>184</sup> A ciò si aggiunga che, come è noto, egli non fu solo grande scrittore, ma anche raffinato critico d'arte; moltissime pagine della *Folie Baudelaire* sono proprio dedicate alle prose critiche sue e dei grandi scrittori della letteratura assoluta, da Mallarmé a Valéry. Proprio a quest'ultimo, che «si augurava che un giorno potesse esistere una *Storia Unica delle Cose dello Spirito* che avrebbe sostituito ogni storia della filosofia, dell'arte, della letteratura e delle scienze»,<sup>185</sup> si può in qualche modo paragonare l'operazione compiuta da Calasso con questo volume e, più in generale, con l'intero *corpus* delle sue opere. Di questa opinione è Pietro Citati, che scrive:

senza ostentarlo, e anzi nascondendolo, Calasso ha cercato di realizzare questo desiderio adottando come principale strumento interpretativo il “lampo analogico” che ha ispirato la cultura europea dai suoi inizi, trionfando in specie nel Rinascimento e nel diciannovesimo secolo, quando Baudelaire scrisse *Le corrispondenze*.<sup>186</sup>

Il «lampo analogico» è il motore cognitivo di quello che Calasso chiama il «pensiero vedico»:

Se questo pensiero fu il tentativo più azzardato e consequenziale di ordinare la vita obbedendo esclusivamente alla modalità analogica, quel tentativo non poteva reggere – e non finisce di meravigliare che sia riuscito a sopravvivere in certi luoghi e in certi anni, come un cuneo di materia aliena.<sup>187</sup>

Se ne occupa nuovamente con *L'ardore* (2010), che riannoda il filo del discorso alle storie raccontate in *Ka*, ritornando *in primis* sull'importanza dell'assenza di rovine del mondo vedico:

Qual è il motivo profondo per cui non vollero lasciare tracce? Il solito supponente evemerismo occidentale subito si appellerebbe alla deperibilità dei materiali in clima

---

<sup>183</sup> FB, p. 171.

<sup>184</sup> FB, p. 185.

<sup>185</sup> FB, p. 212.

<sup>186</sup> PIETRO CITATI, *Il mondo che vedeva Baudelaire*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 2008.

<sup>187</sup> A, p. 421.



tropicale. Ma la ragione era un'altra [...]. Se l'unico evento imprescindibile è il sacrificio, che fare di Agni, dell'altare del fuoco, una volta concluso il sacrificio? [...] Ogni costruzione è provvisoria, incluso l'altare del fuoco. Non è qualcosa di fermo, ma un veicolo. Una volta compiuto il viaggio, il veicolo può anche essere fatto a pezzi.<sup>188</sup>

Fra i testi più antichi che questa civiltà ci ha tramandato non si trovano resoconti di natura storiografica; soltanto il rituale trova spazio nei *Veda*, a dimostrazione, secondo Calasso, del fatto che volessero lasciare impronta del solo universo liturgico – un universo che sembra non avere paragoni in tutta la storia dell'umanità –, l'unico a contare. Calasso compara per esempio la liturgia vedica a quella romana, soltanto per sottolinearne la differenza abissale: se a Roma il *fas*, la sfera del sacro, si fece assorbire dallo *ius*, ciò non avvenne per i ritualisti vedici; il gesto liturgico era per loro «privo di funzioni ulteriori»,<sup>189</sup> svincolato dalla necessità di servire alla società, a cui pre-esisteva. Elaborarono cerimonie sacrificali che secondo Calasso non hanno termini di confronto, perché in maniera superiore a qualsiasi altra civiltà ebbero la consapevolezza assoluta che il sacrificio è una morte rituale con cui si conquista il dominio della morte.<sup>190</sup> Innumerevoli, dunque, i punti di contatto dell'*Ardore* con le opere precedenti, che ripercorrerò qui in maniera sintetica. Ci sono innanzitutto alcune concezioni già espresse in *Ka*: la centralità della mente, la cui «adiacenza all'origine fa sempre dubitare alla mente di esistere»;<sup>191</sup> l'assoluta attenzione alla sfera della coscienza («volevano pensare – e soprattutto: volevano essere coscienti di pensare»); la dualità del soggetto, nel difficile equilibrio tra Io e Sé, espresso dall'immagine offerta dal *Rgveda* di due uccelli aggrappati allo stesso albero, dei quali uno mangia, mentre l'altro guarda l'amico mangiare.<sup>192</sup> Ritorna inoltre la sfida, già narrata nella *Letteratura e gli dèi*, tra Gārgī, teologa tessitrice, e il veggente Yājñaṅvalkya, che viene a postulare il carattere imperituro della sillaba. Di Yājñaṅvalkya si dice anche che precedette Baudelaire nell'ardito paragone fra l'amata e

---

<sup>188</sup> A, p. 18.

<sup>189</sup> Cfr. A, p. 3.

<sup>190</sup> Su questo argomento si veda CLAUDIO TUGNOLI, *Cedere per avere: il sacrificio come estinzione del debito. Nota in margine a Roberto Calasso, L'ardore*, consultabile su:

[https://www.academia.edu/2492873/Cedere\\_per\\_aver\\_e\\_il\\_sacrificio\\_come\\_estinzione\\_del\\_debito.\\_Nota\\_in\\_margine\\_a\\_Roberto\\_Calasso\\_Lardore\\_Adelphi\\_2010](https://www.academia.edu/2492873/Cedere_per_aver_e_il_sacrificio_come_estinzione_del_debito._Nota_in_margine_a_Roberto_Calasso_Lardore_Adelphi_2010), che ho visitato il 5 dicembre 2017.

<sup>191</sup> A, p. 145.

<sup>192</sup> A, p. 157. L'immagine è contenuta anche in RK, p. 185 e Ka, p. 262.

la carogna di un animale.<sup>193</sup> Del resto, come i più fulgidi esempi della poesia decadente

i veggenti vedici erano abili nel cogliere il male con suprema acuità. [...] Era il male metafisico, insito in tutto ciò che è costretto a distruggere una parte del mondo per sopravvivere, quindi in primo luogo nell'uomo.<sup>194</sup>

Potrei citare ancora numerosissimi anelli di congiunzione tra questo volume e i precedenti, ma mi limito ad aggiungere ai già menzionati un nodo concettuale che risulta particolarmente significativo nella *Rovina di Kasch*, ma è intrinseco alla natura stessa della narrativa calassiana. Si tratta dell'alternanza tra «polo analogico» e «polo digitale», che contraddistingue i due modi in cui può procedere il pensiero:

*Connettivo e sostitutivo*: i due *modi* della mente possono essere così definiti riferendosi al loro carattere dominante. Ma, se ci si riferisce alla messa in atto delle loro operazioni, potrebbero anche definirsi *analogico* e *digitale*.<sup>195</sup>

Rimandando alle pagine che seguono una trattazione più approfondita dell'argomento, vorrei però ribadire una volta ancora che proprio la propensione per il primo di questi due poli ha consentito a Calasso di costruire con i suoi libri un'impalcatura speculativa di tale ampiezza. Sulla fede nell'esistenza di un legame, in sanscrito *bandhu*, tra il manifesto e l'immanifesto – definito nella *Rovina di Kasch* espressione di «perfetta superficialità»<sup>196</sup> – ha basato la rete delle sue corrispondenze, nella ferma convinzione che niente meno che questo fosse il compito della letteratura.

Il medesimo interesse per il funzionamento del pensiero guida la penna di Calasso nel *Cacciatore celeste* (2016). Moltissime pagine sono dedicate alle questioni a cui abbiamo fin qui accennato: la dualità della mente umana, che appartiene al continuo e racchiude in sé un frammento del divino che non può smettere di cercare; la dicotomia fra pensiero analogico e pensiero digitale; il problema della coscienza, di cui le scienze dure ancora non riescono a rendere conto in maniera soddisfacente. Il tema centrale del libro, la caccia, compariva già nella *Rovina di Kasch* e veniva approfondito in *K. e*

---

<sup>193</sup> Cfr. A, pp. 60-61.

<sup>194</sup> A, p. 71.

<sup>195</sup> A, p. 422.

<sup>196</sup> Cfr. RK, p. 224.

nell'*Ardore*. Nell'attività venatoria – e più precisamente nel momento della trasformazione dell'uomo preistorico da preda a predatore – si addensano tanti significati importanti per l'universo concettuale calassiano. Innanzitutto, essa viene vista come la causa profonda dell'attitudine cerimoniale: è il presupposto metafisico del sacrificio, perché rappresenta il momento in cui l'uomo sovverte l'ordine cosmico, uccidendo gli animali di cui prima subiva la forza. È anche un momento metamorfico, in cui un essere imita l'altro (le zanne sono il modello per le armi che *Homo* comincia a fabbricarsi) e vi si sostituisce nella catena alimentare. Per questo motivo, la caccia offre il destro per tornare sulla questione fondamentale della mente umana e delle sue modalità di azione. L'interesse di Calasso investe anche qui la dicotomia psichica fra polo analogico e polo digitale, e soprattutto il problema della soggettività; Calasso esplicita con inedita chiarezza un quesito essenziale: esiste corrispondenza fra le strutture logiche della mente e il mondo esterno?<sup>197</sup> Secondo lui, la mente e il cosmo sono legati a doppio filo, essendo la prima una parte della grande rete delle corrispondenze.

Innumerevoli sono i punti di contatto fra questo volume e i precedenti. Se la riflessione sulla coscienza coinvolge di nuovo il mito di Core,<sup>198</sup> già al centro delle *Nozze di Cadmo e Armonia*, ritornano anche il presidente Schreber, protagonista dell'*Impuro Folle*, e gli *Scherzi* di Giambattista Tiepolo, indagati nel volume del 2006. Ricompare sulla scena il sogno del bordello-museo di Baudelaire, e viene citato perfino sir Thomas Browne, erudito seicentesco a cui Calasso ha dedicato la propria tesi di laurea.<sup>199</sup> Anche in questo libro, soprattutto, sono ampiamente indagati il sacrificio e la necessità dell'uomo di tenere aperto un canale di comunicazione rituale col divino:

Il mondo è un vaso spezzato. Il sacrificio tenta di ricomporlo, pezzo per pezzo. Ma certe parti sono sbriciolate. E, anche quando il vaso è ricomposto, lo solcano molte ferite. C'è chi dice che lo rendono più bello.<sup>200</sup>

Interessante, ai fini della verifica dell'organicità dell'«opera in corso», è notare come questo passaggio riproponga quasi integralmente una riflessione di vent'anni prima,

---

<sup>197</sup> Cfr. CC, pp. 136-137.

<sup>198</sup> CC, p. 407.

<sup>199</sup> Cfr. CC, p. 325 e p. 357.

<sup>200</sup> CC, p.146.

proferita da Dadhyañc in *Ka*:

«Il mondo è un vaso spezzato. Il sacrificio tenta di ricomporlo, lentamente, pezzo per pezzo. Ma certe parti sono sbriciolate. E, anche quando il vaso è ricomposto, lo solcano molte ferite. C'è chi dice che lo rendano più bello. Conoscere la testa del sacrificio significa anche conoscere il sacrificio che avviene nella testa, che non è visibile, non ha bisogno di gesti, di strumenti, di calendari, di formule, di vittime – e nemmeno di parole».<sup>201</sup>

Anche in questo volume, come nelle *Nozze*, in *Ka* e nell'*Ardore*, Calasso mette in mostra il suo talento mitografico. Storie indiane e storie greche si intrecciano in un vasto tappeto. La caccia stessa, del resto, è assimilata al mito per il suo essere una potente e celata fonte di conoscenza,<sup>202</sup> un susseguirsi di tante immagini misteriose:

I miti sono ogni volta un sovrapporsi di profili recisi. Spingendo all'estremo questo modo della conoscenza, accumulando profili, ricomincia a tessersi la tela del fondo da cui furono strappati. Questa è la conoscenza del cacciatore.<sup>203</sup>

La caccia è presentata anche come un'arte, un «esercizio che afferma se stesso».<sup>204</sup> a una certa distanza di tempo dal passaggio alla predazione, infatti, l'uomo dimentica il trauma della sovversione dell'equilibrio cosmico, e la caccia diventa semplicemente un'attività finalizzata all'uccisione. Tuttavia, come la letteratura porta con sé una traccia delle antiche sapienze che erano appartenute ai riti e si erano riversate nei miti, la caccia recherà sempre con sé un ricordo di quella frattura originaria:

Una volta compiuto il passaggio alla predazione, Homo non sapeva come trattare quella nuova parte della sua natura. Scelse di circoscriverla nel suo significato letterale e di espanderla indefinitamente come metafora. Inventò la caccia come attività non indispensabile, gratuita. Fu la prima arte per l'arte.<sup>205</sup>

Anche nel *Cacciatore celeste*, larghissimo spazio è dato al tema della possessione:

*Estasi, possessione*, parole accompagnate, a seconda dei luoghi e dei tempi, da

---

<sup>201</sup> *Ka*, p. 253.

<sup>202</sup> Tale era anche per Platone: cfr. *Repubblica* 432b e *Fedro* 66 a-c.

<sup>203</sup> CC, p. 20.

<sup>204</sup> Cfr. CC, p. 54: «La caccia è una tautologia, l'esercizio che afferma se stesso».

<sup>205</sup> CC, p. 119.

connotazioni positive o negative, designano entrambe la conoscenza *metamorfica*, quella conoscenza che trasforma colui che conosce nel momento in cui conosce.<sup>206</sup>

Fra i tanti temi cari a Calasso che si rinvengono nel *Cacciatore*, la letteratura assoluta è uno dei più presenti: molto acute sono le pagine dedicate a Henry James, in cui il lettore riconosce quel talento critico che aveva ammirato nella *Rovina di Kasch* e nella *Folie Baudelaire*. Basta leggere queste righe su Ovidio per capire che ci muoviamo sempre in quella galassia ideale descritta nella *Letteratura e gli dèi*:

Ovidio è già pienamente lo scrittore moderno, per lui tutto è materiale per letteratura: l'intera mitologia, i gesti del rito, si presentano come una ruota di varianti, un repertorio sempre disponibile di movenze, combinazioni, immagini canoniche. Una vibrazione religiosa si avverte in Ovidio solo all'interno della letteratura. È l'unico *numen* a cui sempre si inchina.<sup>207</sup>

Di nuovo, la letteratura ci viene mostrata come una grande fagocitatrice di materiali eterogenei, popolata da numerosi dèi e immersa in una ridda di immagini. Nel *Cacciatore*, personaggi del mito, studiosi e scrittori compaiono sulla pagina con pari diritti: ci sono Porfirio e Ovidio, Lewis R. Binford e altri paleoantropologi, Nonno di Panopoli e Dostoevskij. Calasso, sulla scorta di Aristotele, traccia una netta linea di demarcazione fra i pensatori, distinguendo fra *philosophoi* e *philomythoi*, sulla base di una radicale differenza di approcci:

Entrambi partono dallo stupore, ma solo gli amanti dei miti vi permangono. Gli altri, giunti al picco della sapienza, si stupiscono soltanto nel vedere che si possa dubitare della necessità di ciò che è.<sup>208</sup>

Naturalmente, i grandi scrittori appartengono per Calasso alla seconda fazione:

Omero apparteneva invece agli amanti dei miti. Tribù dispersa e apolide, che non ebbe mai storiografi. Apparivano e scomparivano, come creste di onde, e si

---

<sup>206</sup> CC, p. 26.

<sup>207</sup> CC, p. 201.

<sup>208</sup> CC, p. 383.

riconoscevano per cenni, da Pindaro a Hölderlin.<sup>209</sup>

Da un lato, Calasso insegue i percorsi di una forma della conoscenza che procede per lampi e si manifesta in storie apparentemente “leggere”, dall’altro, ricostruisce quelli della scienza moderna, mettendo in luce in modo particolare le difficoltà con cui essa si rapporta all’universo del continuo, del sacro, che cerca in ogni modo di schivare. Si tratta, come vedremo, di una tendenza che ha le sue radici psichiche proprio nel momento in cui Homo, dapprima animale frugifero e saprofago, si appropria degli strumenti venatori e passa alla dieta carnea. È un problema che i ritualisti vedici risolvevano con mezzi completamente diversi:

La via occidentale della conoscenza è stata la via della protesi, quindi dell’imitazione. La tecnica non ne è che il momento culminante. Del tutto opposta era la via vedica, che trasformava la totalità del singolo essere nel momento in cui operava il distacco del Sé dall’Io, dell’*ātman* dall’*ahamkāra*, che è la «fabbricazione dell’Io».<sup>210</sup>

Per quanto riguarda la questione cruciale del sacrificio, il *Cacciatore* indaga in particolar modo la sopravvivenza delle pratiche sacrificali nella contemporaneità sotto forme celate e insidiose. L’attualità dell’impianto speculativo del sacrificio, che era uno dei capisaldi dell’*Ardore*, viene qui investigata assieme alla tendenza della società a farsi oggetto di culto. A questa sorta di divinizzazione del sociale, come abbiamo visto, la letteratura assoluta si sottrae per natura. La sua presenza magnetica aleggia in tutto il libro, anche quando si cela dietro le spoglie di qualche eroe del mito, come in questo passaggio che si riferisce alla caccia praticata dagli allievi di Chirone:

«virtù» che poi così spesso sarebbe stata evocata, si svolgeva tutta al di fuori dei confini della società. E non era utile. La caccia che praticavano gli eroi non serviva a nutrire la comunità. Era un esercizio sanguinoso e solitario, praticato *senza altro fine*.<sup>211</sup>

Anche nell’ottavo tassello dell’«opera in corso», l’inutile letteratura è presentata

---

<sup>209</sup> CC, p. 383.

<sup>210</sup> CC, p. 127.

<sup>211</sup> CC, p. 20.

come ciò che consente – lo leggevamo nella *Letteratura e gli dèi* – di spalancare le porte di una realtà altra, inaccessibile per altre vie e inimmaginabile per chi persegue soltanto i fini della società tecnocratica e utilitaristica. Questo potere immenso accomuna lo stregone e lo scrittore, creature misteriose, folli e salvifiche:

Alcuni consideravano gli sciamani siberiani come poveri malati di mente [...]. Altri pensavano che fossero gli unici capaci di guarire i malati, perché sapevano, perché avevano visto l'altro mondo che si spalanca dietro quello che per gli altri è il solo mondo esistente ed erano gli unici capaci di trattare con gli spiriti e con i morti. Quei dubbi non si applicavano soltanto agli sciamani siberiani. Con le dovute trasposizioni e modulazioni, potevano essere applicati a Empedocle o a San Paolo. O a Nietzsche.<sup>212</sup>

Nel settembre del 2017 esce *L'innominabile attuale*, che già dal titolo, come sottolinea il suo risvolto di copertina, è «strettamente collegato» al primo volume dell'«opera in corso». La medesima espressione compariva infatti, a indicare l'attualità, nella *Rovina di Kasch*, delimitata fra spazi bianchi: «al posto di quel bianco, ora c'è questo libro». Se con il primo tassello Calasso aveva tentato di porre le basi della propria indagine sulla genesi della modernità e sulle sue propaggini contemporanee, con *L'innominabile attuale*, a distanza di più di trent'anni, si rivolge come mai prima all'«età dell'inconsistenza»<sup>213</sup> in cui viviamo. Con inedita urgenza, il volume getta uno sguardo panoramico sul presente, riflettendo sulle conseguenze di alcuni processi avviati in quel tempo imprecisato a cui corrisponde l'inizio della modernità.

Il volume è diviso in tre parti. La prima, *Turisti e terroristi*, è quella maggiormente incentrata sull'attualità; si apre con una considerazione che chiarisce subito in quale senso, al di là dei giudizi di valore, il nostro momento storico sia «innominabile»:

*La sensazione più precisa e più acuta, per chi vive in questo momento, è di non sapere dove ogni giorno sta mettendo i piedi. Il terreno è friabile, le linee si sdoppiano, i tessuti si sfilacciano, le prospettive oscillano. Allora si avverte con maggiore evidenza che ci si trova nell'«innominabile attuale».*<sup>214</sup>

È interessante notare come anche la *Rovina di Kasch* si aprisse con una sorta di breve

---

<sup>212</sup> CC, p. 25.

<sup>213</sup> IA, p. 14.

<sup>214</sup> IA, p. 13.

preludio in corsivo, staccato dal seguito. I movimenti prospettici dei due *incipit* sono però opposti: nel primo, lo sguardo si rivolgeva all'indietro, a un passato senza tempo, per investigare attraverso un mito eziologico l'origine del mondo; nel secondo, si affaccia invece al precipizio contemporaneo, per constatare che ciò che vi si può scorgere è informe e inafferrabile.

Il libro si riallaccia alle riflessioni dei precedenti innanzitutto riprendendo il grande tema del sacrificio e delle sue metamorfosi in un mondo che ha chiuso le vie rituali di contatto con il sacro. Calasso si sofferma, ancora una volta, a indagare il processo di secolarizzazione che caratterizza il nostro tempo, a cui fa corrispondere ironicamente una nuova specie, *Homo saecularis*. Tale processo non ha comportato – e secondo Calasso non avrebbe potuto comportare – la scomparsa del divino, ma solo una mancanza di riconoscimento dello stesso:

Il divino è ciò che *Homo saecularis* ha cancellato, con cura, con insistenza. L'ha anche espunto dal lessico di ciò che è. Ma il divino non è come una roccia, che tutti inevitabilmente vedono. Il divino deve essere riconosciuto. E il riconoscimento è l'atto supremo del divino.<sup>215</sup>

Direttamente collegato alla nascita di questa specificità antropologica che è *Homo saecularis* è un secondo fenomeno tipico dell'«innominabile attuale», ovvero la tendenza della società a diventare autoreferenziale. Uno dei tratti più significativi del moderno è un progressivo slittamento teleologico dal religioso al sociale, per cui ogni elemento della società viene invitato a veicolare i propri sforzi verso il solo interesse della società stessa. La tecnologia, giunta a un livello di sofisticazione sempre più elevato, assiste la società nel suo obiettivo di diventare l'ultimo orizzonte di se stessa:

Se il secolo ventesimo è stato il secolo dell'autoriflessione, questo carattere si manifesta anche nel fatto che la società prende se stessa come oggetto che ormai ingloba tutto, grazie a quell'arma invincibile che passa sotto il nome di tecnologia.<sup>216</sup>

Si tratta di questioni che approfondirò nella terza parte di questo lavoro, a cui accenno ora in maniera cursoria al solo scopo di confermare l'organicità dell'«opera in corso». Un

---

<sup>215</sup> IA, p. 56.

<sup>216</sup> IA, p. 52.



primo nodo che Calasso affronta è quello del terrorismo, già toccato nell'*Ardore*. Esso è legato al sacrificio in quanto forma di uccisione che si realizza secondo un «rovesciamento preciso delle dottrine vediche».<sup>217</sup> I terroristi mettono cioè in atto una degradata forma sacrificale, in un mondo che ha, in teoria, abbandonato da tempo questo tipo di pratiche. Per Calasso, le liturgie del Veda erano una forma di metafisica, avevano lo scopo di dare senso all'esistenza; in tale ricerca di significati, come vedremo, quei riti trovavano la propria giustificazione. Per questo obiettivo venivano selezionate delle vittime perfette, offerte alla divinità al fine di ottenere una gratificazione intangibile e misteriosa, una ricompensa nell'invisibile. Gli atti terroristici ereditano dal sacrificio la speranza che l'uccisione sia la garanzia di un risultato,<sup>218</sup> ma nella scelta delle vittime dimostrano di voler ottenere un premio immediato e tangibile: lo sterminio degli "infedeli". La vittima del sacrificio, perfetta e cara al divino, è, per loro, l'attentatore. Il frutto del sacrificio non è nascosto e collocato in una dimensione ulteriore, ma quanto di più materiale ci sia: è la morte delle persone coinvolte nell'attentato, cioè l'espulsione dalla società – unica destinataria di ogni atto – di chiunque non sia gradito al loro ideale. La scelta dei bersagli finisce col rispondere al solo imperativo del Caso, unica potenza che nessuna società è in grado di espungere:

Coloro che vengono uccisi nell'attentato sono il *frutto* benefico del sacrificio dell'attentatore. Il frutto del sacrificio un tempo era invisibile. L'intera macchina rituale era concepita per stabilire un contatto e una circolazione tra il visibile e l'invisibile. Ora, invece, il frutto del sacrificio è diventato visibile, misurabile, fotografabile. Come i missili, l'attentato sacrificale punta verso il cielo, ma ricade sulla terra.<sup>219</sup>

Assistiamo, secondo Calasso, alle inevitabili conseguenze della progressiva trasformazione delle società in «società sperimentali», manifestatasi in forma compiuta a partire dall'«epoca di Bouvard e Pécuchet».<sup>220</sup> Il terrorismo segue la guerra nel processo di metamorfosi della pratica sacrificale nel mondo moderno. Lo stesso tema era indagato nell'*Ardore*, in particolar modo nel capitolo *Antecedenti e conseguenti*, nel quale Calasso spiegava le ragioni che lo spingevano a cimentarsi nell'esegesi del più complesso e

---

<sup>217</sup> IA, p. 22.

<sup>218</sup> IA, p. 16.

<sup>219</sup> IA, p. 14.

<sup>220</sup> IA, p. 27. Per la definizione di «società sperimentale», rimando alla III parte di questo lavoro, cap. 1.

misterioso commentario vedico al rito sacrificale, lo *Śatapatha Brāhmaṇa*, e ancor prima, nella *Rovina di Kasch*, in cui la guerra veniva definita «il più ricco degli esperimenti»<sup>221</sup> e messa in rapporto all'evoluzione della forma sacrificale nel presente secolarizzato.

La seconda e l'ultima parte del libro saldano invece definitivamente la riflessione sulla modernità a quella sulla letteratura assoluta. Nel capitolo *La società viennese del gas* vengono riportate le testimonianze di tanti grandi scrittori europei che hanno vissuto la fase di incubazione dell'«innominabile attuale», quell'oscuro momento della storia, compreso fra il 1933 e il 1945, in cui il mondo occidentale mise in atto «un tentativo di autoannientamento, parzialmente riuscito».<sup>222</sup> Calasso mette insieme una polifonia di voci, da Walter Benjamin a Virginia Woolf, che si rivelano estremamente capaci di descrivere i tratti essenziali del loro tempo e i cambiamenti in atto nella società. Ancora una volta, ciò sembra dimostrare un assunto alla base della teorizzazione sulla letteratura assoluta: il pensiero, per cercare di trasmettere qualche forma di verità, deve travestirsi da finzione, contaminarsi col racconto; vivere, cioè, una vita clandestina, entrando nel cavo senza fondo della letteratura:

Ma dove potrà essere ospitato ciò che non rinuncia a pensare? Non più nell'università. Al pensiero sarebbe quanto mai utile un periodo di occultamento, di vita clandestina e camuffata, da cui tornare a emergere in una situazione che potrebbe avvicinarsi a quella dei presocratici. Occorre *riconoscere* le potenze di cui si parla, prima ancora di nominarle e di azzardarsi a teorizzare il mondo. Il «pensiero impuro» di Nietzsche ha compiuto i primi passi in questa direzione. Ma non si può dire che si sia andati molto più lontano.<sup>223</sup>

La visione di Baudelaire che chiude il libro, *Avvistamento delle torri*, sembra confermare che alla letteratura siano state conferite per Calasso potenzialità ulteriori, ai limiti del profetico. I grandi scrittori appartengono infatti a una piccola nicchia di dissidenza al mondo secolare, gli «analogisti». Non potrebbe esserci definizione più azzeccata per la tipologia di scrittori a cui Calasso pensava mentre stendeva le sue conferenze per *La letteratura e gli dèi*. Come una comunità esclusiva, questa congerie di spiriti affini che «amavano contemplare, più che agire»,<sup>224</sup> è per lui sempre esistita, e, da

---

<sup>221</sup> RK, p. 234.

<sup>222</sup> IA, p. 13.

<sup>223</sup> IA, p. 47.

<sup>224</sup> IA, p. 64.

Leibniz a Daumal, ha continuato a fare proseliti pur non costituendosi mai come gruppo. Così, disgregata e sommersa, sopravvive al caos dell'indifferenziato secolare:

non predicavano, non convertivano. Ma parlavano e scrivevano. Contavano sul puro potere della parola, sulla sua capacità di rivolgere il cuore di chiunque verso un nuovo Oriente.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> IA, p. 64.

### 3. UN VENTAGLIO DI FORME

La storia della critica letteraria è in gran parte la storia di una vana lotta per trovare una terminologia che definisca qualcosa.

EZRA POUND

Verificato dunque il carattere organico dell'«opera in corso», resta la difficoltà di inscrivere in un determinato genere letterario. L'andamento ondivago e la spiccata predominanza del taglio narrativo rendono gli scritti del *work in progress* faticosamente etichettabili come semplici saggi. Al tempo stesso, la vastità degli argomenti trattati e lo spessore dell'analisi offerta su una materia non finzionale, oltre alla possibilità di riscontrare delle tesi di fondo, per quanto non immediatamente dichiarate, li accosterebbero a questa categoria. È un aspetto su cui i critici si sono lungamente accapigliati a partire dal primo tassello dell'«opera in corso», la *Rovina di Kasch*, che Mario Bortolotto definì «diorama ingannevole, discorso ellittico-eludente sulla costanza della fine».<sup>226</sup> Ruggero Guarini individuava proprio nella natura ibrida il maggiore ostacolo alla decifrazione del testo:

Pur avendo del saggio e del romanzo, non è né l'una né l'altra cosa. Forse è una *Summa Theologica* in forma di fiaba, o un trattato sul sublime mascherato da feuilleton.<sup>227</sup>

Spiegando le proprie intenzioni compositive a Valentino Cecchetti, Calasso raccontava che la genesi di quello strano congegno narrativo era legata alla sua avversione per la tradizionale forma del saggio:

Volevo in ogni caso evitare la forma del saggio come tende a fissarsi oggi, una forma sclerotizzata, pesantemente affermativa, che ha subito la nefasta influenza

---

<sup>226</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Dove sono finiti i principi dell'89? Come leggere gli enigmi filosofici di Calasso*, in «l'Europeo», 28 maggio 1983. Dello stesso avviso è lo scrittore e critico americano André Aciman, che descrive il volume dell'83 come «a difficult book, digressive, arcane, exhausting, seemingly senseless, perhaps totally senseless, spinning virtiginously disjointed tale made up of scattered fragments stitched to numberless quotations and *fait divers*»; si veda ANDRÉ ACIMAN, *The Writer In His Labyrinth*, in «The New Republic», 26 giugno 1995.

<sup>227</sup> RUGGERO GUARINI, *Il sacrificio o le sue spoglie*, in «l'Espresso», 15 maggio 1983.

dell'ambiente universitario, se si pensa alla meravigliosa, rigogliosa molteplicità delle sue possibilità. Ma nemmeno la parola saggio si applica esattamente al mio libro. Dall'aforisma al breve componimento poetico, passando per l'analisi molto stringente di una questione o per la narrazione di una scena, è tutto un ventaglio di forme che volevo vedere spiegarsi nella *Rovina di Kasch*.<sup>228</sup>

In effetti, il lettore della *Rovina* può sentirsi disorientato di fronte all'agilità con cui Calasso passa dal racconto alla citazione colta (talvolta ricercata ai limiti del preziosismo), dagli autentici repertori epistolari alle lettere inventate di personaggi di fantasia (che possono però rappresentare quelli reali, come nel caso del Senatore di San Pietroburgo, *alter ego* finzionale di Joseph de Maistre).<sup>229</sup> Non mancano nel libro dell'83 stralci di raffinata critica letteraria, come queste osservazioni su alcuni passaggi della *Vie de Rancé* di Chateaubriand, che sembrano commentare con efficacia l'avanzare della stessa prosa calassiana:

il loro procedere è abrupto, intemperante, erratico. Vi si avverte la fatica del *pensum* virtuoso e l'attrazione di un monologo dilagante. La prosa accosta pietre di fatti, citazioni e ricordi, unite solo dal muschio.<sup>230</sup>

Procede così infatti anche la scrittura di Calasso, per giustapposizioni di materiali disomogenei, e regala reperti di antiquariato quando attinge, per esempio, alla corrispondenza dei personaggi storici, sua vera e propria passione, facendoci scoprire un volto diverso di Sainte-Beuve, Talleyrand o Stendhal, gettando una luce più calda sull'insieme del quadro.

Già l'*Impuro folle* comunque, da Calasso sempre definito "romanzo", è in realtà un elemento testuale strano, in cui si mescolano saggio, aforisma e racconto, come emerge con chiarezza da questo passo, in cui Dio è al tempo stesso presentato come un personaggio finzionale, un oggetto di studio e il pretesto per una riflessione sulla natura della mente:

Dio non si faceva impressionare dalla sensibilità: ma la redingote della scienza lo ha fatto su come una cocotte, stolidamente incantato guardava quel movimento sul vuoto dove è d'obbligo non fermarsi, che sembra un'astratta cerimonia – ma

---

<sup>228</sup> V. CECCHETTI, *Roberto Calasso*, cit., p. 223.

<sup>229</sup> Cfr. L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 127.

<sup>230</sup> RK, p. 445.

nasconde una rapacità, un vampirismo della sostanza divina (i nervi che improvvisamente diventano il *luogo* della malattia, e perciò finalmente venivano malmenati come mai si era riuscito con l'anima inconsistente, che aveva offerto soltanto il futile miraggio della ghiandola pineale, non una *rete*, la camicia di Nesso del corpo, dove imprigionare per sempre la sua potenza detta per eufemismo psichica) quali Dio, nei vestiboli eretistici della sua Corte, non aveva mai incontrato.<sup>231</sup>

*L'impuro folle* nasce in seno al tentativo di Calasso di scrivere un saggio introduttivo alle *Memorie* del presidente Schreber. Dalla frustrazione per le carenze di una forma giudicata troppo assertiva e sistematica e dalle difficoltà di piegare la storia del Presidente a spiegazioni definitive, sorgono due testi gemelli e speculari: una postfazione dedicata ai *Lettori di Schreber*<sup>232</sup> e uno strano oggetto narrativo che si propone di dare parola al «malato di nervi» stesso.<sup>233</sup> In un'intervista a un quotidiano francese, Calasso dichiarava di aver voluto riportare la storia di Schreber mostrando e celando al contempo tutte le sue possibili linee interpretative, come soltanto il racconto sa fare:

Ce qui me paraissait nettement incompatible avec Schreber, c'était ce résidu tenace de prédictivité, d'affirmativité, de polarisation spéculative que la forme de l'essai recèle en soi. Ce qui m'intéressait, au contraire, c'était, comme vous le dites, de *parasiter* d'une certaine façon le texte de Schreber, de le solliciter, en suivant certaines lignes de fuite, qui permettaient de tracer, au-dessous des *Mémoires*, qui sont déjà une histoire secrète de la métaphysique, une histoire secrète ultérieure où Freud, Hegel, Nietzsche, Jean Paul, Tirésias seraient obligés d'apparaître *sur la scène*.<sup>234</sup>

Tutte le opere di Calasso sembrano indagare un tema centrale attraverso sollecitazioni e vie di fuga, senza scandagliarlo analiticamente con l'obiettivo di arrivare a qualche punto fermo, ma piuttosto sottoponendolo a un processo di diffrazione, scomponendolo in molte sfaccettature e «storie segrete». Per la caratteristica commistione di analisi e

---

<sup>231</sup> IF, p. 33.

<sup>232</sup> R. CALASSO, *Nota sui lettori di Schreber*, in DANIEL PAUL SCHREBER, *Memorie di un malato di nervi*, traduzione italiana di F. Scardanelli e S. de Waal, Milano, Adelphi, 1974. Ora in QG, pp. 207-242.

<sup>233</sup> Cfr. ELISABETTA RASY, *Calasso: dov'è la forza dei libri*, in «la Stampa», 21 maggio 1992.

<sup>234</sup> LUCETTE LINAS, *Un roman qui raconte la véritable histoire du Président Schreber*, in «La Quinzaine Littéraire», 16-31 maggio 1976. «Quello che mi sembrava nettamente incompatibile con Schreber era quel residuo tenace di predittività, d'affermatività, di polarizzazione speculativa che la forma del saggio racchiude in sé. Quello che mi interessava, al contrario, era, come dice lei, di *parassitare* in qualche modo il testo di Schreber, di sollecitarlo, seguendone certe linee di fuga, che permettono di tracciare, al di là delle *Memorie*, che sono già una storia segreta della metafisica, una storia segreta ulteriore, in cui Freud, Hegel, Nietzsche, Jean Paul e Tiresia fossero obbligati a comparire *sulla scena*» (traduzione mia).

narrativa, esse si potrebbero indicare come «racconti critici», usando un'espressione che un autore a Calasso poco affine,<sup>235</sup> Edoardo Sanguineti, conio per descrivere la saggistica debenedettiana.<sup>236</sup> Più volte interrogato sulla giusta definizione da dare ai suoi scritti, Calasso si è mostrato consapevole della loro ineffabilità di genere:

Se quello che scrivo debba essere “fiction” o “non fiction” è una domanda che mi insegue ormai da anni – e a cui la Library of Congress ha saggiamente risposto catalogando le “Nozze” come “fiction”. Per quanto riguarda “Ka”: un libro che ha inizio con la frase «D'improvviso il cielo fu oscurato da un'aquila» non può che essere una narrazione. E, in questo caso, una narrazione del genere più antico: quello in cui i personaggi appaiono anche in opere di altri. Genere altrimenti detto mitografico. [...] Se poi si osserva che “Ka” è pieno di riflessioni, analisi, tesi, è facile rispondere che fa parte della fisiologia stessa della narrazione soffermarsi a pensare.<sup>237</sup>

Su questo punto Calasso insiste molto in tutte le sue dichiarazioni sull'argomento: per lui, la riflessione è un aspetto fondamentale della narrazione stessa, perché fa parte della *fisiologia* del romanzo il serbare in sé, celato, qualche frammento di conoscenza:

I think fiction is more correct, especially for *The Marriage*, because it's a book made of mythical stories. Of course, the book tells a story, then stops and reflects on it, but this happens in novels, too. Tolstoy, one of the great masters of the form, stops sometimes and thinks about what a war is, what history is. This is part of the physiology of the novel. There is nothing that cannot be part of a novel. What's more, I prefer the essay to be hidden somewhere between the lines of a narrative.<sup>238</sup>

Come abbiamo avuto modo di vedere, uno dei presupposti fondamentali dell'estetica calassiana è che la letteratura, in modo particolare da una certa altezza storica in poi, ambisca a inglobare in sé qualsiasi forma di sapere, divenendo essa stessa una forma

---

<sup>235</sup> Si veda a titolo di esempio la polemica attorno alla figura di Nietzsche, che coinvolse i due intellettuali sulle pagine del «Corriere della Sera»: PAOLO DI STEFANO, *Sanguineti a Calasso: «Nietzsche, che fallimento»*, in «Corriere della Sera», 2 agosto 1995.

<sup>236</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in «Aut-Aut», VI, 31, gennaio 1956, pp. 61-68, poi in ID, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193.

<sup>237</sup> R. CALASSO, *Figli di un dio indiano*, cit.

<sup>238</sup> L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 127: «penso che il termine *fiction* sia più appropriato, specialmente per *Le nozze*, che è un libro fatto di storie mitiche. Senz'altro il libro racconta delle storie e poi si interrompe per rifletterci su, ma ciò accade anche nei romanzi. Tolstoj, uno dei grandi maestri di questa forma, talvolta si ferma a riflettere su cosa sia la guerra, cosa sia la storia. Ciò appartiene alla fisiologia del romanzo. Non c'è nulla che non possa far parte del romanzo. Inoltre, io preferisco che la componente saggistica si nasconda da qualche parte fra le pieghe della narrazione» (traduzione mia).

elevata di conoscenza. Calasso è convinto che il pensiero non debba esprimersi in gabbie retoriche troppo definite: nel solco del modello nietzschiano, preferisce che le idee siano esposte in modalità discorsive più fluide; ad Azam Zanganeh spiegava:

Maybe I'm inclined to what Nietzsche called "impure thought", that is to say, a kind of thought where abstractions are so mixed with the facts of life that you can't disentangle them. I feel thought in general, and in particular what is unfortunately called "philosophy," should lead a sort of clandestine life for a while, just to renew itself. By clandestine I mean concealed in stories, in anecdotes, in numerous forms that are not the form of the treatise. Then thought can biologically renew itself.<sup>239</sup>

Non è soltanto l'inclinazione al «pensiero impuro», tuttavia, ad avvicinare Calasso a Nietzsche. Egli sembra pagare un debito nei suoi confronti anche in materia di scelte formali. «Il mio stile è una danza» – scriveva il filosofo in una lettera all'amico Erwin Rohde – «un giuoco di simmetrie di ogni tipo e un superamento e una satira di queste stesse simmetrie».<sup>240</sup> Similmente si potrebbe definire lo stile di Calasso, che ama giocare con i più diversi generi letterari e mescolare i livelli spazio-temporali. Con l'«opera in corso» si è posto proprio l'obiettivo di testare quanto più possibile i limiti di questo gioco. «Non amo la parola metodo» – spiegava a Francesco Erbani – «il modo in cui mi avvicino ad un libro è dettato dal libro stesso. E un punto che a me preme molto è la forma che il saggio viene ad assumere»;<sup>241</sup> «vorrei che ogni mio libro fosse una forma che appare una volta sola» – ripeteva a Elisabetta Rasy –, «anche per questo hanno ciascuno un impianto così differente».<sup>242</sup>

In effetti, da un punto di vista strutturale, i nove volumi dell'«opera in corso» sono molto diversi fra di loro. Trattandosi di opere in cui autore ed editore coincidono, trovo interessante osservarne la composizione anche sotto l'aspetto paratestuale e constatarne l'effettiva disomogeneità. Possiamo innanzitutto sottolineare come per ciascun tassello

---

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 130: «forse sono incline a quello che Nietzsche ha definito «pensiero impuro», cioè un tipo di pensiero dove le astrazioni sono così mescolate ai fatti della vita che non possono sganciarsi da esse. Penso che il pensiero in generale e in particolare ciò che purtroppo si chiama "filosofia", debba per qualche tempo condurre una sorta di vita clandestina, solo per rinnovarsi. Per clandestina intendo dire celata dietro alle storie, agli aneddoti, in numerose forme che non sono quelle del trattato. Allora il pensiero può biologicamente rinnovarsi» (traduzione mia).

<sup>240</sup> F. NIETZSCHE, *Lettere a Erwin Rohde*, Torino, Boringhieri, 1959, pp. 265-266. Citato in S. GIAMETTA, *Saggi nietzschiani*, cit., pp. 68-69.

<sup>241</sup> FRANCESCO ERBANI, *Bibbia e Benjamin, le nozze del nostro secolo*, in «la Gazzetta del Mezzogiorno», 15 gennaio 1992.

<sup>242</sup> Cfr. E. RASY, *Calasso: dov'è la forza dei libri*, cit.



Calasso vari sempre il numero dei capitoli: sono sessantatré, di cui soltanto quarantasette titolati, quelli della *Rovina di Kasch*; nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* il conto scende a dodici, privi di titolo, proprio come quelli di *Ka*, che però ne conta quattordici; saranno invece sempre titolati a partire da *K.*, che ha quindici capitoli; tre sono quelli del *Rosa Tiepolo*, e otto quelli della *Folie Baudelaire*; ne annovera ventuno l'*Ardore* e quattordici il *Cacciatore celeste*, mentre si torna all'impianto tripartito con l'ultimo libro, *L'innominabile attuale*. Nella *Rovina di Kasch* l'esposizione è intervallata da qualche epigrafe, posizionata senza un apparente criterio. Una soltanto – quella già citata di Salustio – apre il testo delle *Nozze*, mentre in *Ka* gli eserghi sono due, sempre preposti all'*incipit*; in *K.* ne compaiono saltuariamente e sono sempre tratti da racconti di Kafka. *Il rosa Tiepolo* ha una sola citazione, in apertura, come *La folie Baudelaire*. *L'ardore* ha diverse epigrafi sparse per il testo; *Il cacciatore* ne ha quattro, all'inizio di quattro capitoli; *L'innominabile attuale* ne è privo.

Il vasto bacino delle citazioni di cui Calasso infittisce i suoi libri è corredato al fondo dei volumi da un repertorio di “fonti”. Questa impostazione, come già accennato, si ripropone in ogni parte dell'«opera in corso», e sembra essere la prediletta anche per la pubblicazione degli scritti di molti autori del catalogo adelphiano: penso, tra i vari, alla già citata raccolta di saggi di Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, o a *Le radici del Romanticismo* di Isaiah Berlin. A tal proposito, ci viene in soccorso Calasso stesso, che spiega così, in un intervento contenuto nella *Follia che viene dalle ninfe*, l'assenza di note:

Gli esponenti di nota sono un fastidioso ostacolo in particolare per la narrazione: il suo flusso non accetta l'intrusione di elementi esterni. Già questo indica qual è l'elemento irrinunciabile nel libro: le storie.<sup>243</sup>

Questa opzione per l'apparato bibliografico è una delle caratteristiche peculiari del «libro unico» calassiano. Le implicazioni ermeneutiche di questa scelta sono state opportunamente messe in luce da Shorrock:<sup>244</sup> è evidente che, da un lato, essa comporti una disparità di accesso alle fonti fra lettore e narratore, soprattutto considerato il fatto che soltanto le citazioni puntuali vengono riportate nel repertorio, mentre le allusioni

---

<sup>243</sup> FVN, p. 103.

<sup>244</sup> Cfr. Cap. I, nota 119.

indirette sono celate nel testo; all'inizio di *Ka* per esempio, come notato dall'indologa Wendy Doniger,<sup>245</sup> c'è una scena perfettamente ripresa da un passaggio del *Mahābhārata* su cui si innesta senza soluzione di continuità un racconto inventato da Calasso. Dall'altro lato, mi sembra chiaro che l'autore desideri agevolare l'immersione del lettore nel testo ed evitare che esca dal flusso della narrazione per andare alla ricerca dei riferimenti dell'autore-mitografo. L'uso insistito di citazioni è un elemento ineludibile della prosa di Calasso, come notato da Alberto Manguel. Al critico non sfugge che, inserendo le citazioni nel *continuum* della narrazione, Calasso se ne appropria e le trasforma, interpretandole nell'ottica del proprio discorso. Così, le sue opere sembrano adagiarsi sulla corrente di quell'«onda mnemica» della cui importanza aveva parlato nella *Letteratura e gli dèi*:

Calasso thinks by means of quotation, a process Karl Kraus called “putting my times between quotation marks” and which Aby Warburg described as a “mnemonic wave”. Removed from its original context, thrown into Calasso’s vast literary memory-bag, paired with other texts whose association the reader has not suspected, a quotation becomes in this reworking its own exegesis.<sup>246</sup>

La frastornante rapidità dei salti concettuali e dei cambi di scenario viene preservata in tutti i volumi dell'opera, in osservanza dell'imperativo analogico. A partire dalle *Nozze*, tuttavia, Calasso introduce nei suoi libri l'indice dei nomi, dei luoghi e delle opere. È uno strumento utilissimo, che aiuta il lettore a orientarsi, se non altro retrospettivamente, nella selva di personaggi storici e mitici che popolano il racconto. Attraverso un'attenta consultazione di queste appendici, gli è concesso di ripercorrere i loro movimenti all'interno del grande arazzo calassiano, e valutare la frequenza delle loro comparse. Un'altra caratteristica del volume dell'88, che interessa però soltanto la sua seconda ristampa, e apparirà saltuariamente nell'«opera in corso», è la presenza di immagini a corredo del testo. Dalle *Nozze* in avanti, infatti, Calasso si cimenta in quell'arte dell'«ecfrasi a rovescio»,<sup>247</sup> i cui dettami sono spiegati ne *L'impronta*

---

<sup>245</sup> WENDY DONIGER, *The Ancient Postmoderns*, in «The New Republic», 7 dicembre 1998.

<sup>246</sup> ALBERTO MANGUEL, *Mnemonic waves*, in «Times Literary Supplement», 13 settembre 2002; «Calasso pensa per mezzo di citazioni, un processo che Karl Kraus definiva “mettere il mio tempo fra virgolette” e che Aby Warburg descriveva come “onda mnemica”. Rimossa dal suo contesto originale, gettata nella vasta sacca della memoria letteraria di Calasso, appaiata a testi con i quali il lettore non aveva immaginato una connessione, una citazione diventa in questo rimaneggiamento la sua stessa esegesi» (traduzione mia).

<sup>247</sup> IE, p. 24.

dell'editore, illustrando i criteri con cui vengono scelte le illustrazioni per le copertine di Adelphi: quell'arte, cioè, di accompagnare con il giusto impianto iconografico il contenuto testuale, facendo in modo che i due si completino senza rivaleggiare.<sup>248</sup>

*Ka*, secondo una modalità riproposta poi con *l'Ardore*, oltre all'elenco delle fonti e all'indice dei nomi e delle opere, presenta un glossario per i vocaboli più notevoli e addirittura una *Nota sulla pronuncia dei termini sanscriti*, necessaria per restituire al lettore le sonorità dei testi presi in esame, oltre a una speciale menzione di ringraziamento (*Akṣamālā*) per gli studiosi che hanno contribuito alla genesi del libro.

Per quanto riguarda i contenuti testuali, *La rovina di Kasch* è senza dubbio l'opera in cui la prosa calassiana esalta massimamente la sua attitudine al *pastiche* e alla commistione di piani spazio-temporali. Il dispositivo analogico che abbiamo visto prediligere da Calasso quale criterio compositivo è portato al massimo grado. In questo libro, come ha scritto Citati, «tutto riecheggia in tutto: la capacità di associazione e di variazione è spesso portentosa».<sup>249</sup> Sebbene nel cuore del racconto ci sia un determinato periodo storico, la narrazione non ha un impianto storiografico e si muove in maniera «intemperante ed erratica» tra i luoghi e i tempi più diversi; l'istanza narrante non teme di disorientare il lettore nel passaggio dall'«isola in mezzo al Reno»<sup>250</sup> in cui la giovane Maria Antonietta viene consegnata nuda al suo futuro sposo alla Venezia in cui Goethe scrive improbabili poesie:

La storia di cui qui si parla è «sinottica e simultanea», è lo smisurato tappeto senza margini dove «è possibile giustapporre e annodare strettamente, sotto lo sguardo, gli avvenimenti più disparati o i più distanti», dove i fatti e i fantasmi dei fatti rimangono perpetuamente avvinti in un letto di tortura e di piacere, dove le forme e le forze non riescono a districarsi, dove lo sguardo è sempre esposto al «pericolo terribile di toccare i simboli». Qualsiasi giudizio è qui un filo perduto nel groviglio del tappeto e la sua unica pretesa è quella di aggiungersi con il suo tenue colore all'intreccio del tutto.<sup>251</sup>

Rispetto alla *Rovina*, il secondo volume si muove in maniera più sinuosa, e, nonostante il predominio del criterio analogico, gli scarti concettuali sono meno

---

<sup>248</sup> La valenza delle immagini all'interno dei volumi, sia come apparato paratestuale che nel testo vero e proprio, è tale da meritare un approfondimento specifico, che riservo al prossimo capitolo.

<sup>249</sup> P. CITATI, *Un libro che divora i libri e la storia*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1983.

<sup>250</sup> RK, p. 99.

<sup>251</sup> RK, p. 62. La citazione è di Léon Bloy (da *L'âme de Napoléon*).

disorientanti. Ci troviamo sempre all'interno del tempo senza tempo del mito. La frase «ma com'era cominciato tutto» ritorna ciclicamente, a simboleggiare la continua espansione delle storie in tutte le loro varianti, restituendole alla loro vertigine originaria. *Le nozze di Cadmo e Armonia* è un libro ciclico e circolare, che si apre e si chiude sulla stessa scena; il simbolo più ricorrente è quello della collana, figura della Necessità. Anche *Ka* presenta un andamento di questo tipo: il libro si chiude infatti sulla scena e sulla sillaba con cui tutto è iniziato.<sup>252</sup> Una girandola di doppi popola le pagine di questi volumi, perché nel mito le figure si moltiplicano come in un corridoio di specchi, e su simili giochi è impostata ogni narrazione: se Zeus rapisce Europa sotto forma di toro, poi la affida a un altro toro, Talos.<sup>253</sup> Fedra e Arianna, Io e Pasifae sono tutte varianti della stessa immagine, fotografata da angolature differenti.<sup>254</sup> Ogni personaggio, eroico o divino, si rivela doppio per la costitutiva compresenza di inconciliabili che caratterizza il discorso mitico, non rispondente al criterio di non contraddizione. Il taglio narrativo è senza dubbio preponderante, al punto che i personaggi storici che compaiono sulla scena vengono trattati dall'esperto mitografo esattamente come le figure del mito. È questo per esempio il caso di Johann Jakob Bachofen: lo storico-antropologo svizzero viene messo a diretto contatto, nella narrazione, con i propri oggetti di studio:

Ugualmente in schiera, con i loro incantevoli nomi, Autonoe Automate Cleopatra Pirene Ifimedusa Asteria Gorge Iperippe Clite, le ritroviamo agli inferi, vicino a Sisifo che rotola il suo masso.

Ciascuna ha un'anfora in mano. Versano acqua, a turno, in un grosso orcio forato. L'acqua ne esce e si disperde. Per molti, erano l'immagine dell'infelicità connessa a ciò che non potrà mai avere compimento. Ma Bachofen guardava con altro occhio le quarantotto fanciulle. A lui non apparivano fra le ombre infere, ma in un paesaggio primordiale, di canne e paludi, là dove il Nilo si dirama in tante bocche e penetra nella terra assetata. Le Danaidi erano venute dall'Africa nel luogo più riarso del Peloponneso, portando il dono dell'umidità. Anche la loro antenata, Io, amava mostrarsi con una canna in mano, creatura della palude. Per Bachofen, quell'eterno versare acqua in un recipiente senza fondo non aveva nulla di vano e disperante. Al contrario, era quasi un'immagine della felicità.

Ci troviamo insomma di fronte a libri che creano miti sulla stessa mitologia e sui suoi studiosi. Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* in modo particolare, Calasso riflette

---

<sup>252</sup> Cfr. *Ka*, p. 462.

<sup>253</sup> *NCA*, p. 21.

<sup>254</sup> Cfr. *NCA*, p. 24.

lungamente sul rapporto fra mito e romanzo – «così l'azione romanzesca tende, come verso il suo paradiso, all'inclusione dell'opposto, che il mito possiede per diritto di nascita»<sup>255</sup> –, e al contempo tratta le figure del mito come personaggi di un romanzo:

E alla fine giunse il momento in cui Oreste si introdusse nel palazzo di Micene con l'inganno e uccise la madre e l'amante: il delitto fu facile, come una scena provata da anni e anni, che gli attori hanno fretta di concludere per tornare a casa.<sup>256</sup>

L'autore indugia anche in considerazioni metanarrative sul proprio ruolo:

Il mitografo vive in una perenne vertigine cronologica, che finge di voler sanare. Se su un tavolo mette ordine fra generazioni e dinastie, come un vecchio maggiordomo, che conosce gli affari di famiglia meglio dei suoi padroni, allora si può esser certi che su un altro tavolo il groviglio intanto si accresce e i fili si imbroglia. Nessun mitografo è riuscito a comporre la propria materia in una sequenza coerente, eppure tutti si sono proposti di fare ordine. In questo, erano fedeli al mito.<sup>257</sup>

I libri di Calasso dimostrano sempre un'alta coscienza di sé. A proposito di *Ka*, Wendy Doniger notava per esempio come Calasso fosse riuscito a integrare nella propria narrazione l'autoconsapevolezza del testo del proprio essere tale, così come facevano le fonti vediche.<sup>258</sup> A tal riguardo, nell'*Ardore*, si sottolinea come in due dei testi più richiamati all'interno del libro, il *Mahābhārata* e lo *Śatapatha Brāhmaṇa*, il presunto autore sia anche un personaggio dell'opera stessa, «l'occhio in cui si riflette l'occhio che legge».<sup>259</sup>

Se variano i paratesti e le strutture compositive, lo stile di Calasso sembra attraversare gli anni della costruzione dell'«opera in corso» pressoché immutato. Penso che la coerenza stilistica sia il più stringente anello di congiunzione fra i diversi volumi. Calasso non abbassa mai il suo livello di eleganza e ricercatezza formale, ma non impenna nemmeno verso virtuosismi sintattici o preziosismi lessicali; il registro è sempre e comunque alto. Una delle sue caratteristiche più facilmente individuabili è l'inclinazione

---

<sup>255</sup> NCA, pp. 315-316.

<sup>256</sup> NCA, p. 217.

<sup>257</sup> NCA, p. 316.

<sup>258</sup> Cfr. WENDY DONIGER, *The Ancient Postmoderns*, cit.: «he even manages to integrate into his narrative the text's self-consciousness of itself, just as the Hindu sources do».

<sup>259</sup> A, p. 46.

a pausare il discorso con frasi secche e assertive, dal taglio quasi profetico, proposizioni che definirei auto-evidenti. Scelgo qualche esempio pescando in maniera casuale da opere che distano dieci anni l'una dall'altra (1996, 2006, 2016):

Il repertorio dei gesti è limitato, i significati sono inesauribili. Così le stesse storie si ripetono e variano perché ogni volta si scopra, in una lenta rotazione, una nuova terra e un nuovo cielo dei significati.<sup>260</sup>

Perché Veronese è la pittura, per chiunque. È il fondo remoto, rigoglioso e dorato da cui traboccano le immagini, senza la soma del significato. È il puro distendersi delle figure sulla superficie, come altrettanti tappeti srotolati.<sup>261</sup>

Il mondo secolare non è soltanto indifferente al divino, ma ostile. Ricorda con quanta fatica se ne è svincolato, è obbligato a riconoscere che le proprie forme sono ancora quelle che il divino aveva coniato. A chi segue il divino è riservata una vita clandestina.<sup>262</sup>

Questa caratteristica ha suscitato perplessità in alcuni critici: Manguel, per esempio, ha definito Calasso «a tendentious writer. He works with nudges and footsies, weaving imagery and argument, logic and metaphor».<sup>263</sup> Tale «tendenziosità», tuttavia, è per Calasso un elemento ineliminabile da qualsiasi processo conoscitivo. Per questo motivo, una conoscenza che si esprime per immagini e metafore si dimostra, sulla scia della lezione di Nietzsche, più fededegna.

Un altro aspetto caratteristico delle opere calassiane è il particolare trattamento riservato ai personaggi storicamente esistiti che chiamano in causa. Che si tratti di artisti, scrittori o politici, Calasso tende a guardare alle loro vicende biografiche o alle loro opere come tratti significativi di un disegno più grande, a interpretarli come emblemi, attribuendovi un significato ulteriore a quello generalmente riconosciuto. Buddha o Ovidio possono diventare così precursori del moderno<sup>264</sup> o della sua letteratura,<sup>265</sup> Talleyrand «l'ultimo conoscitore delle cerimonie».<sup>266</sup> A tal proposito, potrebbe acquistare

---

<sup>260</sup> Ka, p. 73.

<sup>261</sup> RT, p. 66.

<sup>262</sup> CC, p. 383.

<sup>263</sup> A. MANGUEL, *Mnemonic waves*, cit: «è un autore tendenzioso; lavora a colpetti di gomito e ammiccamenti, intrecciando immaginario e ragionamento, logica e metafora» (traduzione mia).

<sup>264</sup> Cfr. per Buddha, per esempio RK, p. 189; Ka, pp. 424-425. Sull'argomento ritornerò nella parte III.

<sup>265</sup> Cfr. CC, p. 201.

<sup>266</sup> Cfr. RK, p. 13.

un certo significato l'osservazione di un critico americano:

In Calasso's writing the figures whom he ostensibly discusses ultimately become no more than mouthpieces for his own views. Instead of analyzing or interpreting their ideas, he paraphrases them. Alternatively, he quotes them selectively, culling aphorisms that he removes from their context.<sup>267</sup>

Sunil Khilnani ha paragonato l'operazione compiuta da Calasso con i suoi personaggi alla tecnica pittorica dell'anamorfismo:

Calasso has a modernist enthusiasm for formal experiment: his narratives are a literary analogue of the painterly technique of anamorphosis, juxtaposing disparate events, ideas and styles, and only yielding up their meanings from a hidden vantage point.<sup>268</sup>

Mi sembra che Khilnani abbia centrato la questione intuendo che tale scelta riguardi l'ideale di letteratura di Calasso e l'implicita ambizione di creare un libro che rispecchi la complessità del cosmo:

Calasso shares Proust's ambition to create a work that surpasses literature: like Wagner's "Ring" or Mallarmé's notion of literature as simply the "Book", which was emblematic of the creativity of the entire universe – in a word, a work that enfolds within itself all that there is.<sup>269</sup>

Proprio a tale ambizione si deve il tratto di ambiguità che i critici riscontrano nella

---

<sup>267</sup> MICHEAL McDONALD, *Sacred egoist*, consultabile in rete: <http://www.drb.ie/essays/sacred-egoist>. («Nella scrittura di Calasso le figure che tratta in maniera verosimile diventano alla fine nient'altro che portavoce dei suoi punti di vista. Invece di analizzare o interpretare le loro idee, le parafrasa. In alternativa, li cita in maniera selettiva, collazionando aforismi che rimuove dal loro contesto»; traduzione mia). Sito visitato il 5 dicembre 2017.

<sup>268</sup> SUNIL KHLNANI, *The First Syllable*, in «The New York Times Book Review», 8 novembre 1998. («Calasso ha un modernistico entusiasmo per la sperimentazione formale: le sue narrazioni sono un analogo letterario della tecnica pittorica dell'anamorfosi, che giustappone gli eventi, le idee e gli stili più disparati, e concede il loro significato solo da un punto privilegiato e nascosto»; traduzione mia).

<sup>269</sup> *Ibidem*. (Calasso condivide l'ambizione di Proust di creare un'opera che vada oltre la letteratura: come "l'Anello" di Wagner o l'idea di Mallarmé di letteratura semplicemente come "Il Libro" emblematico della creatività dell'intero universo –in una parola, un'opera che racchiuda in sé tutto ciò che esiste»; traduzione mia).

forma dei suoi libri.<sup>270</sup> Oltre a questo, c'è senz'altro la volontà di applicare al proprio stile una formula che lui stesso utilizzava per descrivere la scrittura di Elias Canetti, il «pensare narrando».<sup>271</sup> Le opere di Calasso sono narrazioni continuamente intervallate da momenti di riflessione, o pensieri che si adagiano sui ritmi del racconto. Le sue considerazioni sembrano rifuggire le canoniche forme argomentative e gli schemi retorici tradizionali: le idee vi si trovano espresse in maniera velata e implicita. Uno dei tratti che Calasso dichiara di amare in uno scrittore come Bruce Chatwin è proprio l'«ostilità per il concetto».<sup>272</sup> Già nella *Rovina di Kasch*, a proposito dell'incipit del *Nipote di Rameu*, lasciava trasparire la propria ammirazione per la libertà con cui nel dialogo di Diderot le idee vengono esposte, in una sorta di cavalcata a briglie sciolte: «qui il più pervicace dei peccati, la *delectatio morosa*, non solo viene rivendicato ma elevato a metodo».<sup>273</sup> Non utilizzo per caso una metafora ippica: l'amore di Calasso per quel tipo di prosa mi ricorda l'esaltazione della velocità mentale, di cui la letteratura sola sa restituire il ritmo, elogiata da Italo Calvino nella sua «lezione americana» sulla *Rapidità*:

la rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte.<sup>274</sup>

Nella sua recensione alle *Nozze di Cadmo e Armonia*, Citati sottolineava come divagazione e disinvoltura fossero le due forze coesive dell'esperimento di Calasso:

Calasso ha abolito il racconto continuo delle cosmogonie e dei ritorni, incastrando

---

<sup>270</sup> Si legga, a titolo di esempio: A. ACIMAN, *The Writer In His Labyrinth*, cit.: «With Calasso, one never knows whether one is working with intellectual debris or with precious gems rescued in an archaeological find. And that is the problem with the book. He mixes Eastern and Western Philosophy with the impish and simplifying agility of one who travels from early antiquity to late modernity without adjusting his watch» («Con Calasso, non si sa mai se si ha a che fare con rottami intellettuali o con gemme preziose recuperate da una qualche scoperta archeologica. E lo stesso problema si ha con il suo libro. Mescola Filosofia Orientale e Occidentale con la maliziosa e semplificativa agilità di uno che viaggia dalla prima antichità alla tarda modernità senza nemmeno regolare il proprio orologio»); o EMMA HOGAN, *La folie Baudelaire by Roberto Calasso*, in «Financial Time», 16 novembre 2012: «his description of a dream had by Baudelaire could apply to his criticism: “There’s something highly erudite and at the same time insane about all this”» («la sua descrizione del sogno di Baudelaire si può applicare anche al suo stile critico: “c’è qualcosa di altamente erudito e folle al contempo in tutto ciò”»). Traduzioni mie.

<sup>271</sup> QG, p. 227.

<sup>272</sup> FVN, p. 105.

<sup>273</sup> RK, p. 421.

<sup>274</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 53.



aforismi, piccole storie, aneddoti. La sua musa è l'intreccio, l'andirivieni, il labirinto. Eppure non abbiamo alcuna impressione di spezzato, perché dietro ai frammenti, riemerge un senso di fluidità inesauribile, che è il respiro stesso della mitologia, quando decide di apparirci.<sup>275</sup>

Dispiegato per quanto possibile il «ventaglio di forme» messo in gioco da Calasso con la sua «opera in corso», rimane l'imbarazzo di doverlo necessariamente etichettare secondo un'indicazione canonica. Una proposta che mi sembra valida è quella, già avanzata, di «racconti critici»; potrei altresì utilizzare la definizione di un critico statunitense, John Kirby, che si è occupato di Calvino, di Calasso e di altri autori in un suo studio sulle reminiscenze classiche nella narrativa italiana del XX secolo. Kirby ha suggerito una dicitura quasi analoga, *critical fiction*:

Critical fiction is a more purely self-reflexive and self-conscious kind of fiction, and also a kind of fiction in which the ordinary or hitherto time-honored rules of fiction seem not to apply.<sup>276</sup>

Nella già menzionata intervista con Elisabetta Rasy, Calasso manifestava la propria sfiducia nei confronti di queste categorizzazioni e sosteneva che la necessità di collocazione editoriale dei suoi libri fosse inutile, quasi un ostacolo per la loro comprensione:

Una delle superstizioni più ovvie e ricorrenti è che il pensiero passa o dalla filosofia o dalla scienza: se così fosse saremmo in una situazione penosa. Fortunatamente, passa per infinite altre vie, anzi preferibilmente per altre vie, camuffate nei modi più disparati. Ci sono delle epoche, e la nostra è tra queste, dove è salutare inabissarsi in materiali preesistenti, mescolarsi con le cose più varie perché le categorie con cui si è ridotti a pensare non funzionano.<sup>277</sup>

In un intervento di pochi anni successivo, *In difesa del romanzo*, Salman Rushdie si esprimeva in questi termini a proposito della vitalità della narrativa contemporanea, che a suo giudizio traeva giovamento da esperienze di ibridazione come quelle portate avanti

---

<sup>275</sup> P. CITATI, *L'Ospite Sconosciuto*, in «la Repubblica», 8 ottobre 1988.

<sup>276</sup> JOHN T. KIRBY, *Secrets of the Muses Retold*, London, The University of Chicago Press, 2000, p. 106; «*Critical fiction* è una tipologia di *fiction* più genuinamente autoriflessiva e autoconsapevole, e anche una tipologia di *fiction* in cui le regole ordinarie, o le regole fino a una certa altezza consolidate per la *fiction*, non sembrano applicarsi»; traduzione mia.

<sup>277</sup> Cfr. E. RASY, *Calasso: dov'è la forza dei libri*, cit.

da Calasso:

In the face of a brilliant nonfictional *tour de force* such as Roberto Calasso's "The Marriage of Cadmus and Harmony" in which a reëxamination of the Greek myths achieves all the tension and intellectual excitement of the best fiction, one can only applaud the arrival of a new kind of imaginative essay writing – or, better, the return of the encyclopedic playfulness of Diderot or Montaigne. The novel can welcome this developments without feeling threatened. There's room for all of us in here.<sup>278</sup>

L'enciclopedismo – inteso, però, come inesausta divagazione nello scibile umano, e non come sistematizzazione di saperi all'interno di campiture precise – è uno dei tratti fondamentali della letteratura assoluta. È anche una sua caratteristica antisociale, in un'epoca come quella moderna in cui ogni conoscenza deve essere finalizzata all'utile e ogni esplorazione porsi precisi obiettivi e altrettanto categorici limiti:

Con enorme fatica la storia ha provveduto a separare chimicamente quegli elementi, collegandoli a certi divieti: il pensiero non deve raccontare, il racconto non deve pensare, il rito è un'attività obsoleta di cui si può fare a meno.<sup>279</sup>

A tenere insieme il groviglio dell'«opera in corso» sono un'attitudine mentale e una scelta formale. L'attitudine è, ovviamente, quella al pensiero analogico, che consente di accostare in maniera impreveduta e creativa lembi dell'esistente molto lontani fra loro. L'impianto narrativo, invece, è la scelta formale che garantisce coerenza nella discontinuità, mette ordine e fa procedere queste strane creature di carta e parole. Al fine di chiarire questo delicato equilibrio mi soccorre – e forse piacerebbe a Calasso – un'immagine. Un'immagine mitica, tanto cara allo scrittore – chiamarlo filosofo significherebbe adombrarne la luce nella galassia della letteratura assoluta<sup>280</sup> – che ha avuto un peso fondamentale nella formazione del pensiero calassiano, svolgendo un ruolo-chiave anche nella sua vicenda di editore, dato che l'avventura di Adelphi nacque

---

<sup>278</sup> S. RUSHDIE, *In defense of the novel, yet again*, in «The New Yorker», 24 giugno - 1 luglio 1996; «di fronte a un brillante *tour de force* di non-fiction come *Le nozze di Cadmo e Armonia* di Roberto Calasso, in cui la reinterpretazione del mito greco raggiunge tutta la tensione e l'entusiasmo intellettuale della migliore *fiction*, si può soltanto applaudire l'arrivo di una nuova tipologia di una saggistica creativa – o, meglio, il ritorno della giocosità enciclopedica di un Diderot o di un Montaigne. Il romanzo può dare il benvenuto a questi progressi senza sentirsi minacciato. C'è spazio per tutti noi qui».

<sup>279</sup> A, p. 191.

<sup>280</sup> Già Löwith lo definiva «scrittore filosofo», come apprendo dalla lettura di SOSSIO GIAMETTA, *Saggi nietzschiani*, Napoli, La città del Sole, 1998, spec. 287.

in seno al progetto di divulgare l'edizione critica dei suoi scritti.<sup>281</sup> Sto ovviamente parlando di Friedrich Nietzsche, e l'immagine che intendo usare per descrivere l'operazione compiuta da Calasso è la dicotomia creativa tra la vibrante, eccessiva natura di Dioniso e la sistematizzante, ordinata dottrina di Apollo. Anche sotto questo profilo, Calasso confermerebbe così la propria vocazione mitografica, dal momento che, per utilizzare le sue stesse parole: «il mito non ammette sistema. E il sistema stesso è innanzitutto un lembo del manto di un dio, un lascito minore di Apollo».<sup>282</sup> Entrambe le divinità, come scrive nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, condividono la consapevolezza che la possessione sia «la più alta forma della conoscenza e il più alto potere».<sup>283</sup> Entrambi sembrano agire sugli strani oggetti narrativi che compongono l'«opera in corso», in cui una materia apparentemente informe trova il modo di ordinarsi, di acquistare coerenza. Anche quando l'affastellarsi delle suggestioni sembra sopraffare il ruolo del narratore – si susseguono allora poesie, citazioni, lettere – subito questo riprende il controllo, riassume il taglio saggistico, procede con frasi autoevidenti, proposizioni dal forte tono assertivo, che ristabiliscono l'idea di autorialità, mostrando la mente ordinatrice che si cela dietro il flusso vitale che anima i personaggi delle diverse storie, indicando una meta a cui tendere.

Offro di seguito alcuni esempi, tratti dalla *Rovina di Kasch*, in cui il lettore delle altre opere calassiane potrà facilmente riconoscere una cifra stilistica che perdura:

D'altra parte, ogni conoscenza è fisiognomica.<sup>284</sup>

[su Talleyrand] il fondo della sua politica è un inchinarsi all'eredità sacrificale: unica verità, anche se insopportabile.<sup>285</sup>

Gli esprits forts del XVIII sono diventati gli Homais del XIX e il buon senso del XX.<sup>286</sup>

La forte componente aforistica della scrittura calassiana non è passata inosservata a

---

<sup>281</sup> Cfr. IE, p. 13: «c'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto».

<sup>282</sup> NCA, p. 316.

<sup>283</sup> Cfr. NCA, p. 170.

<sup>284</sup> RK, p. 17.

<sup>285</sup> RK, p. 34.

<sup>286</sup> RK, p. 393.

Pietro Citati:

Ha appreso dai suoi maestri a scorgere nell'aforisma la forma privilegiata in cui si esprime la verità tagliente, frantumata, lacerata: il bagliore definitivo che colma per un momento l'intelligenza e non ha nessun rapporto con tutti gli altri bagliori che l'hanno attraversata o la attraverseranno.<sup>287</sup>

Come vedremo, l'«opera in corso» è anche un'indagine sulla natura della conoscenza; tale conoscenza, secondo Calasso, può aspirare soltanto a esprimersi per verità «taglienti, frantumate, lacerate». A riguardo, mi sembra particolarmente calzante una riflessione di Mario Andrea Rigoni, che, parlando del suo stesso amore per gli aforismi, scriveva:

Schlegel affermava che le opere antiche sono frammentarie per le distruzioni operate dal tempo; quelle moderne lo sono invece al loro stesso nascere. Nietzsche aggiungeva che «la volontà di sistema è una mancanza di onestà» e professava l'ambizione di «dire in dieci proposizioni quello che ogni altro dice in un libro – quello che ogni altro *non* dice in un libro». In questo modo egli andava al cuore stesso dell'aforisma, enunciando non solo un generico ideale di concisione stilistica, ma anche un preciso intento d'illuminare, come in un lampo, delle verità che l'occhio comune sfugge, contrasta o maschera. Lo scrittore di aforismi, per quanto sia un devoto o addirittura un fanatico dello stile, è animato innanzitutto dalla preoccupazione, anzi dall'ossessione della verità – fosse pure la verità che non esiste nessuna verità. È questo che in ogni caso fa dello scrittore di aforismi un moralista *malgré lui*. D'altra parte egli rifiuta di abbassarsi alla spiegazione non solo per ragioni di *politesse* e di eleganza, ma anche perché ritiene che l'intuizione sia superiore alla dimostrazione e al discorso. Tale principio è stato alla base di una tradizione millenaria – la tradizione neoplatonica – ma è giunto, trasformato, fino al romanticismo, dunque fino a noi.<sup>288</sup>

Anche la sentenziosità della scrittura di Calasso si pone sulla scia di quella tradizione. Anch'essa, soprattutto, mira a rivelare per barlumi dei frammenti di verità che sfuggono, per questioni estetiche e metafisiche, alla sistematizzazione.

Onnivora per quanto concerne gli argomenti trattati; popolata di dèi; manifestamente critica nei confronti della società moderna; sfrontata e ingannevole nei confronti del lettore, a cui richiede uno sforzo analogico per cogliere i nessi tra i numerosi ambiti che vuol far dialogare tra loro; ossequiosa al solo imperativo formale: nessun concetto, a

---

<sup>287</sup> P. CITATI, *Un libro che divora i libri e la storia*, cit.

<sup>288</sup> M. A. RIGONI, *Autoritratto di un aforista*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, a cura di G. Ruozi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 145-148, spec. 146-147.

questo punto, sembra spiegare con maggior chiarezza la natura dell'opera calassiana di quello di «letteratura assoluta».

#### 4. ALLA RICERCA DI UNO SGUARDO SOMMARIO

Glorificare il culto delle immagini  
(mia grande, mia unica, mia  
primitiva passione)  
CHARLES BAUDELAIRE

Come accennato, Calasso correda gran parte dei libri dell'«opera in corso» di un repertorio iconografico da lui accuratamente scelto. È un processo che può in parte essere accostato a un compito, la selezione di immagini per le copertine, che in *Adelphi* ha svolto personalmente per lunghissimo tempo; lo racconta nell'*Impronta dell'editore*:

L'editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l'ultimo, il più umile e oscuro discendente della stirpe di coloro che praticano l'arte dell'ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l'equivalente o l'*analogon* di un testo in una singola immagine.<sup>289</sup>

Questa delicatissima operazione analogica è stata declinata in modi diversi nei nove volumi dell'«opera in corso». Per i primi quattro non era inizialmente previsto un apparato iconografico, e ne rimane priva *La rovina di Kasch*; *Le nozze di Cadmo e Armonia*, *Ka* e *K.*, che non lo presentavano nella prima edizione, sono poi stati ripubblicati con inserti figurativi nei più significativi snodi peritestuali (inizio di volume e di capitolo, elenco delle fonti citate, glossari, ecc.), secondo una modalità poi riproposta nell'*Ardore*; *Il cacciatore celeste* e *L'innominabile attuale* sono invece spogli. Diversi sono i casi del *Rosa Tiepolo* e della *Folie Baudelaire*, in cui le immagini dialogano direttamente con il testo, inserendosi nella narrazione. Proprio raccontando la genesi del primo di questi due volumi illustrati, Calasso spiegava in un'intervista del 2007 a Umberto Eco che, lungi dall'aver un valore meramente esornativo, le immagini contenute in questi libri hanno un portato ermeneutico di primaria importanza:

ECO. [...] che bisogno c'era di figure? Il tuo libro in realtà è un modello di *ekfrasi*, ovvero di resa delle immagini col solo mezzo delle parole. Per l'edizione economica

---

<sup>289</sup> IE, p. 21.

suggerisco di togliere tutte le illustrazioni. [...]

CALASSO. Qui siamo diversi. Per te le immagini sono *nomos*, regola e ragione. Per me sono *physis*, hanno una natura e una storia loro propria.<sup>290</sup>

Per comprendere appieno il significato di questi corredi figurativi è necessario guardare all'«opera in corso» nella sua interezza. Soltanto così queste immagini si rivelano parti integranti del percorso che con i suoi nove volumi – a cui si deve aggiungere *L'impuro folle*, anch'esso illustrato – Calasso desidera portare avanti. È perciò fondamentale interrogarsi su quale sia il significato che Calasso attribuisce alle immagini in sé. È lui stesso a spiegarlo, in un saggio messo in appendice alla ricca riedizione delle *Nozze di Cadmo e Armonia* uscita nel 2009 come pubblicazione fuori collana. Si tratta di una terza versione del volume del 1988, già nel 2004 ripubblicato con immagini provenienti da raccolte antiquarie di vario genere (*L'antiquité expliquée* di Bernard de Montfaucon, l'*Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* di Wilhelm Heinrich Roscher, *Die Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken* di Otto Jahn e uno studio su Zeus di Arthur Bernard Cook). In questa nuova proposta, apparsa nel 2008 come strenna per il Monte dei Paschi di Siena e poi ripubblicata, Calasso porta il numero degli inserti da 12 a 384. Il bacino di selezione delle immagini è allargato alle arti di ogni tempo; ogni capitolo si apre con una xilografia dall'edizione aldina dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (entrata nel catalogo Adelphi nel 1998) e il testo viene seguito da un breve saggio dal titolo *Lo sguardo sommario*. Questo scritto parla di un libro che Gottfried Benn racconta di aver sfogliato in caserma durante il secondo conflitto mondiale: una raccolta di figure femminili nell'arte europea. Da tale lettura, Benn viene colpito al punto da trarne una sezione fra le più ispirate del *Romanzo del fenotipo*. In una lettera a un amico, Benn formula a riguardo un'ipotesi: alla base dell'ispirazione letteraria c'è uno «sguardo sommario», cioè uno sguardo che «scarta i passaggi, toglie via i secoli, le filologie, le categorizzazioni».<sup>291</sup> Quello che è successo a Benn, secondo Calasso, è di essere stato colpito, scorrendo le pagine del libro, dalla «massa visionaria» delle sue figure: «era un accenno al modo primario e primordiale in cui si manifestano e agiscono le immagini, precedente – in senso metafisico e psichico –

---

<sup>290</sup> M. SMARGIASSI, *Tiepolo, nuvole e serpenti*, «la Repubblica», 18 maggio 2007.

<sup>291</sup> NCA2009, p. 483. Il saggio che chiude il volume è riproposto anche in forma di articolo: R. CALASSO, *L'eterno ritorno del mito*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2009.

al loro disporsi in drappelli nei recinti della storia».<sup>292</sup> Ogni nostro rapporto con le immagini si spiega, secondo Calasso, solo comprendendo come esse siano iscritte nella nostra conformazione psichica. Nell'«opera in corso», la mente viene a più riprese associata a una superficie liquida, sul modello di una scena contenuta nel *Rg Veda* in cui la materia mentale è presentata come indistinta distesa d'acqua;<sup>293</sup> a questa fa eco una vicenda contenuta nel *De antro nympharum* di Porfirio che racconta come le Ninfe fecero dono ad Apollo delle «acque mentali».<sup>294</sup> La fisionomia della mente è uno dei temi più importanti dell'«opera in corso», che tratterò in maniera approfondita nella seconda parte del lavoro; per il momento, accenno soltanto al fatto che questa visione “fluida” della mente influenza anche la concezione calassiana del pensiero. Dalle acque della psiche, infatti, in ogni momento e in maniera imprevedibile, possono emergere delle figure:

Prima di rivestirsi con un qualsiasi altro nome – fosse anche divino –, ogni immagine è un fantasma mentale. E, dopo aver circolato per il mondo assumendo epiteti, etichette, funzioni e poteri, e depositandosi in simulacri, alla fine torna a immergersi nel continuo mentale.<sup>295</sup>

La forma primigenia del pensiero, per Calasso, è proprio quella racchiusa nei profili che si stagliano improvvisamente sul fluido mentale; tale modalità si manifesta nella nostra capacità di intuire corrispondenze fra gli oggetti più disparati, di creare analogie, di andare oltre i dati sensibili. Il pensiero rivela quindi una natura fantasmatica, perché la mente è un luogo di epifanie, che sono una sua forma primordiale, ancora non articolata in parole. Uno dei tratti caratteristici dell'«innominabile attuale» è per Calasso proprio il mancato riconoscimento del portato cognitivo delle immagini; l'indifferenza generale nei confronti di tale portato motiva la fiera rivendicazione di autonomia delle immagini stesse indirizzata a Eco. A partire dalla seconda metà del Novecento, in effetti, l'attenzione per le immagini mentali è andata rafforzandosi, senza però che venisse scalfita la propensione ad assegnare alle immagini mentali un ruolo marginale, ausiliario, nei processi cognitivi. A tutt'oggi predomina la tesi per cui il fondamento del pensiero risiede nel linguaggio o

---

<sup>292</sup> NCA2009, p. 485.

<sup>293</sup> Cfr. *Rg Veda* X. 129.

<sup>294</sup> Cfr. PORFIRIO, *L'antro delle Ninfe*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Simonini, Milano, Adelphi, 1986.

<sup>295</sup> NCA2009, 485.



comunque in forme della rappresentazione diverse da quelle iconiche. In un'intervista successiva alla pubblicazione della versione speciale delle *Nozze*, Calasso lamentava proprio l'insensibilità del mondo contemporaneo nei confronti delle immagini:

È un vecchio e un po' comico luogo comune quello della "civiltà dell'immagine". Che ha senso solo se si intende come "civiltà della produzione ininterrotta di immagini". Mentre, se si parla della comprensione delle immagini, credo che la nostra dovrebbe essere considerata una delle civiltà più rudimentali.<sup>296</sup>

Vivendo in un continuo proliferare delle immagini, il nostro tempo ha perso la capacità di riconoscerle come simulacri, abitanti evanescenti della nostra psiche; esse vengono recepite come dati inerti e non indagate ulteriormente. In un certo senso allora, la rassegna di immagini pregnanti, accuratamente selezionate, nell'«opera in corso» mira a riaccendere nella mente del lettore, attraverso il potere delle figure stesse, una rete di connessioni che strutturalmente le appartiene. Noi non possiamo rinunciare a quel particolare tipo di pensiero meticciano con le immagini: la possibilità del pensiero analogico, insita nella conformazione della nostra psiche, ci è data permanentemente.

Questo potenziale infinito della mente, con la sua estrema pericolosità – può infatti portare il soggetto a perdersi fra i propri fantasmi – è da sempre al centro degli interessi di Calasso; nell'*Impuro folle*, il delirio del presidente Schreber è connesso al suo particolare rapporto con le immagini. L'influsso conturbante di quest'ultime deve agire anche sul lettore e per questo, fin dalla prima edizione, una serie di inserti figurativi inframmezza la narrazione, pur non mescolandosi a essa come nei volumi degli anni Zero: le immagini si trovano infatti su un diverso tipo di supporto – pagine in carta lucida e patinata che si inseriscono fra le consuete adelphiane, opache e dalla grammatura pesante –, accompagnate da una didascalia che indica il luogo del testo in cui sono state, per così dire, evocate. Questa modalità di rapporto col lettore è particolarmente congeniale all'«opera in corso» e massimamente adatta ai volumi più direttamente incentrati su quel "pensiero per immagini" che è il mito; così, la versione *deluxe* delle *Nozze di Cadmo e Armonia*, pur nella singolarità del suo formato, è per Calasso la sola che corrisponda

---

<sup>296</sup> A. GNOLI, *Quando il mito creò l'immagine. Le nuove "nozze" di Calasso*, «l'Espresso», 13 ottobre 2009.

davvero al testo:

*Le Nozze* nella versione con immagini è un libro impossibile secondo i criteri attuali (per i costi, il formato, l'impostazione), ma al tempo stesso quella forma era l'unica che corrispondesse al testo. Per l'autore, è un libro parallelo, una variazione del tutto autonoma rispetto al testo originale. Del resto, il rapporto con l'immagine effettivamente mi accompagna fin dal mio primo libro, *L'impuro folle*, che è del 1974 e già allora si presentava come un romanzo con immagini, anche piuttosto sconcertanti, intercalate al testo. Più tardi, con *Il rosa Tiepolo* e *La Folie Baudelaire*, quel rapporto sarebbe diventato ancora più evidente.<sup>297</sup>

Nel 2017, con la ripubblicazione dell'*Impuro folle* e il suo ingresso nella collana economica «gli Adelphi», le immagini entrano a contatto diretto con il testo, proprio come nei casi del *Rosa Tiepolo* e della *Folie*. Similmente a quanto avviene in questi tasselli più tardi dell'«opera in corso», nell'*Impuro folle* le figure interagiscono con il contenuto del libro in maniera originale e vi apportano un sovrappiù di senso, come è chiaro fin dalla prima fotografia che compare – un ritratto dello psichiatra tedesco Flesching, medico curante di Daniel Paul Schreber – della quale viene subito indicato il valore «allegorico».<sup>298</sup> Spesso nell'«opera in corso» le fotografie dei protagonisti sono scelte per il loro portato emblematico; c'è in Calasso una sorta di fede fisiognomica, connessa alla rilevanza cognitiva che attribuisce alle immagini; nella *Rovina di Kasch* – in cui peraltro compare Lavater – si legge che «d'altra parte, ogni conoscenza è fisiognomica».<sup>299</sup> I ritratti di Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Renoir, Proust, Fondane, e molti altri ci accompagnano nella lettura della versione estesa della *Folie*, latori di significati che possiamo individuare soltanto scrutando i loro volti. D'altro canto, il confronto fra quello del direttore del quotidiano «Le Siècle» tanto odiato da Baudelaire e quello di Karl Krauss deve suggerire, per il solo tramite della differenza di sguardi, l'idea di una diversità ineliminabile nella loro *Weltanschauung*; lo stesso effetto straniante è ottenuto dall'accoppiamento del medagliere del generale Aupick col manoscritto del *Mio cuore messo a nudo* di Baudelaire.<sup>300</sup>

Come accennato, *Il rosa Tiepolo* e *La folie Baudelaire* sono i primi libri dell'«opera

---

<sup>297</sup> A. GNOLI, *Quando il mito creò l'immagine...*, cit.

<sup>298</sup> Cfr. IF, p. 27: «la fotografia si rivela immediatamente allegorica: il Professore è il maligno Demiurgo-Mediatore, pensoso e severo».

<sup>299</sup> RK, p. 18.

<sup>300</sup> FB2012, pp. 170-171.

in corso» a presentare un vero e proprio dialogo fra testo e immagine – si tratta, non a caso, di due volumi nati insieme<sup>301</sup> –; essi rappresentano il momento di maggiore approfondimento del problema delle immagini nella modernità. Entrambi sono in qualche modo incentrati sulle opere di pittori “moderni”: se la *Folie* racconta il mondo degli Impressionisti e degli albori della fotografia, nel volume a lui dedicato Tiepolo è descritto come l’alfiere di una modernità di segno baudelairiano<sup>302</sup> che precorre i tempi. Per Calasso «il vero moderno che prende forma in Baudelaire è questa caccia alle immagini, senza inizio né fine, pungolata dal “demone dell’analogia”»,<sup>303</sup> la cifra del suo tempo, infatti, è lo slittare dei più importanti significati teologici, filosofici e scientifici nel puro regno dell’apparenza. Si tratta, ancora una volta, di quel processo di «emancipazione dell’estetico»,<sup>304</sup> di chiara ascendenza nietzschiana, di cui Calasso si occupa diffusamente nella *Letteratura e gli dèi*. Durante il periodo che affonda le sue radici nel Settecento di Tiepolo, la società secolarizzata comincia con sempre maggior insistenza a dare spazio a un tipo di pensiero “digitale”, cioè operativo: privilegia, come spiegherò più approfonditamente, quel polo mentale che organizza la conoscenza in una serie di dati utili e scarta tutti quelli non finalizzati a uno scopo preciso, tralasciando di considerare il polo analogico. Un tema ricorrente nell’«opera in corso», essenziale nel *Rosa Tiepolo* e nella *Folie Baudelaire*, è proprio la centralità dell’analogia, processo mentale costitutivamente legato alle immagini, meccanismo per cui la psiche è invasa da una ridda di simulacri. Non a caso, *Il rosa Tiepolo* si apre con una citazione di Leibniz sulla «concatenazione delle cose dell’Universo»,<sup>305</sup> mentre *La Folie* è dedicata al più acuto ricercatore delle “corrispondenze”, che vedeva nell’analogia la sola forma di conoscenza che potesse interessarlo: «se non c’è analogia, non c’è pensiero, non c’è modo di trattare, di elaborare l’“oscurità naturale delle cose”». <sup>306</sup> Sono due libri intrisi d’arte e ricchi di riflessioni sulla pittura e sui pittori; soprattutto, essi rispondono, come e più dei volumi precedenti, a un criterio compositivo squisitamente analogico. L’opera e la vita del pittore veneziano, così come quelle del poeta dei *Fiori del male*, si intrecciano alle trame del loro tempo, si riverberano su quanto verrà dopo, o si scoprono nel solco di un passato remoto:

---

<sup>301</sup> C. NICCOLINI, *Calasso: «La Parigi di Baudelaire esiste ancora»*, cit.

<sup>302</sup> Cfr. RT, p. 43.

<sup>303</sup> FB, p. 27.

<sup>304</sup> LD, p. 27. Cfr. però anche FB, p. 328: «giustificazione estetica dell’esistenza».

<sup>305</sup> Cfr. RT, p. 13.

<sup>306</sup> FB, p. 25.

pensiamo ai serpenti del *Māhabhārata*<sup>307</sup> che Calasso rintraccia in Tiepolo, o ai cammei alessandrini popolati di dèi di Rimbaud.<sup>308</sup> Il lettore è chiamato a partecipare dell'universo mentale dei protagonisti, accomunati in primo luogo dall'iconolatria. Tiepolo non è soltanto un pittore pieno di grazia: il più grande errore, secondo Calasso, è quello di leggerlo come un artista semplicemente “decorativo”.<sup>309</sup> Tiepolo coltivava, secondo un'acuta definizione di Giorgio Manganelli, una «naturale reverenza verso l'immagine»;<sup>310</sup> questa sua caratteristica lo accosta naturalmente, per Calasso, a Baudelaire, convinto assertore dell'«idolatria» dei poeti.<sup>311</sup> Per il significato che abbiamo visto attribuire da Calasso alle immagini, una simile passione non può essere neutra: a essa corrisponde giocoforza un'intensa percezione dei propri stati mentali. Un amore viscerale per le immagini accompagna naturalmente grandi pittori come Degas, Manet o Ingres; quest'ultimo viene descritto da Calasso come completamente estraneo alla parola, tutto dedito all'immagine, oggetto di una «sottomissione servile al visibile».<sup>312</sup> A tale sottomissione anche il lettore dev'essere indotto; perciò, come notato da Pietro Citati, tutto il libro del 2008 «è guardato da Baudelaire».<sup>313</sup> Evidente è la ricerca dello sguardo del lettore, che deve lasciarsi invadere da queste figure, e riconoscerle; prendendo l'ispirazione da un maestro dell'ecfrasi come Baudelaire, Calasso cerca di praticare la stessa arte al rovescio, trascinando l'osservatore, con la scrittura e la giustapposizione di figure, in un vortice di richiami, creando «un ciclo di affreschi».<sup>314</sup> Come ha scritto Rolando Damiani:

dalla sua esposizione ragionata di quadri, che sono analoghi “tableaux parisiens”, ci viene quasi una scienza ottica per avvistare il mistero dei “Fiori del male”, definibile come una tela di apparenze estetiche sulle quali si appiattisce, ma anche resiste

---

<sup>307</sup> Cfr. RT, p. 132.

<sup>308</sup> Cfr. FB, p. 291.

<sup>309</sup> Cfr. RT, p. 17.

<sup>310</sup> RT, p. 22.

<sup>311</sup> Cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *Lettere*, vol. I, a cura di Guido Neri, traduzioni di M. Canosa, N. Muschitiello, A. Pasquali, G. Passalacqua, L. Xella, Bologna, Cappelli, 1980, p. 482.

<sup>312</sup> FB, p. 108.

<sup>313</sup> P. CITATI, *Il mondo che vedeva Baudelaire*, in «la Repubblica» 30 ottobre 2008.

<sup>314</sup> E. RASY, *Un «folle» del suo tempo*, in «Domenica – Il Sole 24 ore», 26 ottobre 2008.

impresso, il loro implicito senso metafisico.<sup>315</sup>

Anche il repertorio visivo della *Folie* viene notevolmente implementato nel 2011 da una seconda versione fuori catalogo per il Monte dei Paschi di Siena, stampata nel 2012 con 281 immagini a fronte delle 52 di partenza. Differentemente da quelle contenute nell'originale, le figure selezionate per la riedizione non appartengono soltanto al periodo interessato dall'intreccio del libro: dai rilievi egizi provenienti dalla tomba di Tutankhamon alle illustrazioni di Léon Spilliaert, esse seguono lo stesso criterio analogico che guida il movimento della narrazione: anche in questo caso, a evocarle non è quindi un'attinenza meramente contenutistica al testo, ma un'affinità che si sostanzia nelle immagini stesse, intraducibile a parole. A una serie di ritratti femminili del XIX secolo può così fare seguito una fotografia di Ellen Von Unwerth, celebre fotografa di moda contemporanea. Calasso invita il lettore a rintracciare il senso di quelle aggiunte in una noterella in coda agli indici:

Come già nel 2008 con *Le nozze di Cadmo e Armonia*, si trattava di espandere e articolare il repertorio di immagini intessute al libro e connesse ciascuna a uno o più dettagli del testo. Chi vorrà dedicarsi a questo gioco di corrispondenze, potrà farlo sapendo che in ogni singolo caso troverà una risposta.

Quanto al modo in cui le immagini vengono commentate nel testo, come nota Pierluigi Pietricola a proposito del *Rosa Tiepolo*, nelle descrizioni dei dipinti o degli affreschi presentati «Calasso non bada all'essenza visiva della scena descritta, quanto alla sua trasfigurazione psicologica»;<sup>316</sup> ciò accade anche e soprattutto perché Calasso è un convinto assertore dell'autonomia di significato delle immagini e della loro capacità di nascondere sulla superficie, parafrasando Hofmannsthal,<sup>317</sup> dei significati profondi.

In ciò consiste l'operazione di ecfraasi a rovescio posta in atto da Calasso: nello spogliare i dipinti del loro aspetto figurativo a favore di una trasmutazione letteraria che bada all'aura, alla tensione psicologica che vi è intorno e che promana dalle

---

<sup>315</sup> R. DAMIANI, *Fra le strade di Parigi per decifrare il mistero-Baudelaire*, in «Il Gazzettino», 5 novembre 2008.

<sup>316</sup> PIERLUIGI PIETRICOLA, *Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfraasi à rebours*, in P. TARAVACCI-E. CANCELLIERE (a cura di), «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di Arte e Letteratura*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 299-310, spec. 309.

<sup>317</sup> Cfr. HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, traduzione italiana di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1980, p. 56.

opere d'arte esaminate.<sup>318</sup>

Calasso è consapevole, soprattutto, della componente esoterica della pittura, della quale ritiene Tiepolo un maestro: i *Capricci* e *Gli Scherzi* sono «quanto di più esoterico si concesse – scrive – l'epoca che più di ogni altra fu nemica del segreto».<sup>319</sup> L'antinomia fra nascosto e manifesto è molto presente nell'«opera in corso», che è fortemente intrisa di esoterismo. Già nel 1971, prima quindi di iniziare il suo poderoso mosaico di testi, Calasso, commentando Adorno, ricordava che la categoria centrale dell'arte è l'enigma, e citava un passo della *Teoria estetica*: «tutte le opere d'arte, e l'arte nel suo complesso, sono enigmi; ciò ha irritato la teoria dell'arte fin dai tempi antichi. Il fatto che le opere d'arte dicono qualcosa e nello stesso tempo lo celano designa il loro carattere enigmatico nella prospettiva del linguaggio».<sup>320</sup> A questa dimensione misteriosa alludono alcune delle figure contenute nella *Folie Baudelaire* del 2012: pensiamo, per esempio, alle numerose incisioni provenienti dall'*Ars magna* di Athanasius Kircher, scienziato e filosofo dalla cultura enciclopedica, appassionato di geroglifici egizi e avverso al razionalismo cartesiano; alla riproduzione della Tavola smeraldina, testo cardine delle dottrine ermetiche; o, ancora, all'*Utriusque cosmi, maioris scilicet et minoris, metaphysica physica atque technica historia* di Robert Fludd, scienziato, alchimista e occultista britannico del XVII secolo.

L'idolatria è per Calasso anche un elemento essenziale della letteratura assoluta, «come se la scrittura fosse innanzitutto un'opera di trasposizione da un registro all'altro delle forme».<sup>321</sup> È come se gli scrittori fossero in grado di veicolare il portato misterioso e metamorfico delle immagini mentali nella forma chiusa e perfetta dell'opera letteraria. Di alcuni di loro, del resto, rimangono anche testimonianze per immagini: disegni che esprimono in modo coerente il loro universo interiore, aggiungendo alle prove letterarie sfaccettature inedite e importanti. È il caso di Baudelaire, di cui nella *Folie* si ripropone un autoritratto, o di Kafka, del quale si ammirano, nell'edizione aggiornata di *K.* che segue di due anni la prima, alcune chine, tratte da un volume curato da Niels Bokhove e

---

<sup>318</sup> P. PIETRICOLA, *Il mitico Tiepolo di Calasso...*, cit., p. 309.

<sup>319</sup> RT, p. 104.

<sup>320</sup> QG, p. 100.

<sup>321</sup> FB, p. 23.

Marijke van Dorst.<sup>322</sup> In maniera analoga viene descritto il processo creativo dei grandi artisti figurativi: a proposito di una tela di Ingres, Calasso scrive:

È come se, perfettamente definito nei suoi particolari, il quadro intero si fosse distaccato dalla mente di Ingres per depositarsi sulla tela, senza passare dalla mediazione della mano che dipinge.<sup>323</sup>

Un riferimento imprescindibile per orientarsi fra le immagini dell'«opera in corso» è costituito da Aby Warburg; non sembra un caso, in effetti, che con *La folie Baudelaire* Calasso abbia conquistato il premio della Warburg Haus di Amburgo. In un certo senso, nella disposizione di quadri delle opere calassiane possiamo ritrovare qualcosa di *Mnemosyne*, il grande «atlante dei simulacri»,<sup>324</sup> incompiuto progetto warburghiano di «individuare una sintassi dei gesti umani»<sup>325</sup> creando un insieme di pannelli con montaggi fotografici di opere che celebrano l'immagine e il suo portato storico-culturale tramite l'immediatezza della loro giustapposizione. Calasso spiega nella *Letteratura e gli dèi* il suo interesse per il flusso di quella che Warburg chiamava «onda mnemica», cioè l'impatto della storia sopraindividuale sull'opera degli artisti di una determinata epoca. È un concetto che si può collegare agli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung,<sup>326</sup> e riguarda gli «urti successivi della memoria che colpiscono una civiltà in rapporto al suo passato».<sup>327</sup> Calasso lo mette in relazione al fatto che le arti figurative non smettano di rendere omaggio alla natura fantasmatica della nostra psiche:

Grazie alla sua mutezza, che le permette di essere immortale senza dichiararlo, l'immagine dipinta può restituire gli dèi alle loro apparizioni fascinose e terrorizzanti in quanto simulacri. Così un lungo, ininterrotto *festino degli dèi* accompagna la storia occidentale, da Botticelli o Giovanni Bellini, attraverso Guido Reni o Bernini, attraverso Poussin o Rembrandt [...]. Se togliessimo le raffigurazioni degli dèi pagani dalla pittura fra Quattrocento e Settecento, si verrebbe a creare una voragine

---

<sup>322</sup> Cfr. R. CALASSO, *K.*, Milano, Adelphi, 2005. I disegni sono tratti da: F. KAFKA, *Einmal ein grosser Zeichner. Franz Kafka als bildener Künstler*, a cura di Niels Bokhove e Marijke van Dorst, Vitalis, Praga, 2006.

<sup>323</sup> FB, p. 115.

<sup>324</sup> Così Calasso definisce *Mnemosyne* in FVN, p. 40.

<sup>325</sup> NICHOLAS MANN, *Mnemosyne: "Dalla parola all'immagine". Prefazione all'edizione italiana*, in ABY WARBURG, *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

<sup>326</sup> Cfr. DANIELA SACCO, *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*, «La Rivista di Engramma», 98 (marzo 2014), 114, pp. 98-111.

<sup>327</sup> LD, p. 33.

centrale, risucchiante, e l'evolversi dell'arte in quei secoli apparirebbe sconnesso e schizoide, come se in segreto il passaggio delle consegne, da uno stile all'altro e da un'epoca all'altra, fosse avvenuto per il tramite degli dèi stessi e dei loro emissari.<sup>328</sup>

Fin dalla *Rovina di Kasch*, Calasso mostra di voler seguire le metamorfosi degli dèi e il loro riemergere dal ricco serbatoio degli archetipi, come vivide immagini mentali costrette a camuffarsi dopo l'ostracismo loro imposto dal razionalismo empirista. In questo senso mi sembra che si possano leggere le numerose carrellate di soggetti mitologici che popolano sia *Le nozze* nella versione del 2009 che *La folie Baudelaire*. Pensiamo alle tante variazioni sul tema del ratto di Europa, con cui il volume ha inizio: gli esempi proposti spaziano dall'arte antica (Selinunte, Pompei...) a quella del Novecento (Félix Vallotton e Max Beckmann). Calasso è inoltre affascinato dal concetto warburghiano di *Pathosformeln*, cioè dall'idea che esista un repertorio di forme che tende a riproporsi nel tempo, cui gli artisti attingono per veicolare contenuti personali, in un indissolubile intreccio tra carica emotiva e formula iconografica. Il potere che si rovescia in determinate immagini attraverso le epoche, secondo un funzionamento che, come spiega Giorgio Agamben, può accostarsi alle ricerche di Richard Semon sul sistema nervoso:

Il simbolo, l'immagine svolgono per Warburg la stessa funzione che, secondo Semon, l'*engramma* svolge nel sistema nervoso centrale dell'individuo: in essi si cristallizzano una carica energetica e un'esperienza emotiva che sopravvivono come un'eredità trasmessa dalla memoria sociale e che, come l'elettricità condensata in una bottiglia di Leida, diventano effettive attraverso il contatto con la «volontà selettiva» di un'epoca determinata. [...] L'atteggiamento degli artisti di fronte alle immagini ereditate dalla tradizione non era perciò, per lui, nemmeno pensabile in termini di scelta estetica né tanto meno di ricezione neutrale: si trattava, piuttosto, di un confronto, mortale o vitale secondo i casi, con le tremende energie che si erano fissate in quelle immagini, che avevano in sé la possibilità di far regredire l'uomo in una sterile soggezione ovvero di orientarlo nel suo cammino verso la salvezza e la conoscenza.<sup>329</sup>

Questo tipo di manifestazioni rimanda, ancora una volta, a un'idea della conformazione psichica che affascina immensamente Calasso. «Si crea una distanza tra “formula del pathos” e raffigurazione» – scrive nella *Follia che viene dalle ninfe* –

---

<sup>328</sup> LD, pp. 34-35.

<sup>329</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 132.



«distanza che è contrassegno della memoria, della presenza fantomatica di ciò che riemerge». <sup>330</sup> Pensiamo per esempio all'analisi che Calasso conduce del *Giove e Teti* di Ingres: nel quadro, rileva una tensione erotica fortissima, una perfetta riemersione dell'inappagato desiderio sessuale di Zeus; è poco probabile secondo Calasso che Ingres conoscesse davvero il rapporto fra le due divinità, ma l'immagine così come appare rivela chiaramente, secondo lui, la loro storia:

Che Ingres fosse consapevole del legame nascosto fra Zeus e Teti non è affatto sicuro. Anzi è altamente plausibile che lo ignorasse. Ma le immagini mitiche vivono di una forza propria – e possono guidare il pennello di un pittore così come il delirio di uno schizofrenico. <sup>331</sup>

Non a torto, dunque, Marc Fumaroli ha definito Calasso «l'Aby Warburg italiano»: <sup>332</sup> nel raccontare il ritorno degli dèi nella letteratura, Calasso tiene certamente presenti gli studi warburghiani sulla reviviscenza dell'antichità pagana. Lo sguardo che Warburg, nel suo monumentale lavoro sulle immagini *Mnemosyne*, rivolge al mondo di valori espressivi già coniat <sup>333</sup> con cui ogni artista è obbligato a confrontarsi, ricorda da vicino quello dell'autore dell'«opera in corso». A Warburg ricondurrei anche l'interesse di Calasso per quei pittori che tendono a riproporre ciclicamente nel loro repertorio iconografico alcune figure, in forma quasi ossessiva. Questo tratto è messo in evidenza nell'opera di Tiepolo:

L'*ars combinatoria* propugnata da Leibniz trovò applicazione non tanto nei ragionamenti quanto nelle figure. Tiepolo aveva predisposto un magazzino teatrale che riproduceva la continuità del mondo segmentandola in una serie di moduli figurali, che poi si mescolavano e ritrovavano una continuità, spesso su soffitti di chiese e di palazzi – o su pareti di ville. <sup>334</sup>

Dell'artista veneziano Calasso riporta, anche visivamente, l'esempio di una figura femminile che torna sia in un affresco conservato a Udine, l'*Apparizione dell'Angelo a*

---

<sup>330</sup> FVN, p. 38.

<sup>331</sup> FB, p. 119.

<sup>332</sup> MARC FUMAROLI, "Le Rose Tiepolo", de Roberto Calasso: *dernier bal des dieux dans la Venise du XVIIIe siècle*, in «Le Monde», 22 ottobre 2009.

<sup>333</sup> Cfr. A. WARBURG, *Mnemosyne. Atlante delle immagini...*, cit., p. 40.

<sup>334</sup> RT, p. 94.

Sara, che in un olio su tela, *Il ritrovamento di Mosé*; altrettanto seriali sono le enigmatiche figure di “orientali” che compaiono nelle sue incisioni:

Nel corso degli anni, Tiepolo ricompose il mondo in una sequenza di figure, di gesti, di angolazioni. Sequenza immensa, ma ben circoscritta: circa quattromila disegni in parte sistematicamente divisi, come soldati pronti ad essere gettati in campo. Combinando quelle figure, quei gesti, quelle angolazioni, sapeva di poter soddisfare qualsiasi nuova commissione, sacra o profana.<sup>335</sup>

A questa fascinazione per l’aspetto “persecutorio” delle immagini potremmo ricondurre la scelta di inserire nelle *Nozze del 2009* *Le figlie di Tespio* di Gustave Moreau: non è – credo – tanto il soggetto mitologico, che compare solo di striscio nel testo, a interessare Calasso, quanto piuttosto la sua resa iconografica in un’immagine carica di simboli, coerente con la poetica del suo autore, anch’egli visionariamente ossessionato da alcune figure che a distanza di tempo ritroviamo nella sua opera; una frase di Moreau sullo sgomento che suscitano le figure del mito quando si risvegliano dentro di noi, del resto, veniva citata all’inizio del libro.<sup>336</sup> Un vero e proprio catalogo di simulacri si può incontrare nella galleria di *cocottes* di Guy o fra le ballerine di Degas: in entrambi i casi, osserva Calasso nel presentarci le opere, «essenziali rimanevano l’ossessione e la ripetizione».<sup>337</sup> Largo spazio è dato, fin dalla prima edizione della *Folie*, alla *Bagnante di Valpinçon* di Ingres, le cui riproduzioni occupano quasi un’intera pagina. La donna compare per la prima volta in un dipinto del 1808, a cui fanno seguito tre riproposizioni: la prima è del 1828 (*La petite baigneuse*); la seconda, perduta ma testimoniata da un’incisione a opera di Achille Réveil e da un acquerello dello stesso Ingres, è del 1851; infine, lo stesso soggetto approderà nel famoso *Bagno turco* del 1862. La ciclica ricomparsa di questa immagine, che l’accostamento delle quattro varianti aiuta a far emergere con tutto il suo portato ossessivo e conturbante, dimostra secondo Calasso la «monomania di Ingres»<sup>338</sup> e, di conseguenza, la capacità delle immagini di riemergere dalle acque della mente e infestarle. Nella versione accresciuta del libro su Baudelaire, Calasso proporrà a confronto altri studi e bozzetti di Ingres<sup>339</sup> e, a ulteriore testimonianza

---

<sup>335</sup> RT, p. 94.

<sup>336</sup> Cfr. NCA, p. 422.

<sup>337</sup> FB, p. 208.

<sup>338</sup> FB, p. 125.

<sup>339</sup> FB 2009, pp. 117-118.

del perdurare di alcune figure nella psiche degli artisti, più varianti dello *Studio per il Sardanapalo* di Delacroix.

Interessato da sempre agli stati alterati della mente – i più produttivi sul piano creativo, come vedremo – Calasso subisce il fascino del risvolto maniacale di simili riemersioni e dall’aspetto pericoloso e terribile dell’arte. A tal proposito si può ricordare che, per un curioso cortocircuito analogico si concretizza per lo stesso Warburg un pericolo che, nel risvolto di un libro scritto da un suo sodale, Edgar Wind, Calasso paventava a proposito dell’arte:

Forse Platone sapeva meglio di noi che cos’è l’arte, e giustamente la temeva, perché i poteri dell’immaginazione sono quanto di più vicino, nell’uomo, a un fuoco trasformatore o distruttivo.<sup>340</sup>

L’«opera in corso» è anche un canto d’amore per tutto ciò che su quel fuoco arde, in un «innominabile attuale» che sembra voler spegnere ogni scintilla che non illumini l’Utile. Di tutto questo parlano le immagini contenute nell’«opera in corso», con un linguaggio che appartiene a loro e a loro soltanto, a cui la parola può prestare il destro, ma senza esaurirne pienamente il significato. Calasso crede fermamente che ci sia qualcosa, nell’immediatezza dell’immagine, che va oltre le possibilità d’espressione verbale, qualcosa che è impresso nella struttura della nostra psiche e funziona con criteri suoi propri. Questo spiega anche il motivo per cui è talvolta complicato collegare l’immagine al testo sul piano concettuale: un affresco cinese può allora servire come porta d’ingresso per il primo capitolo di un libro sull’India,<sup>341</sup> e un Tintoretto dialogare con un Manet.<sup>342</sup> Senz’altro però sono i due volumi fuori collana a fornirci più spunti di riflessione. Innanzitutto vi si può osservare, una volta di più e per il tramite delle sole immagini, la fitta coesione interna dell’«opera in corso»: nella versione *deluxe* delle *Nozze* compaiono la riproduzione di un fregio calcareo di Taranto e uno schema illustrativo dei diversi tipi di Iynx contenuti nel libro di Cook su Zeus che Calasso aveva già utilizzato per il paratesto della riedizione del 2004; ritornano poi le riproduzioni prese dal *Lexicon* di Roscher, altro serbatoio di quel primo esperimento. Nel quarto capitolo

---

<sup>340</sup> CLS, p. 40.

<sup>341</sup> Cfr. A, p. 11.

<sup>342</sup> Cfr. FB, pp. 250-251.

dello stesso libro troviamo anche un collegamento con *Il rosa Tiepolo* e con *La folie Baudelaire: una Briseide condotta da Agamennone* del pittore veneziano fa sfoggio di sé proprio accanto al *Giove e Teti* di Ingres. Meritano approfondimento e riflessione le motivazioni che guidano le scelte iconografiche dell'autore-editore. È facile intuire la ragione per cui, nel terzo capitolo delle *Nozze*, le pagine dedicate al confronto degli amori maschili con quelli femminili siano costellate di scene con *ἐρασταί* ed *ἐρόμενοι*, per lo più tratte dalla pittura vascolare del V sec. a.C.; a esse fa seguito uno scatto del 1937 di Herbert List che raffigura una *statua di marmo da Anciterra*: un nudo maschile dalla grande carica sensuale, quindi, ripreso dal fotografo tedesco reso celebre proprio dalla sua capacità di cogliere la realtà come apparizione; tali immagini precedono una serie di inserti erotici al femminile, fra cui uno scatto dello stesso Calasso, il dettaglio di una Afrodite conservata al museo del Louvre. L'affastellarsi di questi stimoli visivi risulta coerente con il motivo conduttore della possessione divina, tema, come avremo modo di approfondire, quanto mai erotico. Meno immediato appare l'accostamento, in due pagine centrali dello stesso volume, di una testa di Platone del V secolo a.C. e di un ritratto di Rita Hayworth nei panni di Gilda in una scena dell'omonimo film di Charles Vidor del 1946. Le ragioni di un simile confronto si ritrovano in un articolo pubblicato da Calasso su «Panorama» nel 1977 e raccolto nella *Follia che viene dalle ninfe*; lo scritto racconta la migrazione degli dèi nel cinema, un mondo luccicante che ha il potere di generare simulacri psichici di intensità paragonabile alle ombre sulla caverna platonica: «nel cinema i fantasmi diventano cosa».<sup>343</sup> L'amore di Calasso per il cinema – ha dichiarato in più interviste di essere stato un cinefilo fedelissimo, e che ai suoi miti cinematografici ha dedicato un paio di articoli<sup>344</sup> – deriva dalla convinzione che questa forma d'arte sia capace di manipolare al massimo grado la materia mentale e di folgorarla con le sue apparizioni, offrendole qualcosa a cui, in un mondo ormai privo di dèi, può attaccarsi come a un feticcio:

quel feticismo che per Marx era un contrassegno primario del «mondo delle merci» è in realtà il feticismo di tutto, perché il magazzino delle merci è diventato il cosmo stesso, e noi ne siamo dunque un'infima parte. Ora, il cinema mette nella condizione di poter utilizzare come feticcio la totalità dei fantasmi psichici, che del feticcio sono

---

<sup>343</sup> FVN, p. 69.

<sup>344</sup> Si vedano a titolo di esempio: *Il teatro di posa della mente* in FV, pp. 51-64 e *Il guanto di Gilda*, pp. 65-70.

comunque e sempre il materiale.<sup>345</sup>

Così, il «guanto di Gilda» da cui prende il titolo l'intervento, che è al tempo stesso oggetto, fantasma feticistico e allucinazione generalizzata,<sup>346</sup> rappresenta

per lo meno uno strass del mito. E lo intendo in senso letterale: bisognerà decidersi, un giorno, a capire che le star sono astri, come lo erano Andromeda e le Pleiadi e tante altre figure della mitologia classica.<sup>347</sup>

Questa dichiarazione può spiegare soltanto in parte l'accostamento, nella versione accresciuta della *Folie*, di una celebre immagine di Marlene Dietrich vestita da uomo (nel film *Marocco* di Josef von Sternberg<sup>348</sup>) e di un'acquaforte di Manet che ritrae Baudelaire di profilo mentre indossa un cilindro simile. La vicinanza dei due soggetti attiva la rete delle connessioni, e il lettore può ritrovarvi, senza che il testo ne faccia menzione, allusioni al femminile in Baudelaire, alla sua eleganza anticonvenzionale, o alla ambigua natura del Moderno. Molti altri sono gli accoppiamenti che, per la sola forza delle immagini che dialogano fra loro, suscitano riflessioni e voli pindarici: all'inizio del secondo capitolo,<sup>349</sup> vediamo appaiate due opere di Ingres: una Vergine nuda del 1859 e un'*Odalisca dormiente* realizzata fra 1810 e 1830; i dipinti potrebbero da un lato rappresentare la commistione, che Calasso considera tipicamente ottocentesca, fra *demi-monde* e ritorno degli dèi, dall'altro alludere alla promiscuità del divino, secondo l'assunto baudelairiano del *Mon coeur mis a nu* per cui Dio è «l'essere più prostituito».<sup>350</sup> Se un rilievo egizio proveniente dalla tomba di Tutankhamon può essere affiancato a una fotografia di Ingres secondo l'opinione di Thoreé per cui il pittore del *Bagno turco* era entrato in contatto con la «pittura primitiva dei popoli orientali»,<sup>351</sup> la *Sezione verticale di un sotterraneo della casa gotica* di Jean Jacques Lequeu,<sup>352</sup> messa all'inizio del capitolo incentrato sul sogno di Baudelaire, può forse far riferimento alla discesa nell'inconscio. Nella stessa sezione del libro, troviamo l'*Interno del Soane Museum* di Londra di Joseph

---

<sup>345</sup> FVN, p. 68.

<sup>346</sup> Cfr. FVN, p. 69.

<sup>347</sup> FVN, pp. 69-70.

<sup>348</sup> FB2012, p. 58.

<sup>349</sup> FB2012, pp. 100-101.

<sup>350</sup> Cfr. C. BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo*, cit., p. 71.

<sup>351</sup> FB2012, pp. 106-107.

<sup>352</sup> FB2012, p. 168.

Michael Gandy, un inchiostro e acquerello della serie *Figures lascives* di Jean-Jacques Lequeu rappresentante una donna nuda affacciata alla finestra e un'incisione di Vivant Denon che raffigura un satiro e una ninfa: tutto concorre a una costruzione per immagini del bordello-museo in cui ci troviamo. Un seno nudo, *Bellezza svelata* di Sarah Goodridge,<sup>353</sup> all'inizio del quarto capitolo, può rappresentare il concetto di rivelazione, così come alludere – se pensiamo che si tratta di un autoritratto regalato dalla pittrice a un politico suo corrispondente – alla necessaria prostituzione dell'artista, altro caposaldo baudelairiano.<sup>354</sup>

Le immagini affascinano Calasso proprio per la capacità di nascondere sulla loro superficie una infinità di significati e connessioni, soddisfacendo quella dialettica fra manifesto e nascosto fondamentale nell'affresco dell'«opera in corso». La loro presenza costringe inoltre il lettore a riaccostarsi anche alle fonti più note, come l'*Olympia* di Manet o *Il bagno turco* di Ingres, attraverso il filtro dello sguardo dello scrittore: il che ha un peso particolare in un'opera in cui l'istanza autoriale tende spesso a nascondersi fra le pieghe della narrazione.

---

<sup>353</sup> FB2012, p. 169.

<sup>354</sup> Cfr. C. BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo...*, cit., p. 11.

## 5. CARMEN SOLUTUM

L'oscurità non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell'oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi e oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate o raccontate ad altri da nessuno.

WINFRIED GEORG SEBALD

Gran parte dell'opera di Calasso si rivela a ben guardare un'inchiesta sul passato. Dalla fine del Pliocene, in cui comparvero i nostri più remoti antenati, al XX secolo, con la nascita dell'«innominabile attuale», i nove volumi si intrecciano continuamente con la Storia. Al tempo stesso, l'«opera in corso» è caratterizzata da quella che Pierluigi Panza ha definito una «visione stereoscopica del tempo, come di reti che si sovrappongono»:<sup>355</sup> quella che si attraversa non è mai, insomma, una storia intesa in senso piano, progressivo e lineare. In questo capitolo vorrei proprio ricostruire per brevi cenni l'approccio di Calasso alla storia e alla storiografia. Nel farlo, non potrò che continuare nel solco dell'eredità nietzschiana, la cui importanza per la formazione di Calasso ho già a più riprese sottolineato. Il rapporto di Roberto Calasso con il pensiero di Nietzsche ha radici profonde e non si esaurisce infatti nel comune interesse per l'attitudine dionisiaca della cultura greca; tutta la storia di Adelphi è legata a doppio filo con la figura del filosofo tedesco, a partire dall'edizione critica delle sue opere curata da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, definita un «asse portante»<sup>356</sup> della casa editrice.

Come ho cercato di illustrare nelle pagine precedenti, l'amore per l'analogia determina ogni spostamento interno all'«opera in corso», lungo quella che, per usare le parole di Calasso, potremmo indicare come «una rete mistica che avvolge ogni rete logica».<sup>357</sup> Si veda, a titolo d'esempio, con quale approccio sincronico il narratore della *Rovina di Kasch* commenti un estratto da *Mémoire sur les relations commerciales des*

---

<sup>355</sup> PIERLUIGI PANZA, *L'enigma Tiepolo*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 2007.

<sup>356</sup> A. GNOLI, *50 anni di Adelphi. Calasso: «Fare i libri nell'età dell'inconsistenza»*, in «la Repubblica», 15 marzo 2013.

<sup>357</sup> RK, p. 262.

*États-Unis avec l'Angleterre* di Talleyrand:

Non è un La Bruyère della barbarie che parlava in questi termini ai membri dell'Institut, ma un sociologo dell'età dell'inflazione e delle bande paramilitari. Intorno gli risuonano Rathenau e Hitler, gli hoboos arrampicati sui treni e la polizia a cavallo.<sup>358</sup>

Nella lettura di Calasso, Talleyrand aveva intuito in certe figure non perfettamente inserite nella società americana (il «Taglialegna» e il «Pescatore») un potenziale disgregativo della stessa, cogliendo i prodromi di una trasformazione delle masse che avrebbe portato, secoli dopo, a conseguenze disastrose come il secondo conflitto mondiale. L'ossequio al polo analogico del pensiero giustifica i bruschi salti temporali che caratterizzano questo *excursus* in un "Moderno" i cui estremi cronologici sono quanto mai labili. Dal centro della *Rovina di Kasch* – grossomodo circoscrivibile al periodo compreso tra il 1798 e il 1898 in cui Calasso colloca la nascita della letteratura assoluta – si dipartono innumerevoli retrogressioni e balzi in avanti. Calasso, infatti, sembra trattare la materia storica come materia mitica, ammiccando alle corrispondenze tra avvenimenti lontani nel tempo come a varianti alternative di un unico racconto. In ogni epoca, in ogni avvenimento, cerca di isolare delle fisionomie ricorrenti, guardando ai personaggi in gioco come a figure che ritornano in vesti diverse a riproporre, nella trama del tempo, le stesse storie: «ci sono forme che non si estinguono – scrive nell'*Innominabile attuale* – «mutano, si caricano e si svuotano di significati a seconda delle occasioni. Ma un filo sottile le lega sempre ai loro inizi».<sup>359</sup>

Maria Di Salvatore ha individuato una caratteristica fondamentale della *Rovina di Kasch* dicendo che è un libro in cui «i vari generi letterari tradizionali sono [...] intrecciati tra loro, in particolare quello storico e quello letterario, illuminandosi a vicenda».<sup>360</sup> Essa è infatti anche, secondo l'azzeccata definizione di Ceronetti, «un libro fatto di letture storiche, di storia ripensata antistoriograficamente».<sup>361</sup> O meglio ancora: è un libro che presenta una precisa idea di storiografia, indissolubilmente legata a una precisa idea di

---

<sup>358</sup> RK, p. 106.

<sup>359</sup> IA, p. 20.

<sup>360</sup> MARIA DI SALVATORE, *Letteratura e storia ne La rovina di Kasch di Calasso*, cit., p. 637.

<sup>361</sup> GUIDO CERONETTI, *Fra le rovine di Kasch* [sic]. *Gnosi e storia nell'ultimo libro di Calasso*, in «La Stampa», 11 agosto 1983.



letteratura; questa idea è, ovviamente, quella di letteratura assoluta, di letteratura come cavo senza fondo in cui tutto rientra e si trasforma, in una vertigine interpretativa che deve obbedire al solo imperativo formale. A questo gioco si prestano le fonti storiche e le opere di storiografia che Calasso “divora”, in una critica continua a un certo metodo storiografico. In uno dei capitoli centrali della *Rovina, Archivi e fuochi fatui*, esprime infatti la sua sfiducia nei confronti di una storiografia fondata sulla mera rielaborazione di dati e materiali di archivio, rivendicando proprio la necessità che storia e letteratura vadano di pari passo. Questa esigenza si concretizza nella figura di Richard Cobb, che legge nella «spinta quasi ossessiva» a «irrompere nelle vite degli altri»<sup>362</sup> la caratteristica precipua del suo essere storico. Quello di Cobb e della sua opera del 1972 *Reactions to French Revolution* – citata più volte nella *Rovina* ed entrata nel 1990 nel catalogo Adelphi<sup>363</sup> – mi sembra un caso ben rappresentativo del tipo di approccio storiografico che Calasso maggiormente apprezza. Lo studioso inglese prediligeva investigare le storie individuali piuttosto che i movimenti delle grandi masse, e sperava di poterne ricavare dettagli utili a rivelare importanti verità nascoste sullo sfondo di una determinata epoca. Numerose sono le caratteristiche che Calasso può aver stimato nel lavoro di Cobb: in primo luogo, la sua sensibilità estetica, che gli fa dichiarare di aver scritto «più come un cattivo poeta che come uno storico accurato»<sup>364</sup> e lo fa indugiare nelle descrizioni anche su particolari minimi e apparentemente insignificanti. In secondo luogo, la sua passione per le figure ai margini della società, quelle che non si possono inquadrare in classi o in gruppi ben definiti e dunque associare all’una o all’altra «buona causa»; Cobb scriveva infatti:

a purpose of this study is to find room for those many elements of a society that never felt the pull in any direction, very often because they were so poor, so meek, so humble, so obscure, that no one ever thought that they were worth bothering

---

<sup>362</sup> Cfr. RK, p. 236.

<sup>363</sup> RICHARD COBB, *Reazioni alla Rivoluzione francese*, traduzione italiana di B. Focosi, Milano, Adelphi, 1990.

<sup>364</sup> R. COBB, *Reactions to French Revolution*, Londra, Oxford University Press, 1972, p. 11.

about.<sup>365</sup>

L'andamento della prosa di Cobb incontra senz'altro i gusti di Calasso: procede per intuizioni e idiosincrasie, rivendicando fin dalle premesse l'incertezza sulla meta finale delle proprie esplorazioni;<sup>366</sup> spiega che i materiali da cui ricava gli aneddoti sono così vasti che sarebbe impossibile usare delle note a piè di pagina e quindi ha opta per un unico repertorio finale.<sup>367</sup> In un suo saggio su Bruce Chatwin, Calasso utilizza una definizione di Salman Rushdie che mi sembra applicarsi perfettamente anche a Richard Cobb:

il *gypsy scholar* [...] è quello *scholar* che gli *scholars* non possono prendere sul serio – infatti: è *gypsy* –, ma che legge, fiuta, individua i testi essenziali di una disciplina con un anticipo talvolta di qualche anno, talvolta di decenni, sugli *scholars* che poi su quegli stessi testi terranno i loro corsi assennati.<sup>368</sup>

Soprattutto, è estremamente in sintonia con l'«opera in corso» il modo in cui Cobb concepisce alcuni personaggi storici, visti prospetticamente come modelli di azioni che tenderanno a riproporsi; leggiamo per esempio cosa scrive di Robespierre: «for Robespierre is constantly reborn and there are several easy formulas for the construction of one's own Home-Robespierres».<sup>369</sup> Infine, c'è in Cobb l'idea, che ci riporta nell'alveo della letteratura assoluta, che le storie proposte si siano scritte da sé, utilizzando il loro autore come un veicolo espressivo quasi impotente.<sup>370</sup>

Per penetrare appieno le vicende, le «vite degli altri», la storiografia deve quindi assumere delle forme romanzesche, celebrare la sua dimensione di racconto:

Lo storico ha un compito che in gran parte coincide con quello di Proust, ma non ha il vantaggio di possedere la memoria di Proust; lo storico, allora deve costruire, e

---

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 13. «Un proposito di questo studio è dare spazio a quei tanti elementi della società che non si sentirono mai attratti in nessuna direzione, molto spesso perché erano così poveri, così modesti, così umili, così ignoti che nessuno pensò mai che valesse la pena di preoccuparsene» (traduzione mia).

<sup>366</sup> Cfr. *ivi*, p. 17.

<sup>367</sup> Cfr. *ivi*, p. 15.

<sup>368</sup> FVN, p. 84.

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 5: «perché Robespierre è costantemente rinato, e ci sono svariate formule per la costruzione di tanti Robespierre personali» (traduzione mia).

<sup>370</sup> *Ivi*, p. 17.

infine saccheggiare, la memoria degli altri. Questa è storia.<sup>371</sup>

Nella sola interconnessione con la letteratura la storiografia trova, secondo Calasso, la sua ragion d'essere:

La storia non ha alcuna ragione essenziale per distinguersi dalla letteratura. «Carmen solutum» – la chiamava già Quintiliano. Senza coazione metrica, senza preordinata gabbia formale, la ricerca storica è il graduale costituirsi di una memoria artificiale, lo sciogliersi successivo dei lacci di una serie senza fine di scatole di cartone negli archivi.<sup>372</sup>

La letteratura aiuta a cogliere il lato nascosto della realtà, e ciò rende il racconto di fatti storici più denso di significati.<sup>373</sup> Questo presupposto è gravido di conseguenze. *In primis*, come già notava Di Salvatore, fa sì che nella *Rovina di Kasch* prenda corpo una galleria di «ritratti biografici», in cui si fondono testimonianze storiche e «suggestivi affreschi letterari».<sup>374</sup> Attraverso tali ricostruzioni si vuole però offrire un osservatorio privilegiato per una porzione di realtà molto più ampia. Per certi versi, l'operazione compiuta da Calasso è simile a quella che un importante personaggio del volume, Charles-Augustin Sainte-Beuve, aveva tentato nella sua monumentale opera su Port-Royal, a cui, peraltro, è dedicato un lungo capitolo (*Intorno a Port-Royal*) della *Rovina di Kasch*. Ecco dunque un altro elemento a dimostrare la complessità di quest'opera: Sainte-Beuve è al contempo personaggio e autore di riferimento, Port-Royal è ipotesto, scenario e oggetto di studio, così come Talleyrand è personaggio, fonte da citare e narratore fittizio, e Richard Cobb storico del periodo interessato dall'indagine di Calasso e al contempo spunto di riflessione sugli scopi della storiografia. *La rovina di Kasch* è davvero, come ha scritto Pietro Citati, «un libro che divora i libri e la storia».<sup>375</sup> Poiché i personaggi storici diventano personaggi finzionali, non si fa distinzione fra quelli veri e quelli inventati, come il Chevalier de B. o il misterioso M\*\*\*. In quest'opera di storia «sinottica e simultanea»<sup>376</sup> lavoro di documentazione e inventiva romanzesca vanno a

---

<sup>371</sup> RK, p. 238.

<sup>372</sup> RK, p. 234.

<sup>373</sup> Su questo aspetto, cfr. M. DI SALVATORE, *Letteratura e storia...*, cit., p. 640.

<sup>374</sup> Cfr. *Ivi*, p. 637.

<sup>375</sup> P. CITATI, *Un libro che divora i libri e la storia*, cit.

<sup>376</sup> Cfr. *Supra*, cap. 3, p. 76, nota 251.

braccetto. Questo accade soprattutto perché i personaggi storici vanno via via perdendo la loro concretezza per diventare simboli, archetipi, come i personaggi mitici. C'è infatti, alla base della *Rovina di Kasch*, un'idea ciclica della storia come ripetizione di avvenimenti eterni:

Se la storia si ripeta è questione fatua, ma gli effetti che ha il pensiero della ripetizione sono devastanti. [...] Come non esiste un libro che non sia la ripresa o la risposta o la conseguenza rispetto a un altro libro, così in ogni gesto si posa, sulla mano che traccia, un'altra, invisibile mano, che la guida, la preme o la trattiene. Rispetto a ogni evento dobbiamo chiederci: che cosa, qui, voleva ripetersi? a che cosa, qui, si dava risposta? Talvolta è difficile persino ritrovare gli indizi di un nesso, tanto gli eventi sono sfigurati dall'erompere della casualità, che compone la storia stessa. Nel pensiero della ripetizione c'è tutto il nostro rapporto con il passato; dal tempo, come da un immenso vuoto di memoria, si distaccano le figure in avida attesa di riapparire. A volte sono misere e goffe – e a volte proprio allora raggiungono la massima forza d'urto, assassina.<sup>377</sup>

Che la storia si ripeta o meno, secondo Calasso, fa poca differenza; la mente è per lui costituzionalmente portata a rintracciare delle strutture soggiacenti alle nostre azioni, come se queste si modellassero sempre su qualcosa di pre-esistente. Eterna e apparentata con il continuo cosmico, la mente è costretta ad adattarsi all'esistenza umana finita e limitata, ma porta con sé un ricordo di ciò che l'ha preceduta. Si cela dietro quel passaggio della *Rovina di Kasch* un'idea cardine dell'opera calassiana, quella della ripetizione; sveltano la figura di Nietzsche e il «pensiero abissale» dell'eterno ritorno, oltre agli archetipi junghiani. Tale visione cosmica è esplicitata in un capitolo della *Rovina* che sottolinea fin dal titolo la sua ascendenza nietzschiana: *Il demone della ripetizione*. Proprio come un demone, infatti, si presenta, nell'apoforisma numero 341 della *Gaia Scienza*, l'ipotesi dell'eterno ritorno:

Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: «Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragnò e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene

---

<sup>377</sup> RK, pp. 252-253.

sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello di polvere!».<sup>378</sup>

Con parole simili («e quel ragno lento che striscia al chiaro della luna, e lo stesso chiaror della luna, ed io e te che qui sotto il portico bisbigliamo insieme di cose eterne, – non dobbiamo tutti essere già stati una volta?»<sup>379</sup>) in *Così parlò Zarathustra* si riafferma con forza l'idea sconvolgente dell'eternità circolare del tempo, punto di partenza anche di quell'*Ecce homo* che Calasso traduce in uno dei suoi incarichi per Adelphi; una intuizione insopportabile se non accompagnata da un *amor fati* che dia senso al tutto. Accanto all'autore dello *Zarathustra*, innumerevoli reminiscenze concorrono a definire questo concetto di importanza cruciale. Nello stesso capitolo della *Rovina di Kasch*, Calasso cita Paul Valéry, che si dice «esasperato dalla ripetizione».<sup>380</sup> Soprattutto, parla a lungo di Freud, che nel *Perturbante* si interroga sul significato di alcune ricorrenze di segni, apparentemente casuali, da cui la nostra mente è al tempo stesso angosciata e attirata.<sup>381</sup> Nel mondo moderno, che nega l'esistenza di un ordine superiore a quello che l'uomo si auto-impone per vivere in società, la circolarità del tempo, che i riti celebravano collettivamente, è uno spauracchio inquietante; per funzionare a dovere, la macchina produttiva del mondo capitalistico ha bisogno di un tempo lineare e progressivo:

Precipitando nel corso del tempo verso di noi, i poteri della ripetizione vengono gradualmente cassati: come alla dea negli Inferi, a ogni soglia un manto e un diadema le vengono strappati dalla Mano Invisibile.<sup>382</sup>

Il senso della ripetizione degli avvenimenti umani, il loro scopo, può risiedere soltanto, secondo Calasso, al di fuori di essi. L'analisi puramente morfologica degli eventi che si ripresentano non porta a niente se non all'affermazione dell'assenza di significato del divenire storico. Conclusione a cui sono giunti molti fra i più grandi pensatori moderni. L'«opera in corso», in modo particolare con le sue parti più impregnate di storia, *La rovina di Kasch* e *L'innominabile attuale*, vuole indagare questo cambiamento di

---

<sup>378</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, traduzione italiana di G. Vattimo, Torino, Einaudi, 1979, p. 197.

<sup>379</sup> ID., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, traduzione italiana di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 192.

<sup>380</sup> RK, p. 242. Calasso cita da PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Vol. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 313.

<sup>381</sup> Su questo aspetto, rimando alla parte III, cap. 1.

<sup>382</sup> RK, p. 241.

paradigma, mostrando gli effetti dell'abbandono di un pensiero della ripetizione.

All'interno di una concezione ciclica del tempo, dunque, i molti protagonisti dell'«opera in corso» assumono un senso ulteriore rispetto a quello delle vicende terrene che li vedono coinvolti, diventando simboli di aspetti del reale che Calasso vuole illustrare. È un meccanismo che si svela per esempio, nel capitolo *L'austriaca* della *Rovina di Kasch*, con la figura di Maria Antonietta: Calasso, tramite Goethe,<sup>383</sup> la rappresenta nell'atto di entrare, nuda, nella sala in cui la attende il suo sposo: la stanza è ricoperta di arazzi che raffigurano le storie di Medea, Giasone e Creusa; Goethe è inquieto, gli sembrano presagi nefasti per una novella sposa, ma i suoi contemporanei lo tranquillizzano, spiegandogli che nessuno si preoccupa più di cercare significati nelle immagini.<sup>384</sup> In questo, per Calasso si concretizza un altro aspetto fondamentale che dal mondo moderno passerà inalterata nell'«innominabile attuale». Ecco infatti il suo commento:

L'immagine si vendica di chi non la osserva. La vita di Maria Antonietta viene sempre più soffocata dal simbolo, quanto meno intorno a lei si mostrava di percepirlo.<sup>385</sup>

In questa prospettiva – cioè come modelli di un comportamento eterno atto a ripetersi – sono letti anche i fatti della guerra napoleonica in Spagna:

I foschi montanari [...] non sono soltanto i progenitori di quel Partigiano (quindi guerrigliero, quindi terrorista) che sconvolge ogni spazio strategico e giuridico, come ha dimostrato Carl Schmitt, ma anticipano una figura oscura e immane, il cui volto solo oggi comincia a svelarsi: la rivolta dell'etnia, il rigetto dell'Occidente in quanto morbida epidermide che si sovrappone a tutte le terre e le soffoca.<sup>386</sup>

Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, la nostra epoca viene esplicitamente descritta come un'inconsapevole riproposizione di miti: «noi viviamo in un magazzino di calchi che hanno perduto i loro stampi. In principio era lo stampo»,<sup>387</sup> in *Ka* le conseguenze della ciclicità del tempo sulle azioni umane vengono spiegate in questi termini: «il repertorio

---

<sup>383</sup> Cfr. RK, p. 99.

<sup>384</sup> Cfr. RK, p. 100.

<sup>385</sup> RK, p. 100.

<sup>386</sup> RK, p. 75.

<sup>387</sup> NCA, p. 202.

dei gesti è limitato, i significati sono inesauribili. Così le stesse storie si ripetono e variano perché ogni volta si scopra, in una lenta rotazione, una nuova terra e un nuovo cielo dei significati». <sup>388</sup> Questa verità si rivela con chiarezza inedita, come accennato, nella pittura di Tiepolo e di tutti i grandi artisti che riescono a tradurla in immagine, con l'intuitiva immediatezza che solo quella forma sa dare:

così avviene la Storia, ci dice l'immagine: per via di scalfitture o fratture che possono facilmente passare inosservate. Ma sono irreversibili. <sup>389</sup>

Nel suo affresco dell'età moderna, dunque, Calasso sceglie di utilizzare un particolare modo di guardare agli avvenimenti storici, consapevole dell'esistenza di un'altra strada, un altro tipo di approccio, ereditato dall'età dei Lumi e colpevole, secondo lui, di trascurare la natura archetipica dei fatti, di non vedere il loro collegamento con il passato:

L'età borghese era malata di storia. [...] quella malattia era conseguenza di un fatto impalpabile: la recisione del nodo familiare che collegava il presente alla storia passata. <sup>390</sup>

Da questa «recisione» Calasso fa derivare una condizione essenziale dell'Occidente moderno: il suo essere «*ahnungslos*», «privo di presagi». <sup>391</sup> Senza la percezione di una forza esterna agli avvenimenti, che li riempia di senso, gli storici compiono, secondo Calasso, un lavoro inutile. Da ciò discende la sua predilezione per alcuni rappresentanti della disciplina:

La ripetizione è l'invisibile passo indietro che accompagna ogni gesto. Gli storici si distinguono soprattutto dalla capacità che hanno di congiungerlo al loro racconto dei gesti, delle gesta visibili. Ma per giungere a questo, devono mescolarsi senza prudenza alle ombre, ed emergere dal passato come dall'Averno. Michelet, Burckhardt, Warburg, Toqueville... <sup>392</sup>

È evidente, insomma, che gli storici che Calasso ammira siano, pur nella molteplicità

---

<sup>388</sup> Ka, p. 73.

<sup>389</sup> RT, p. 273.

<sup>390</sup> RK, p. 123.

<sup>391</sup> RK, p. 201.

<sup>392</sup> RK, p. 253.

dei loro orientamenti, in qualche modo riconducibili, per vocazione, alla galassia della letteratura assoluta.<sup>393</sup> I puntini di sospensione indicano che l'elenco non si esaurisce con i sopracitati; fra i nomi mancanti, andrà menzionato perlomeno un autore che compare spesso tra le pagine della *Rovina di Kasch*, Léon Bloy. Dall'opera del saggista francese Calasso recupera una concezione ciclica della storia come un susseguirsi di «insurrezioni teologiche»<sup>394</sup> e l'immagine di Maria Antonietta come simbolo sacrificale; inoltre vi trova rafforzata la sua visione dello scrittore come iniziato ai misteri, che ha la capacità di proiettare le «ombre della storia» in uno scenario ulteriore, metastorico.<sup>395</sup> Questa capacità è fondamentale, secondo Calasso, soprattutto per chi si avvicina al mondo moderno, e in modo particolare per chi vuole capire gli avvenimenti posteriori al Congresso di Vienna, che trasforma in maniera irreversibile il modo in cui possiamo rapportarci al passato:

Quando il Congresso di Vienna ebbe dato una parvenza di ordine al continente, cominciò a manifestarsi nella psiche europea un fenomeno dalle vaste conseguenze: il passato diventava disponibile, pronto a essere messo in scena.<sup>396</sup>

La trasformazione dunque ha per oggetto dei contenuti psichici: con la fine dell'era napoleonica l'età delle cerimonie è definitivamente conclusa, e un vasto repertorio di gesti viene a cristallizzarsi secondo modalità nuove. Il significato di alcune immagini verrà a perdersi definitivamente, e il mondo si preparerà a entrare in un regime di esoterismo forzato:

diventando disponibile, il passato perdeva qualcosa della sua estraneità e gravità. Un certo carattere posticcio avrebbe accompagnato d'ora in poi quelle apparizioni proliferanti. Si entrava in nuovo regime dell'immaginazione, nel quale viviamo

---

<sup>393</sup> Nell'*Innominabile attuale*, confermerà la sua predilezione per una particolare tipologia di storici: «le rovine testimoniano questo: che il passato non c'è. Una volta assorbito questo shock, che penetra fino ai capillari, può cominciare – lentamente, gradualmente – il processo della conoscenza. I grandi storici sono necromanti – e appartengono a questi visitatori. Hanno tutti subito quell'esperienza iniziale, che poi sempre si rinnova, anche se possono avere fisiologie molto diverse: sobri, come nel caso di Burckhardt – o visionari, come Michelet». Cfr. IA, p. 88.

<sup>394</sup> RK, p. 80.

<sup>395</sup> Cfr. CLS, p. 207.

<sup>396</sup> FB, p. 197.



ancora.<sup>397</sup>

Il senso da dare al «nuovo regime dell'immaginazione» sarà l'oggetto della seconda parte di questo lavoro. Prima di inoltrarmi nei meandri di quei contenuti psichici, infatti, vorrei riflettere su alcune implicazioni del «carattere posticcio» assunto dalle apparizioni del passato.

---

<sup>397</sup> FB, p. 198.

## 6. LA POST-STORIA E IL COLORE DEL TEMPO

Grande, invece, è la speranza di coloro che non si sentono cittadini di questo tempo, perché se lo fossero concorrerebbero ad ammazzare il loro tempo e a tramontare con il loro tempo – mentre vogliono piuttosto risvegliare il tempo alla vita per continuare essi stessi a vivere in questa vita.  
FRIEDRICH NIETZSCHE

Nel capitolo precedente ho cercato di far emergere, attraverso il confronto col modello nietzschiano, l'«inattualità» della produzione calassiana. Vorrei invece iniziare il sesto facendo dialogare l'«opera in corso», e in modo particolare *La rovina di Kasch* – in quanto manifestazione di un progetto e pietra angolare dell'intera impalcatura – con il retroscena culturale della sua contemporaneità, per poter valutare come in essa si inserisca e si distingua. Quello che segue è dunque un tentativo di ricognizione degli aspetti della “narrativa” calassiana che si prestano al confronto con il panorama critico della fine del Novecento.

Nel novembre 1991, in seguito alla pubblicazione dei *Quarantanove gradini*, Calasso si trova imprevedibilmente al centro di una polemica che per qualche settimana anima il supplemento culturale della «Stampa», «Tuttolibri». Ricostruirla qui brevemente ci dà qualche utile spunto di riflessione sul rapporto tra l'«opera in corso» e il proprio tempo. *La querelle* nasce da una recensione dal titolo eloquente: *Nella torre di Calasso*.<sup>398</sup> A scriverla è l'allora direttore di Rai Tre Angelo Guglielmi, ex membro del Gruppo 63 e critico militante su diversi quotidiani e settimanali: dopo essersi dilungato sui meriti di Calasso («serio», «elegante nel lessico e nello stile», «unisce al rigore dello studioso lo slancio del ricercatore», autore di esegesi «affidabili e estrose»), Guglielmi conclude il suo pezzo con l'impressione che la raccolta, pur «straordinaria», risulti anche «deludente». Il problema è per lui la mancanza, nei saggi di Calasso, di «curiosità per le difficoltà del presente», l'assenza di un «conforto a fare scelte per l'oggi». Gli rispondono sul numero successivo Carlo Fruttero e Franco Lucentini, prendendo le difese di Calasso: rimproverargli «di non partecipare al coro» sarebbe secondo loro «più che una riserva

---

<sup>398</sup> Cfr. ANGELO GUGLIELMI, *Nella torre di Calasso*, in «Tuttolibri», XVI, 775, novembre 1991.

critica, un errore di prospettiva, come giudicare Madame Bovary dal punto di vista di Homais». <sup>399</sup> La distanza di Calasso dalle questioni scottanti dell'attualità è infatti, scrivono, «una lontananza voluta, cercata, che non ha nulla di sfuggente, di languido, di remissivo. Se torre è, non è certo d'avorio ma di dura pietra difensiva, irta di merli e di cannoni che sparano, e con quanta precisione!, in tutte le direzioni». Quello che «La ditta» imputa al libro di Calasso, che trova comunque frutto di «un'intelligenza che non si dà un solo istante per vinta», è semmai una visione esageratamente pessimistica: «la letteratura occidentale, anzi, la cultura occidentale, è finita. Non c'è più niente da dire, da pensare, da argomentare, da proporre». <sup>400</sup> La polemica, a questo punto, infiamma: non soltanto per la risposta piccata di Angelo Guglielmi, offeso dalle parole di Fruttero e Lucentini che lo accusavano di leggere Calasso solo in ottica televisiva, <sup>401</sup> ma anche perché la questione dell'attualità della scrittura – e di cosa essa significhi – si allarga e viene rivolta a tanti altri scrittori italiani, da Vincenzo Consolo a Sebastiano Vassalli, da Lalla Romano a Ferdinando Camon. <sup>402</sup> Le ultime battute sono affidate dalla redazione di «Tuttolibri» a Sergio Quinzio e Gianni Vattimo. Il primo difende Calasso mettendosi in qualche modo sulla linea di Fruttero e Lucentini: «giunti là dove non è più possibile sperare in nessuna salvezza», scrive, «resta spazio solo per l'esercizio dell'intelligenza». <sup>403</sup> Vattimo accusa Calasso di nutrire astiosa diffidenza contro la cultura accademica e di massa senza rendersi conto che le sue tesi non sono originali, e di ridurre tutto a un «nichilismo passivo» che è proprio dei «filistei della cultura». <sup>404</sup> Dopo cinque numeri a lui dedicati, Calasso interviene sulla questione rispondendo alle critiche. La prima cosa che gli preme sottolineare è che non gli sembra di aver ignorato il presente, avendo dedicato i suoi saggi ai «fondamenti della bottiglia di Coca-Cola» e a Heidegger, alla guerra e alla *bêtise* che imperversa nel mondo. In secondo luogo, riprendendo le osservazioni di Guglielmi, spiega che l'esigenza di «superare una congiuntura» <sup>405</sup> è quanto di più lontano esista dalla propria idea di letteratura – per Guglielmi era invece uno dei suoi compiti più urgenti – e che una simile espressione gli sembra «tollerabile

---

<sup>399</sup> Cfr. CARLO FRUTTERO E FRANCO LUCENTINI, *Calasso a Rai 3?*, XVI, 776, novembre 1991.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> Cfr. A. GUGLIELMI, *Quando uno scrittore è attuale?*, in «Tuttolibri», XVI, 777, novembre 1991.

<sup>402</sup> Cfr. MIRELLA SERRI, *Scrittore, sei attuale?*, in «Tuttolibri», XVI, 778, novembre 1991.

<sup>403</sup> SERGIO QUINZIO, *Non abbiamo più guide per essere attuali*, in «Tuttolibri», XVI, 779, dicembre 1991.

<sup>404</sup> GIANNI VATTIMO, *Si confonde nichilismo con nostalgia*, in «Tuttolibri», XVI, 779, dicembre 1991.

<sup>405</sup> R. CALASSO, *Aut Kraus aut Coca-cola*, in «Tuttolibri», XVI, dicembre 1991, 781.

soltanto all'orecchio di chi non sa cosa sia la letteratura». Al contempo, Calasso si sente «obbligato» a fare delle precisazioni:

non ritengo e non affermerei mai che «la letteratura occidentale, anzi, la cultura occidentale, è finita» (Fruttero&Lucentini). Non ritengo che «il presente» sia caratterizzato dalla “insopportabilità” (Guglielmi) – o almeno non più di quanto lo era per il contadino di Esiodo, che già faceva una vita dura e non godeva neppure dei conforti della televisione. Non penso che non ci sia più «niente da dire, da pensare, da argomentare, da proporre» (Fruttero&Lucentini), tant'è che passo la vita a pubblicare libri di altri e miei. [...] Infine, sarò eternamente grato a Fruttero&Lucentini, i quali, pur attribuendomi taluni pensieri in cui non mi riconosco, hanno formulato la lode più alta a cui potessi aspirare, paragonandomi a un elettricista che sa «districare il groviglio di fili multicolori» in un vecchio impianto elettrico. Saper collegare i fili di quel vecchio impianto elettrico che è la nostra mente mi sembra l'unica ambizione che si possa legittimamente attribuire alla letteratura, la quale, per il resto, come tutte le cose essenziali della vita, non ha funzione – e tanto meno quella di fornire «un conforto a fare scelte per l'oggi» (Guglielmi) –, ma si appaga del capire ciò che è, rivelando ciò che è in una forma.<sup>406</sup>

Oltre a fornirci degli elementi utili alla delineazione dell'ideale letterario di Calasso, questi passi offrono il destro per un tentativo, a ventisei anni di distanza dalla disputa, di storicizzare l'«opera in corso». Penso che, analizzando in modo particolare *La rovina di Kasch* – da un lato in ossequio all'«utile superstizione delle date»,<sup>407</sup> dall'altro in virtù della sua forma peculiare –, possa essere utile ragionare su un possibile raffronto con la letteratura postmoderna. Com'è noto, “postmoderno” è una categoria dai contorni molto labili, con la quale, attraverso definizioni mai del tutto univoche e soddisfacenti, si è tentato di circoscrivere alcune tendenze della cultura tardo-novecentesca; la questione sarà qui soltanto abbozzata, evidenziando i punti di contatto dei primi volumi dell'«opera in corso» con la letteratura coeva. In tale operazione, ho trovato opportuno vagliare proprio i *Quarantanove gradini*; la redazione di questi scritti appartiene a un intervallo compreso tra il 1969 e il 1990 e in massima parte – 34 su 37 sono anteriori al 1980 – essi precedono o accompagnano la gestazione della *Rovina di Kasch*. Nella produzione calassiana, come notava già Pietro Citati, questi saggi possono essere considerati «la porta d'entrata dei suoi due libri maggiori».<sup>408</sup>

Devo precisare che un tentativo di confronto fra l'opera calassiana e il

---

<sup>406</sup> *Ibidem*.

<sup>407</sup> Cfr. Cap. 1, nota 8.

<sup>408</sup> P. CITATI, *Roberto Calasso, o dell'Infedeltà*, cit.

postmodernismo è già stato effettuato, in maniera abbastanza approfondita, da Lara Fiorani, ricercatrice dello University College di Londra e autrice di uno dei pochi saggi monografici sulla produzione di Calasso. Vorrei in prima istanza, trarre spunto dalle sue proposte, cercando di valutare volta per volta quanto siano condivisibili. Il lavoro della studiosa dell'UCL, che concentra la sua attenzione in modo particolare sulle *Nozze di Cadmo e Armonia*, si prefigge proprio l'obiettivo di rileggere in chiave post-strutturalista e post-modernista l'opera calassiana. Nella sua *Introduzione*, Fiorani spiega di voler dimostrare che, sebbene Calasso abbia a più riprese espresso la sua estraneità a questa categoria cognitiva – arrivando a dichiarare in un'intervista di non aver mai sentito l'esigenza di utilizzare la parola “postmoderno” – è possibile rintracciare

A wealth of thematic and formal clues, all revealing Calasso's fascination with poststructuralism – a philosophy of textuality and reading practice which deeply affected postmodern.<sup>409</sup>

Con la sua analisi, Fiorani intende dimostrare come il testo calassiano riveli dei significativi punti di contatto, sia a livello formale che contenutistico, con l'opera di Jacques Derrida, un autore – è lei stessa a riconoscerlo – mai menzionato esplicitamente da Calasso.<sup>410</sup> Vediamo dunque di seguire passo passo le osservazioni della ricercatrice, cercando di vagliarle anche alla luce delle considerazioni delle pagine precedenti. Fiorani, come è ovvio, sente la necessità di motivare, innanzitutto, un accostamento che al lettore di Calasso suona indubitabilmente sospetto. Il capitolo del suo lavoro dal titolo *Calasso e il postmoderno* si apre infatti con questa considerazione:

Something in the theorization of 'absolute literature' may be clashing with the idea of belonging to a specific cultural moment: a sense of verticality rather than horizontality, an aspiration to reconnect with its previous incarnation, rather than look for a narcissistic mirror in contemporary productions. Furthermore, the literature of the returning gods does not share with postmodernism the pessimistic

---

<sup>409</sup> Cfr. L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 11: «una vastità di indizi tematici e formali che rivelano la fascinazione di Calasso per il post-strutturalismo, una disciplina della testualità e della pratica di lettura che ha influenzato profondamente il postmodernismo» (traduzione mia).

<sup>410</sup> Va precisato che la ricognizione di Fiorani si ferma al 2009.

sense of late-coming, of being a mere appendix to the great book of tradition.<sup>411</sup>

Una prima significativa riserva circa un parallelo tra i due sta senza dubbio nella grande distanza che separa un'idea di letteratura come quella di Calasso, che vi vede niente meno che un'«approssimazione alla *clavis universalis*»,<sup>412</sup> unico rifugio di tutte le antiche sapienze perdute, e una di «letteratura dello sfinimento» come quella postmoderna, per utilizzare la formula di John Barth.<sup>413</sup> Inoltre, è difficile seguire Fiorani quando, per motivare la reticenza di Calasso nei confronti del termine “postmoderno”, si appella all'importanza della «sua formazione in un ambiente marxista», scrivendo che «le visioni sovversive della testualità [proprie del postmodernismo] potrebbero essere entrate in conflitto con un'idea di letteratura che conservi una diretta influenza sulla realtà e sulla storia». <sup>414</sup> Pur riconoscendo all'opera marxiana un'importanza centrale nella maturazione del pensiero di Calasso, infatti, credo si debba dubitare a ragion veduta dell'ipotesi che egli osteggi, in virtù di questa, il “disimpegno” della letteratura contemporanea, anche alla luce di quanto a più riprese rivendicato sull'antagonismo manifesto tra letteratura assoluta e società egocentrica.

Fiorani ipotizza che Calasso preferisca utilizzare, in alternativa a “postmoderno”, il termine “post-storia”, cioè, secondo quanto leggiamo nei *Quarantanove gradini*, «quella parte di storia che viene messa in scena nel laboratorio sperimentale del nichilismo». <sup>415</sup> Alla luce di quanto detto nei capitoli precedenti, possiamo dedurre che il termine stia a

---

<sup>411</sup> L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 130: «qualcosa nella teorizzazione della “letteratura assoluta” sembra in parte confliggere con l'appartenenza ad una specifica stagione culturale, per il suo senso di verticalità più che di orizzontalità, ed una aspirazione a riconnettersi alle sue incarnazioni precedenti più che cercare uno specchio narcisistico nella produzione contemporanea. Oltre a questo, la letteratura del ritorno degli dèi non condivide con il postmodernismo la pessimistica sensazione di ritardo, di essere mera appendice del grande libro della tradizione» (traduzione mia).

<sup>412</sup> R. CALASSO, *Pubblicazione permanente e sporadicamente visibile*, in «Adelphiana 1963-2013», 2013, pp. 22-25, spec. 23.

<sup>413</sup> Cfr. JOHN BARTH, *The Literature of Exhaustion*, in «The Atlantic», 220, vol. II, 1967, pp. 29-34.

<sup>414</sup> L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 10: «His rejection of the term may partially be explained by his formation in a Marxist environment – his coming from a Marxist family and his youth in postwar Italy where respectable intellectuals tend to display a Marxist affiliation. In contrast with the Marxist belief that literature retains the ability to directly influence reality and history, and that it is therefore a valuable and serious intellectual activity, postmodernism emphasizes in literature an element of ‘play’. Postmodern practitioners tend to hold subversive views of textuality and literature, to question language’s ability to affect and even express reality successfully, and foreground in texts the opportunity for play».

<sup>415</sup> QG, p. 270.

indicare il periodo di gestazione dell'«innominabile attuale»:

Immaginiamo una grande civiltà teologica: chi vi nasce eredita un pensiero totale, precedente al dato, che poi si articola e manifesta in un linguaggio, più stretto della sua origine, rimando a qualcosa di anteriore e immobile. Per chi nasce nella civiltà teologica della post-storia il pensiero è un deposito da cui si può attingere tutto, salvo l'esperienza da cui ogni singolo pensiero è nato, mentre la disponibilità del passato come deposito è essa stessa l'esperienza comune a tutte le forme della nuova età. [...] Perciò alla post-storia non appartiene l'utopia, ma la parodia e l'inversione.<sup>416</sup>

“Post-storia” viene utilizzato per la prima volta in un'opera di Cournot (*Trattato sul concatenamento delle idee fondamentali nella storia*) del 1861; l'economista parla di *post-histoire* con riferimento all'ipotesi hegeliana di una fine della storia in età moderna. La nomenclatura viene poi ripresa da Toynbee e l'idea, soprattutto, ricorre negli scritti di poetica di Benn, ai quali con ogni probabilità attinge Calasso. È evidente, in ogni caso, che, sebbene l'immagine del passato come deposito sia fortemente postmoderna – sta alla base del riciclo, comune a tanta narrativa del periodo, dei materiali più diversi, mescolati tra loro alla rinfusa – si utilizza qui per delimitare un lasso di tempo piuttosto ampio. Risulta un po' equivoco, pertanto, equiparare una dicitura che abbraccia un periodo che – pur privo di confini netti – dura quanto meno due secoli, con una che è generalmente usata per indicare gli ultimi quarant'anni del Novecento. Piuttosto, è proprio nell'«orizzontalizzazione della prospettiva storica»,<sup>417</sup> nella facilità, cioè, con cui Calasso sembra voler raggruppare sotto un'etichetta onnicomprensiva vicende del passato anche molto lontane nello spazio e nel tempo, che possiamo intravedere una delle più significative consonanze tra la sua opera e il postmodernismo. Uno dei suoi teorici più importanti, Fredric Jameson, ha notato che la nozione modernista, bergsoniana, di «tempo profondo» sembra «radicalmente irrilevante per la nostra esperienza contemporanea, che è piuttosto l'esperienza di un perpetuo presente spaziale».<sup>418</sup> Come conseguenza di questa «spazializzazione» del tempo, si registra nel postmoderno, secondo Remo Ceserani, una metamorfosi del passato in «un grande serbatoio culturale di immagini».<sup>419</sup> Questa idea mi sembra perfettamente in linea con l'immagine, descritta nella *Folie Baudelaire* e

---

<sup>416</sup> QG, p. 105.

<sup>417</sup> L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 133.

<sup>418</sup> FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London-New York, Verso, 1991, p. 154.

<sup>419</sup> REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 88.

poc' anzi citata, del passato che si prepara a essere «messo in scena».<sup>420</sup> Jameson individua proprio nella «perdita del passato radicale», nella scomparsa di storicità a favore di un piatto «storicismo» una delle caratteristiche fondamentali del postmodernismo, che, come scrive Paolo Simonetti,

si configura come «cannibalizzazione» casuale degli stili e dei discorsi di un passato che viene sempre più «messo tra virgolette» finché di esso rimangono soltanto dei «testi», con conseguente proliferazione di linguaggi e discorsi privati, parziali, contraddittori.<sup>421</sup>

Anche il presupposto calassiano che «la storia non ha alcuna ragione essenziale per distinguersi dalla letteratura»<sup>422</sup> ha quindi, in un certo senso, implicazioni profondamente postmoderne. Come nota anche Fiorani, la storia, in piena conformità con una tendenza di quella che Jean-François Lyotard ha definito l'«era dell'incredulità nelle metanarrazioni»,<sup>423</sup> rivela non soltanto la sua natura di costruito linguistico, ma anche la sua essenza letteraria, finzionale. Nella sua predilezione per i «piccoli colpi di pollice», per l'aneddotica che ci rivela i personaggi storici in una luce inusitata, *La rovina di Kasch* dimostra un'attitudine tipicamente postmoderna ad evidenziare la parzialità di ogni grande narrazione, a focalizzare l'interesse sulle «storie» più che sulla «Storia». A differenza dell'approccio di gran parte degli scrittori postmodernisti, tuttavia, Calasso non considera questa scelta l'amara e obbligata acquisizione di chi vive un'era «appendicolare» a quella della Grande Storia, ma una ricchezza, la sola via che garantisca di rispettare il carattere approssimativo e incompleto di qualsiasi rappresentazione. Nell'«opera in corso» non si verifica inoltre quell'«appiattimento» e quella perdita dello stile individuale che Ceserani associa, nella sua disamina della letteratura della postmodernità, alla «scomparsa del passato»;<sup>424</sup> mi sembra al contrario che in Calasso vi sia una strenua ricerca dello stile più adatto per ogni testo, e una fiducia tutt'altro che

---

<sup>420</sup> Cfr. FB, p. 197.

<sup>421</sup> PAOLO SIMONETTI, *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis», 1 (2011), pp. 127-182, spec. 148.

<sup>422</sup> Cfr. nota 372.

<sup>423</sup> Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione italiana di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 6.

<sup>424</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 89.



disincantata nei riguardi del potere delle forme.

Usando un'espressione coniata da un altro importante critico del postmodernismo, Linda Hutcheon, Fiorani suggerisce poi di vedere nella *Rovina di Kasch* un esempio di «historiographic metafiction», cioè «a text whose blurring of the border between history and fictional narrative foregrounds the literary, textual character of history itself». <sup>425</sup> Altri elementi di contatto si possono ricercare nella particolare forma della *Rovina di Kasch*: possono infatti essere ricondotti al postmodernismo l'opzione per il *pastiche*, la mescolanza di generi e l'indistinguibilità fra la forma saggio e quella del racconto, oltre agli interventi metaletterari come l'*incipit* con Talleyrand che dichiara di parlare «sulla soglia del libro». <sup>426</sup> Come ha scritto Simonetti, sulla base delle teorie jamesoniane,

I confini tra testi diversi si sfaldano, i discorsi del passato non vengono citati né riprodotti con intenti satirici, ma generano un *pastiche* di scritture assemblate, l'una sovrapposta all'altra attraverso varie intertestualità, successioni di frammenti, *collage* di superfici multiple senza centro o direzione univoca. Ciò che segue è l'inevitabile abolizione di ogni distanza critica, l'intromissione di una dimensione sincronica di immanenza dello spazio nella tradizionale temporalità diacronica. <sup>427</sup>

Ritengo debba essere considerata più genericamente moderna che postmoderna, invece, la «sfiducia nel potere epistemologico della scienza positivista e nella storia, corrose dal di dentro dall'opacità della scrittura», <sup>428</sup> che è alla base del pensiero calassiano così come di gran parte degli intellettuali a lui contemporanei. Lo stesso direi della «celebrazione della frammentarietà della nostra conoscenza», che Fiorani riconduce, seppur riconoscendone l'ascendenza nietzschiana, alla compagine postmoderna. È indubitabile che questo sia un punto di partenza generalmente condiviso dagli scrittori degli anni '80, e che la figura di Nietzsche stessa sia diventata un riferimento importante per un gran numero di intellettuali, a partire dall'edizione critica delle sue opere avviata nel '62 da Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Tuttavia, ciò non mi sembra costituire un

---

<sup>425</sup> Cfr. L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 135: «un testo in cui il confondersi dei confini tra la materia storica e quella finzionale mette in primo piano il carattere letterario, testuale, della storia stessa» (traduzione mia.). Per la definizione di «historiographic metafiction» si veda LINDA HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London and Toronto, Routledge, 1991.

<sup>426</sup> Cfr. RK, p.14.

<sup>427</sup> P. SIMONETTI, *Postmoderno / Postmodernismi...*, cit., pp. 147-148.

<sup>428</sup> Cfr. L. FIORANI, *Roberto Calasso...*, cit., p. 136: «a general mistrust of the epistemological power of positivistic science and history, corroded from within by the opacity of all writing, is a strong element which Calasso's writing has in common with the culture of postmodernity» (traduzione mia.).

elemento di novità rispetto alla produzione letteraria e alla coscienza critica della grande maggioranza degli scrittori delle generazioni precedenti.

Fiorani insiste poi molto sull'aspetto finzionale della concezione storiografica di Calasso:

Calasso links the fictional character of history on one hand to its being memory – therefore imperfect reconstruction, in which the author plays a crucial role of gap-filler –, and on the other to its being a *sign*.<sup>429</sup>

Questa ricostruzione della ricercatrice, in parte condivisibile, mi sembra tuttavia incompleta, perché tralascia di sottolineare che, se la storia è “segno”, lo è piuttosto in quanto “simulacro”, modello di un comportamento pre-esistente, fatta com'è di una serie di archetipi che sono destinati a riproporsi in virtù del «demone della ripetizione» che li agita. C'è invece una questione, implicitamente centrale nell'opera calassiana, che Fiorani non trascura di mettere in evidenza:

One only has to look at the interest around the topic of the literary canon in contemporary literary criticism, to appreciate that Calasso's choice to select the flowers from the garland of ancient Greek textuality is not innocent, but echoes that literary criticism devoted to questioning the legitimacy of the literary canon and re-drafting to include the voices of 'otherness', be it in feminism or in postcolonialism or through the recovery of Western authors on the margins, a task in which Adelphi played a key role in Italian culture.<sup>430</sup>

La studiosa fa qui riferimento all'operazione di riscrittura del mito classico messa in atto da Calasso con *Le nozze di Cadmo e Armonia*, in cui vengono intrecciati fra loro fili diversissimi della letteratura antica, fino a formare un tappeto di citazioni e riletture in cui Erodoto e Plutarco, Nonno di Panopoli e Porfirio, dialogano con Tucidide e Pindaro. Fiorani ritiene che la riscoperta di un autore estraneo al canone classico come Nonno stia

---

<sup>429</sup> *Ivi*, p. 135: «Calasso collega il carattere finzionale della storia da una parte al suo essere oggetto di ricordo – e di conseguenza ricostruzione imperfetta –, dall'altro al suo essere *segno*». (traduzione mia; corsivi miei).

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 153: «è sufficiente considerare l'interesse per il problema del canone letterario nella critica contemporanea per rendersi conto che la scelta di Calasso di selezionare i fiori dalla ghirlanda di testi dell'antica Grecia non è innocente, ma riecheggia quella critica letteraria devota alla problematizzazione della legittimità del canone letterario, e ad una [sua] ridefinizione che includa le voci dell'“alterità”, attraverso il femminismo, la letteratura post-coloniale o attraverso il recupero degli autori occidentali ai margini, un obiettivo per cui Adelphi ha giocato un ruolo cruciale nella cultura italiana» (traduzione mia).

a dimostrare la volontà di Calasso di riscoprire i grandi “esclusi” dalla tradizione, in consonanza con gli obiettivi polemicamente del postmodernismo, generalmente critico nei confronti di qualsiasi canone consolidato. Propone inoltre di interpretare le *Nozze* come un tentativo di decostruire – in senso derridiano – la rigida impalcatura della mitologia, attraverso un sistematico disvelamento della sua natura proteiforme, attuato in virtù dell’importanza delle varianti – che sono, come scrive Calasso, la «circolazione del sangue mitico».<sup>431</sup> Proprio in questo proposito “decostruttivo”, la ricercatrice individua la prova più stringente del postmodernismo calassiano. Ella reputa altresì innegabile un’influenza del filosofo francese – che peraltro, similmente a Calasso, si è sempre dichiarato estraneo a questa stagione<sup>432</sup> – sull’«opera in corso», e dedica molte pagine del suo lavoro a proporre un elenco di analogie, formali e concettuali, fra i due. Fra le molte proposte da lei avanzate, ricorderò in questa sede soltanto l’interesse per le catene etimologiche heideggeriane, e, soprattutto, la condivisa ascendenza nietzschiana. Da questo comune “maestro”, infatti, entrambi avrebbero tratto la propensione all’analisi del divino come *mythos* piuttosto che come *lógos* e un’attitudine iconoclasta, che si traduce nella messa in discussione dei canoni consolidati. Per quanto suggestiva, questa ipotesi mi sembra confliggere con la natura dell’opera calassiana. Innanzi tutto, se è innegabile che, nella pratica, l’operazione compiuta da Calasso nei confronti della mitologia sia in parte accostabile alla *deconstruction* derridiana, i presupposti e gli scopi della stessa sono indubitabilmente opposti. L’obiettivo con cui Calasso “decostruisce” il mito, infatti, è quello di riscoprire delle strutture sottostanti alla realtà, di rendere manifesto il perpetuo riproporsi degli archetipi, che il mondo contemporaneo nega e nasconde; al contrario, ciò che spinge Derrida alla decostruzione è l’intento di svelare l’inesistenza di qualsiasi struttura definitiva di significato.

Per quanto riguarda la questione del canone, invece, il discorso si fa più complesso: partendo dal presupposto che un concetto come quello di letteratura assoluta vi sia intrinsecamente collegato, sarà opportuno, per affrontarlo, lasciarci alle spalle la trattazione di Fiorani e allargare l’orizzonte di confronto. Da una parte, Calasso delinea, con i volumi dell’«opera in corso», un ruolo preciso ed importante per un certo tipo di

---

<sup>431</sup> NCA, p. 315.

<sup>432</sup> Cfr. JACQUES DERRIDA, *Come non essere postmoderni*, a cura di G. Leghissa, traduzione italiana di G. Santamaria, Milano, Medusa, 2002.

letteratura nell'ineffabile mondo moderno. La letteratura assoluta, come si è chiarito, è una galassia dai confini piuttosto sfocati, che include in sé opere di generi diversi, appartenenti ad autori molto distanti fra loro geograficamente, culturalmente e ideologicamente. Ciononostante, questi confini, per quanto vaghi, esistono, e nella menzione di questo o quello scrittore Calasso tratteggia e rivela il suo canone. Il risultato è doppiamente significativo per uno scrittore-editore come lui: nella sua veste di direttore di Adelphi, una delle case editrici più importanti in Italia, Calasso si trova quotidianamente a definire un canone del pubblicabile, e ha quindi il potere, sconosciuto alla maggior parte dei pensatori che si occupano della questione soltanto in ambito accademico, di tradurre in azione le sue idee. Non c'è dubbio, infatti, che Adelphi sia il mezzo con cui alimenta e garantisce continuità alla sua peculiare visione della letteratura. È sufficiente un rapido sguardo al catalogo delle pubblicazioni di questi cinquant'anni di attività per rendersi conto di come esso rispecchi le istanze e gli interessi che animano i volumi dell'«opera in corso». Non a caso, come già spiegato, alla base dell'operato di Adelphi sta l'ideale del «libro unico», il tentativo di dare corpo a un solo grande serpente, di cui ogni nuova pubblicazione costituisce una parte in qualche modo interconnessa al resto. È un aspetto che Calasso ha sottolineato in più occasioni, e che ha tenuto a ribadire nell'introduzione alla raccolta dei suoi risvolti di copertina, *Cento lettere a uno sconosciuto*:

Nei primi anni colpiva nei libri Adelphi una certa *sconnessione* [...]. Paradossalmente, dopo un certo numero di anni, lo sconcerto dinnanzi alla sconnessione si è rovesciato nel suo opposto: il riconoscimento di una connessione evidente [...]. Che cos'è una casa editrice se non un lungo serpente di pagine? Ciascun segmento di quel serpente è un libro. Ma se si considerasse quella serie di segmenti come un unico libro? Un libro che comprende in sé molti generi, molti stili, molte epoche, ma dove si continua a procedere con naturalezza [...] un libro perverso e polimorfo, dove si mira alla *poikilia*, alla «variegatazza», senza rifuggire i contrasti e le contraddizioni, ma dove anche gli autori nemici sviluppano una sottile complicità.<sup>433</sup>

Anche l'idea del libro unico, in qualche modo, può essere associata al postmodernismo letterario, per il quale ogni nuova opera si aggancia al grande testo della tradizione. In un consuntivo piuttosto recente sulle caratteristiche della postmodernità,

---

<sup>433</sup> CLS, pp. 19-20.

leggiamo:

L'abbandono dell'enfasi moderna sull'idea di novità, di originalità, di progresso, ha fatto sì che il postmoderno si presentasse generalmente sotto la forma di un movimento con lo sguardo tendenzialmente rivolto verso il passato. Questo atteggiamento di fondo è infatti ben visibile tanto nella teoria e pratica dell'architettura postmoderna, dove sono prevalse le tendenze all'elettismo e al citazionismo (Robert Venturi, Charles Moore, Portoghesi), quanto nella pratica delle arti visive, nella pittura ad esempio, dove si è imposto un ritorno alla figura, alla rappresentazione, alla narrazione (si pensi alla transavanguardia) o anche nella letteratura, dove sono prevalsi invece la commistione degli stili, il *repechage*, la citazione libera (Eco). Infatti, una volta esaurita la spinta utopica, l'impulso verso il nuovo, tipico della modernità, non restava che la libera rivisitazione di forme già prodotte; il passato così fa il suo ritorno e si presenta sotto la forma di museo, come un grande contenitore di stili tutti disponibili, che possono essere liberamente ripresi, rivisitati o saccheggianti.<sup>434</sup>

Nei suoi rappresentanti, tuttavia, questo sentimento ha un'accezione negativa, di posterità in senso deteriore: esiste un solo grande discorso cui tutto si riallaccia, ma – questo è il senso implicito della riflessione postmoderna – quanto si poteva dire di importante è già stato detto, le speranze di poter lasciare un segno che perduri, di ricollegarsi in maniera degna di nota al discorso sono cadute. A tal proposito, estremamente postmoderna appare questa affermazione calassiana sull'opera di Robert Walser:

Impaziente verso ogni significato e indulgente verso ogni maniera, Walser leggeva romanzacci per avere poi il piacere di raccontarne di nuovo la trama, con l'aggiunta di qualche particolare – e la sua invenzione si riteneva soddisfatta.<sup>435</sup>

Il passaggio appena citato offre il destro ad altre riflessioni sulla “postmodernità” calassiana: tipicamente postmoderno, infatti, è questo accomunare scrittura e riscrittura, e l'accento ai «romanzacci» ci ricorda che un presupposto essenziale del postmodernismo è la mescolanza di piani e registri, il crollo dei confini tra letteratura alta e bassa. Ceserani sottolinea per esempio, a proposito della pratica intertestuale, la

---

<sup>434</sup> PINO PATELLA, *Il postmoderno è morto! Lunga vita al postmoderno*, in GABRIELLA BAPTIST, ANDREA BONAVOGLIA, ALDO MECCARIELLO (a cura di), *Ancora il postmoderno?*, Castel San Pietro Romano, La Talpa - Manifesto Libri, 2016, pp. 180-218, spec. 192.

<sup>435</sup> QG, p. 76.

differenti funzionalità che essa assume a partire da una certa altezza storica:

viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra codici e interfacce; in secondo luogo essa si inserisce in un processo, di tipo epistemologico, che ha schiacciato e ridotto il «mondo» a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, «leggibile».<sup>436</sup>

Simonetti, sempre sulla scorta di Jameson, parla della «scomparsa di un canone» e dell'«impossibilità dei “grandi monumenti culturali”, poiché tutti i testi coesistono insieme sullo stesso piano, così come gli artisti», da cui dipende anche «la messa in crisi dei concetti di interpretazione, intenzione autoriale e significato».<sup>437</sup> Proprio in questo abbattimento delle gerarchie si trova l'aspetto che maggiormente allontana Calasso dalla compagine dei suoi contemporanei. Nelle sue ambizioni di onniscienza, la letteratura può effettivamente “divorare” tutto, ma questo sarà sempre trasformato dalla forza di uno stile imprescindibilmente alto. In passato, Calasso ha tenuto a precisare che la sua idea di letteratura assoluta non racchiude in sé il concetto di “sublime”:

c'è un equivoco che vorrei eliminare: che “letteratura assoluta” significhi una rivendicazione del sublime. Non è affatto così. Il sublime corrisponde al tono alto, mentre essa può assumere qualsiasi tono. Esempio: Cecov [sic], mirabile rappresentante della “letteratura assoluta”, parla delle cose più comuni e in tono basso.<sup>438</sup>

In questa intervista Calasso sembrava ricondurre il “sublime” al solo tono “alto”, mentre, secondo la definizione dello Pseudo-Longino, sublime è il semplice nel grave, una categoria obliqua fra alto e basso. In una più recente conversazione con Francisco Rico e Paola Italia, tuttavia, Calasso istituisce una precisa equivalenza fra la sublimità intesa nel senso dello Pseudo-Longino e la letteratura assoluta.<sup>439</sup>

In ogni caso, lo stile, pur metamorfico, dell'«opera in corso», non lascia spazio ai toni realmente “bassi”: le scelte linguistiche raffinate, l'utilizzo arguto degli strumenti retorici, le citazioni colte, ricercate, contribuiscono alla creazione di un quadro che, per quanto

---

<sup>436</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 136.

<sup>437</sup> P. SIMONETTI, *Postmoderno / Postmodernismi...*, cit., p. 148.

<sup>438</sup> CESARE MEDAIL, *Calasso, la letteratura ha bisogno di dei*, in «Corriere della Sera», 2 dicembre 2001.

<sup>439</sup> R. CALASSO, P. ITALIA, F. RICO, *Foro...*, cit., p. 181.

aperto contenutisticamente, ha ben poco in comune con l'imprevedibile mescolanza di tinte e registri tipica di molta letteratura postmoderna. Allo stesso tempo, c'è comunque un aspetto formale che può suffragare un confronto: la tendenza ad "ingannare" il lettore, mediante le tecniche di dissimulazione di cui si è accennato nel primo capitolo, trova riscontro nell'operato di molti autori cosiddetti postmodernisti, come ci ricorda, ancora una volta, Simonetti:

il lettore viene inevitabilmente spinto verso la paranoia dal sospetto che le cose, e il linguaggio che le descrive, abbiano ulteriori significati rispetto alla realtà che sembrano apparentemente riflettere. Ed è così invitato a diventare egli stesso *plotter*, a unire come in un disegno infantile i puntini sulla mappa per formare connessioni che non vengono mai confermate o smentite, rimanendo fluttuanti costrutti provvisori e soggettivi, nello spazio vuoto, o sin troppo pieno, tra testo ed extratesto.<sup>440</sup>

Anche il lettore delle opere di Calasso, infatti, si trova spiazzato di fronte alla proteiforme natura di scritti in cui finzione e realtà, citazione vera e inventata, racconto di fatti o testi e commento a essi vanno di pari passo. Basti pensare a quanto detto in merito alla *Rovina di Kasch*, ma anche riflettere su un volume come *Le nozze di Cadmo e Armonia*: è esso una riproposizione di miti classici o un commentario agli stessi? Vi si fa opera di mitografia o un trattato sulla sua natura? Questi e altri interrogativi nei confronti dei lavori di Calasso rimangono almeno parzialmente irrisolti, in obbedienza alla particolare inclinazione del loro autore a un modo espositivo asistemico, fatto di fulminee illuminazioni. La fascinazione di Calasso per una conoscenza che si manifesta in queste modalità può dunque essere connessa allo *Zeitgeist*:

Le ascendenze gnostiche del postmodernismo spiegano tante riprese, nei testi, di temi neoplatonici. In tal senso si potrebbe parlare di un "ritorno del rimosso" nei confronti di un moderno che presumeva di aver superato, con l'autonomia della ragione scientifica, lo gnosticismo o il pre-moderno.<sup>441</sup>

Questo porta a confrontare Calasso con altre tendenze del suo tempo, come la teorizzazione del «pensiero debole» di Gianni Vattimo, contemporanea all'uscita della

---

<sup>440</sup> P. SIMONETTI, *Postmoderno / Postmodernismi...*, cit., p. 155.

<sup>441</sup> MASSIMO PIERMARINI, *Postmodernità e postmodernismo: Lyotard, Baudrillard, Deleuze*, in G. BAPTIST, A. BONA VOGLIA, A. MECCARIELLO (a cura di), *Ancora il postmoderno?*, cit., p. 61.

*Rovina di Kasch*.<sup>442</sup> Rispetto a questa proposta, che ha avuto tanta importanza per il dibattito italiano sulla natura del postmoderno, la figura di Calasso rimane molto distante. Nonostante la sua indagine – influenzata, come quella del filosofo torinese, dall’opera nietzschiana – poggi sul medesimo presupposto, cioè «la dissoluzione del pensiero fondativo a opera della scienza e della tecnica e la nichilistica presa di congedo dalla metafisica in seguito all’annuncio nietzschiano della morte di Dio»,<sup>443</sup> la sua idea di una letteratura onniavvolgente e in grado di contenere in sé ogni sapienza appare in netto contrasto con la laicità della posizione di Vattimo.

Ci sono del resto molti altri aspetti per cui Calasso sembra pienamente inserito nel dibattito culturale del proprio tempo. Se il concetto di “letteratura assoluta” confligge con l’“assenza di assoluti” implicita in qualsiasi teorizzazione sul postmoderno, nel suo essere una risposta all’interrogativo sullo statuto e sul ruolo della letteratura nel mondo soggetto alla schiavitù del potere di scambio, esso rientra perfettamente nel coro di voci contemporaneo, se, come ha scritto Lyotard, «il problema estetico moderno non si esprime nella domanda “Che cos’è bello?” ma in quella “Che cos’è l’arte (e la letteratura)?”». <sup>444</sup> Basterebbe ricordare, a tal proposito, l’accesa discussione sul rapporto fra letteratura e società nell’era post-industriale che animò, negli anni ’60, le colonne del «Menabò» di Vittorini, coinvolgendo figure come Franco Fortini, Umberto Eco, Italo Calvino. Di quest’ultimo andranno certamente menzionate le *Lezioni americane*, pressoché contemporanee ai primi volumi calassiani, con cui condividono il vivo interesse per la materia mitica, un’interrogazione sulla natura metafisica dell’ispirazione e, prima ancora, la consapevolezza «che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici». <sup>445</sup> Il parallelo con la figura dell’intellettuale ligure potrebbe non esaurirsi qui: Calvino, che è fra gli italiani uno dei pochi scrittori citati e apprezzati da Calasso, <sup>446</sup> dimostra di condividere con lui una rosa degli autori di riferimento – ne cito

---

<sup>442</sup> GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

<sup>443</sup> GAETANO CHIURAZZI, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 41.

<sup>444</sup> J.-F. LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, traduzione italiana di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 16.

<sup>445</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 3.

<sup>446</sup> Cfr. LD, pp. 145-146: «quando leggiamo i saggi di Baudelaire o Proust, di Hofmannsthal o di Benn, di Valéry o di Auden, di Brodskij o di Mandel’štam, di Marina Cvetaeva o di Karl Kraus, di Yeats o di Montale, di Borges o di Nabokov, di Manganelli o di Calvino, di Canetti o di Kundera, avvertiamo subito – anche se ciascuno poteva detestare l’altro, o ignorarlo o muovergli contro – che tutti *parlano della stessa cosa*».



solamente alcuni, a titolo d'esempio: Mallarmé, Valéry, Borges, Stendhal, Flaubert. È inoltre interessante notare come una riflessione contenuta in *Perché leggere i classici* («chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani»<sup>447</sup>) sembri offrire una perfetta definizione di un'opera di letteratura assoluta così come intesa da Calasso. C'è in Calvino, come in Calasso, un'incrollabile fiducia nell'azione che, nella sua inutilità, il libro può compiere sul mondo. Nei *Quarantanove gradini* Calasso ricorda una definizione di Bazlen su quella che reputava «qualità capitale di un'opera», la cosiddetta «primavoltità»: «una anche minuscola invenzione, un gesto rapido, solo per il fatto di apparire per la prima volta, acquistano un altro senso e la trascurabile aggiunta al mondo ne muove l'ordine».<sup>448</sup>

Anche Umberto Eco, con *Opera aperta*, aveva cercato di formulare, negli anni '60, una nuova teoria estetica che si adattasse ai tempi mutati. È più difficile, tuttavia, rintracciare elementi di consonanza del pensiero di Calasso con le osservazioni del semiologo; a dimostrarlo basterebbe qualche esempio tratto da un saggio raccolto nel volume del '62, *Lo Zen e l'Occidente*, scritto da Eco nel 1959, quindi ancor prima che Calasso cominciasse a pubblicare i primi scritti. Esso risulta piuttosto utile perché, nel tratteggiare la fenomenologia di un "fatto di costume" come la voga del buddhismo Zen in Occidente, Eco riflette su alcune caratteristiche peculiari della contemporaneità, che offrono il destro a un confronto con quelle individuate da Calasso:

La discontinuità è, nelle scienze come nei rapporti comuni, la categoria del nostro tempo: la cultura occidentale moderna ha definitivamente distrutto i concetti classici di continuità, di legge universale, di rapporto causale, di prevedibilità dei fenomeni. [...] la coscienza dell'universo ordinato e immutabile di un tempo, nel mondo contemporaneo, rappresenta al massimo una nostalgia: ma non è più il nostro.<sup>449</sup>

Se le premesse dell'osservazione sopra riportata, infatti, possono essere in parte comuni – si è persa, nella modernità, l'idea di continuità, legge universale, rapporto causale e prevedibilità dei fenomeni – ciò che è radicalmente diverso sono le conclusioni: nella concezione della letteratura di Calasso, infatti, non si avverte la nostalgia di un tempo «che non è più il nostro», ma, al contrario, la consapevolezza che essa è il luogo –

---

<sup>447</sup> I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, p. 10.

<sup>448</sup> QG, p. 70.

<sup>449</sup> UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 206.

l'unico rimasto – in cui si riconosce che «continuo e discontinuo devono rimanere legati».<sup>450</sup> Distante è da Calasso, del resto, l'approccio di Eco nei confronti della “linea digitale” del pensiero, messa in crisi dalla contemporaneità, ma pur sempre unica via che si offre all'uomo occidentale, che, secondo il professore, «accetterà di smemorare nella contemplazione della molteplicità, ma si perderà sempre tentando di dominarla e ricomporla».<sup>451</sup> Questa riflessione potrebbe trovare in Calasso un ideale bersaglio polemico:<sup>452</sup> se questi individua in una certa letteratura «una strategia di movimento all'interno del caos»<sup>453</sup> contemporaneo, che prevede l'esercizio di uno «sguardo sommario» e di un abbandono alla sua “continua discontinuità”, ecco invece il semiologo postulare l'impossibilità di tale scelta:

L'Occidente, anche quando accetta con gioia il mutevole e rifiuta le leggi causali che lo immobilizzano, non rinuncia tuttavia a ridefinirlo attraverso le leggi provvisorie della probabilità e della statistica, perché – sia pure in questa nuova plastica accezione – l'ordine e l'intelligenza che “distingue” sono la sua vocazione.<sup>454</sup>

Noterò solo di passaggio che è quanto meno opinabile che l'Occidente abbia come unica vocazione quella «all'ordine e all'intelligenza che distingue», dal momento che una corrente del pensiero “analogica”, votata al superamento delle paratie razionalistiche e della pretesa di definire l'assoluto, ne percorre ugualmente la storia. In un saggio più tardo, del 1994, Eco affronta un'altra questione che si presta al confronto con Calasso, quella della natura del simbolo. In una prima parte, Eco fa una lunga digressione sul significato del simbolo nei testi letterari dall'antichità ai giorni nostri, volta a dimostrare che, fino a una certa altezza storica – collocata nell'Ottocento simbolista –, questa «strategia testuale» aveva la funzione non di manifestare una verità inesprimibile in termini razionali, ma al contrario di rivestire il discorso razionale al fine di suscitare un percorso interpretativo volto a svelarlo. Per il semiologo, insomma, ogni celebrazione di oscurità segnica attraverso il simbolo vuole in realtà manifestare una strenua volontà di

---

<sup>450</sup> Cfr. RK, p. 275.

<sup>451</sup> U. ECO, *Opera aperta*, cit., p. 226.

<sup>452</sup> La distanza è netta, del resto, anche nei riguardi delle discipline orientali. Si vedano soltanto, a titolo di esempio: R. CALASSO, *Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, cit., o FVN, p. 62: «ma forse, per capire se stesso, l'Occidente ha bisogno anche di categorie nate altrove».

<sup>453</sup> Cfr. RK, p. 61.

<sup>454</sup> U. ECO, *Opera aperta*, cit., p. 227.

commento.<sup>455</sup> A tal proposito, è per Eco addirittura «patetica» l'operazione compiuta nell'*Oedipus Egyptiacus* da Athanasius Kircher, autore che, come abbiamo visto, suscita l'interesse iconografico di Calasso. Se, infatti, per il gesuita tedesco i geroglifici sono davvero «espressioni che rinviano a un contenuto occulto, sconosciuto, multisenso e ricco di mistero»,<sup>456</sup> non si spiega perché, per migliaia di pagine, egli ne tenti la decifrazione, facendo «consistere la propria vittoria di egittologo nel rivelarci quale fosse il significato occulto di quei segni».<sup>457</sup> Nella seconda parte della sua trattazione, Eco perviene a un'attualizzazione del tema, precisando che «la nostra nozione di simbolico si radicalizza solo in un universo ormai laico, in cui il simbolo non deve più svelare e nascondere l'assoluto delle religioni, ma l'assoluto della poesia».<sup>458</sup> Anche il semiologo riconosce dunque all'arte e alla letteratura la facoltà di assumere in sé dei valori prima appartenuti alle religioni:

Forse è la modernità che ha inventato un concetto di poesia, visto che i lettori contemporanei, o di poco più tardi, leggevano Omero come un'enciclopedia del sapere universale, e i medievali usavano Virgilio come più tardi si sarebbe usato Nostradamus. Siamo noi, oggi, che alla poesia, e sovente alla narrativa, non chiediamo solo espressione di sentimenti, o racconto di azioni, o moralità, ma anche folgorazioni simboliche, pallido *Ersatz* per una verità che alle religioni non chiediamo più.<sup>459</sup>

Eco ritiene però che il modo simbolico, giunto col Novecento alla sua più alta realizzazione come strategia cosciente, sia passato nel nostro tempo attraverso due «sofisticazioni». La prima è «che ogni detto sia costruito secondo l'isotopia del *non detto*».<sup>460</sup> In tal modo la «gemma simbolica» si disperde in una rete che si sovrappone al tessuto di ogni discorso, portando a un'inutile sovra-interpretazione di ogni testo. La seconda è quella dei mezzi di informazione, che cercano in ogni evento dei retroscena segreti. Come si vede, Eco parte dalle stesse premesse di Calasso: la modernità e la contemporaneità sono caratterizzate dalla «morte di Dio» e dal crollo dell'illusione di poter conoscere la totalità del reale. Laddove però Calasso nega che il divino possa

---

<sup>455</sup> ID., *Sul Simbolo*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>457</sup> *Ivi*, p.163.

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>460</sup> *Ivi*, p.169.

scomparire davvero, e crede nel simbolico come manifestazione di significati insondabili in maniera univoca, Eco si scaglia contro «la voglia di decifrare a ogni costo».<sup>461</sup>

Che pena, un mondo così dannatamente orfico, dove non c'è spazio per il linguaggio del portinaio. Dove non può parlare il portinaio, tace anche il poeta.<sup>462</sup>

A breve tornerò in maniera più approfondita sul tema dell'interpretazione e della sovra-interpretazione dei segni, e il confronto con Eco risulterà nuovamente utile per capire l'approccio di Calasso al problema della conoscenza. In questo capitolo mi interessa maggiormente mettere in luce i punti di contatto fra due autori molto diversi fra loro che scrivono nello stesso periodo. Del resto, anche Eco, negli anni Ottanta, con *Il nome della rosa* e il *Pendolo di Foucault*, aveva sperimentato le potenzialità della contaminazione fra narrativa e saggistica (sebbene, rispetto a Calasso, con più netta predominanza della prima). Inoltre, anche Eco era passato sotto i raggi della critica postmodernista,<sup>463</sup> negando parimenti la propria affiliazione a tale tendenza.<sup>464</sup> Mi sembra insomma importante sottolineare che, per consonanza o dissonanza, Calasso appare perfettamente inseribile nel suo tempo.

Torniamo però alla teorizzazione sul postmodernismo. Nell'illustrare i tratti distintivi del periodo, Simonetti tiene a precisarne, innanzitutto, il carattere innovativo-conservativo rispetto alla stagione modernista:

Rifiutando ogni opposizione binaria che nasconda una gerarchia di valori, il postmodernismo si pone in un rapporto contraddittorio e paradossale rispetto al modernismo, criticandone alcuni aspetti, come la conclamata autonomia dell'arte rispetto alla vita e l'opposizione elitaria nei confronti della cultura di massa e della vita borghese, ma al tempo stesso portandone alle estreme conseguenze altri, come la frammentazione e l'autoriflessività dell'arte, la valorizzazione di stati mentali estremi come la schizofrenia e l'allucinazione, nonché un relativismo soggettivo e

---

<sup>461</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>462</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>463</sup> Cfr. L. HUTCHEON, *Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern*, in N. BOUCHARD E V. PRAVADELLI (a cura di), *Umberto Eco's Alternative*, New York, Lang, 1998; EAD., *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988; R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit.

<sup>464</sup> Cfr. U. Eco, *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in ID., *Sulla letteratura*, cit.

sistematico.<sup>465</sup>

Come potremmo, allora, collocare Calasso nella sua epoca, muovendoci nel solco di questa sintetica ma esaustiva definizione? Il compito di etichettarlo secondo una categoria critica comunemente in uso risulta piuttosto complesso, anche accettato e superato il fatto che egli ritenga inutili simili campiture terminologiche. Per certi aspetti, infatti, Calasso ci sembrerà latore di istanze più moderniste che postmoderniste – come potrebbe, il teorizzatore della letteratura assoluta, criticare «l'autonomia dell'arte rispetto alla vita» o l'«opposizione nei confronti della cultura di massa»? – e per tanti addirittura affine a esperienze precedenti, al decadentismo francese o al romanticismo tedesco. D'altra parte, però, le principali questioni che emergono da un'indagine tematica sui suoi lavori, prima fra tutte quella sulle finalità del fare letteratura nell'epoca dello scambio egemone, lo inseriscono nella tavolozza del “colore del suo tempo”.<sup>466</sup>

Nel mondo si è formato un nuovo corpo astrale, composto da spezzoni di frasi, gusci di immagini vaganti, schegge di accenti. Come una immobile cappa, esso ricopre la terra. E ogni movimento del linguaggio è innanzitutto un affannoso tentativo di respirare sotto quel manto, provando alla fine a squarciarlo.<sup>467</sup>

C'è in questo estratto dai *Quarantanove gradini* tutta l'ambivalenza della poetica calassiana: vi si ritrovano da un lato, certamente in accordo con le tendenze contemporanee, questa idea della frammentazione del mondo, della sua atomizzazione in schegge di significanti; dall'altro, lo sforzo, l'«affannoso tentativo», che sembra appartenere a un tempo altro, precedente o futuro, ma mai attuale, di respirare sotto quel manto fino a squarciarlo, usando le uniche armi che ci appartengono, quelle del linguaggio; che qui dovrebbe leggersi: quelle della letteratura. Per quanto riguarda la *pars costruens* della definizione di Simonetti, del resto, non sarà difficile farvi rientrare Calasso, per l'attenzione posta all'autoriflessività dei discorsi, per la frammentazione e per il valore dato agli «stati mentali estremi», considerato il tema – onnipervasivo

---

<sup>465</sup> P. SIMONETTI, *Postmoderno/postmodernismi...*, cit., p. 130.

<sup>466</sup> Parafraza un'espressione di Italo Calvino, citata anche da Calasso in una recente intervista con Fabio Fazio che poteva essere recuperata in rete fino al 2014. Cfr. I. CALVINO, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in «Adelphiana», cit., pp. 311-317, spec. 316.

<sup>467</sup> QG, p. 443.

nell'«opera in corso»<sup>468</sup> – della possessione.

Le riflessioni di Calasso sulla natura dei simulacri, fondamentali, come vedremo a breve, per il loro essere alla radice della problematica della conoscenza, rendono possibile un confronto con un'altra figura centrale della teorizzazione postmoderna come Jean Baudrillard, che proprio negli anni Ottanta dedica ai simulacri un libro controverso.<sup>469</sup> Per quanto le ipotesi del filosofo francese seguano strade alternative a quelle di Calasso, certe sue osservazioni sulla contemporaneità, che il sociologo chiama «era della simulazione», possono essere accostate a quelle che approfondirò nei prossimi capitoli:

Non si tratta più di imitazione, né di raddoppiamento, e neanche di parodia. Si tratta di una sostituzione al reale dei segni del reale, vale a dire di un'operazione di dissuasione rispetto a ogni processo reale attraverso il suo doppio operatorio, macchina segnaletica metastabile, programmatica, impeccabile, che offre tutti i segni del reale, ne cortocircuita tutte le energie.<sup>470</sup>

Quando parla del proliferare inarrestabile dei simulacri, Baudrillard non sembra molto lontano dalle considerazioni di Calasso sul nostro mondo «troppo esoterico».<sup>471</sup> La sua analisi condivide con quella calassiana la sottolineatura al predominio del «rappresentare», quindi della sostituzione, sul «corrispondere». Certo, il francese porta queste riflessioni a un limite estremo,<sup>472</sup> ma è innegabile che su alcuni piani i due condividano la convinzione che il mondo contemporaneo non riesca più a percepire come tali i «fantasmi mentali» che lo muovono. Che dire inoltre di un'affermazione come «il sublime è passato nel subliminale»?<sup>473</sup> Essa mi sembra riassumere in modo efficace, nella sua secchezza apodittica, le riflessioni di Calasso sulle sapienze, costrette,

---

<sup>468</sup> Su questo tema tornerò nella parte IV, cap. 1.

<sup>469</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, beauburg apparenze e altri oggetti*, traduzione italiana di P. Lalli, Bologna, Cappelli, 1980.

<sup>470</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>471</sup> Cfr. RK, p. 315.

<sup>472</sup> Scrive Simonetti: «in seguito all'invasione irachena del Kuwait, [Baudrillard] pubblica su una rivista francese un saggio intitolato: *La guerra del Golfo non avrà luogo*; allo scoppio della guerra scrive un secondo articolo: *La guerra del Golfo non sta realmente accadendo* per poi scrivere, dopo il cessate il ostilità, un nuovo articolo intitolato: *La guerra del Golfo non c'è mai stata*. Di certo la guerra ha avuto luogo, con centinaia di persone uccise e perdite da entrambe le parti, ma Baudrillard vuole provocatoriamente porre l'accento sulla distanza tra lo 'spettacolo' della guerra 'pulita' vista in televisione, così simile a uno spettacolo pirotecnico, e la guerra 'sporca' che effettivamente ha avuto luogo». P. SIMONETTI, *Postmoderno / Postmodernismi...*, cit., p. 144.

<sup>473</sup> J. BAUDRILLARD, *L'altro visto da sé*, traduzione italiana di M.T. Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1987, p. 42.

nell'«innominabile attuale», a nascondersi. Baudrillard aveva insomma previsto, anche se partendo da presupposti diversi e con toni decisamente estranei a Calasso, quella «sostituzione al reale dei segni del reale» su cui si focalizza anche l'ultimo libro dell'«opera in corso», indagando la frattura tra la realtà e quella che oggi viene definita “realtà aumentata”.

Talvolta, lo sguardo sul mondo contemporaneo di Calasso si esplicita in brevi incisi, posti a commento dei testi di altri; si verificano casi in cui la sua penna sembra veramente prestata alla mano di un attento teorizzatore del postmoderno: «dietro agli oziosi problemi della responsabilità» – scrive, per esempio, su *Gli ultimi giorni dell'umanità* –, «Kraus trovava qualcosa di ben più angustiante: la certezza dell'irresponsabilità generalizzata». <sup>474</sup> Con la consueta potenza del suo stile, questa affermazione mi sembra valere più di tanti studi sul crollo delle grandi ideologie. Allo stesso modo, può capitare di leggere in un autore come Baudrillard – per tanti aspetti lontano dall'orizzonte di Calasso –, uno spaccato che offre una visione quanto mai calassiana dell'«innominabile attuale»:

Non c'è più un soffio della trascendenza. Ormai resta solo la tensione dell'immanenza. E quello cui ci dobbiamo preparare sono gli effetti prodigiosi che risultano dalla perdita di ogni trascendenza. Tagliato fuori dalla trascendenza, non è vero che il mondo sia abbandonato al puro accidente, ad una distribuzione aleatoria delle cose e alle sole leggi dell'immaginario – questo è l'immaginario di una coscienza orgogliosa che pensa che le cose abbandonate a se stesse producano solo la loro confusione. Ma l'immanenza abbandonata a se stessa non è affatto aleatoria. Essa dispiega delle concatenazioni, o degli scatenamenti, assolutamente inattesi. <sup>475</sup>

È quindi possibile cucire, senza costrizioni svilenti, l'«opera in corso» nel grande arazzo della letteratura del suo tempo? Con queste pagine ho cercato di dimostrare come questo sia legittimo, e anzi utile a far emergere, per analogie e contrasti, l'originalità dell'operazione compiuta da Calasso. Quello che emerge è, credo, la figura di un intellettuale “asintotico” alla stagione postmoderna. Uno scrittore che vi si avvicina in maniera indefinita, insomma, che ne condivide gli orizzonti, ma rimanendone sempre esterno, parallelo. Anche nelle sue opere si coglie però la consapevolezza di trovarsi oltre

---

<sup>474</sup> QG, p. 463.

<sup>475</sup> J. BAUDRILLARD, *La precessione dei simulacri*, cit., pp. 42-43.

alla modernità, in un'epoca i cui contorni appaiono quanto mai sfocati:

Le moderne appartient désormais à l'Antiquité, nous sommes dans quelque chose qui n'a pas de nom. Ce n'est pas le postmoderne, qui est une catégorie inconsistante. Nous ne savons pas où nous sommes, c'est ça le point essentiel d'aujourd'hui.<sup>476</sup>

L'«opera in corso» è stata così “storicizzata”. L'aver esplicitato i suoi legami con la contemporaneità ci consente ora di rituffarci in un passato più lontano e indistinto, quello in cui sono radicate più profondamente le idee sulla letteratura di cui essa si fa portavoce. Questo balzo all'indietro ci immerge in acque torbide, popolate da dèi e fantasmi: le acque mentali.

---

<sup>476</sup> O. JEANCOURT GALIGNANI, *Roberto Calasso*, cit. «Il moderno appartiene ormai all'Antichità, noi ci troviamo dentro qualcosa che non ha nome. Non è il postmoderno, che è una categoria inconsistente. Noi non sappiamo dove ci troviamo, questo è il punto essenziale dell'oggi»; traduzione mia.





**Seconda parte**  
**FRA LA MENTE UMANA E L'UNIVERSO**



## 1. IL PREDOMINIO DELLA MENTE

La Mente è più grande del Cielo  
Perché se li metti fianco a fianco  
L'una conterrà l'altro  
Facilmente – e anche Te  
La Mente è più profonda del mare  
Perché stringili insieme – Blu contro Blu  
L'una assorbirà l'altro  
Come fanno Spugne – Secchi  
La Mente è giusto il peso di Dio  
Perché alzali – libbra per libbra  
E differiranno – semmai  
Come Sillaba e Suono.  
EMILY DICKINSON

Come abbiamo avuto modo di osservare, l'opera di Calasso si muove lungo tante direttrici diverse, spaziando fra gli argomenti più disparati e dimostrando al contempo una fortissima coesione interna. Per vagliare il *work in progress* calassiano nella sua interezza, mi soffermerò con particolare attenzione nei prossimi capitoli su alcuni temi essenziali e immagini ricorrenti. Nell'impossibilità di creare una gerarchia delle questioni trattate, mi sembra imprescindibile partire da quella che in qualche modo le ingloba tutte: la natura della mente. L'interesse di Calasso per l'universo psichico è chiaro fin dal suo primo libro, *L'impuro folle*, un «prologo in cielo all'«Opera in corso»»,<sup>1</sup> che ruota attorno al delirio allucinatorio del Presidente Schreber. La mente del Capo della Corte di appello di Dresda è infatti lo scenario senza fondo del volume del 1974. Per procedere nella delineazione di un argomento tanto vasto, è necessario porre un quesito preliminare, di soluzione tutt'altro che semplice: cosa si deve intendere con il termine “mente”? La domanda è vecchia come la storia della filosofia, che si interroga da sempre sulla natura di “ciò” (impossibile utilizzare un termine meno vago senza addentrarsi automaticamente in una definizione) che ci consente di vivere, di pensare e di pensarci. Il problema è oltremodo complesso, e riguarda ugualmente la teoria della conoscenza e l'ontologia. All'inizio di *Ka*, Calasso lo presenta nella forma che più gli è congeniale, inserendolo in una storia. All'alba della creazione, Prajāpati, mitico progenitore vedico, non è ancora

---

<sup>1</sup> MARCO CICALA E PIERO MELATI, *Roberto Calasso racconta il suo libro infinito*, in «il Venerdì», 15 luglio 2016.

certo della propria esistenza. Tutto è ancora soltanto *manas*, «la mente»; questo è per Calasso il primo presupposto: innanzitutto «la mente ha questo di peculiare, che non sa se esiste o non esiste. Ma precede ogni altro».<sup>2</sup> Da questo stato di pura percezione – «Manas» è appunto la facoltà che riceve ed elabora gli stimoli, una zona di commistione fra mente e materia<sup>3</sup> – tutto viene generato. La mente così intesa è accostata a una serie di immagini giustapposte, tutte originate dalla tradizione vedica: «la fiamma celata dietro le ossa», «il succedersi, il dissolversi delle figure disegnate nel buio», «l'onda indistinta» in cui «fluiscono e rifluiscono le somiglianze».<sup>4</sup> È qualcosa che viene sempre presentato come liquido, visitato da molte presenze e, soprattutto, cosciente. Gli appartiene inoltre un primato ontologico indiscutibile: «ma qual è la certezza inscalfibile? Il primato e la pervasività della mente».<sup>5</sup> La predominanza di una mente così concepita è tale da non consentire distinzione fra essa e il mondo esterno; è un concetto essenziale nella trattazione di Calasso, che si aggancia al suo tentativo di raccontare l'«innominabile attuale»: come vedremo, la scienza di questo periodo sente invece il bisogno di creare una barriera, una separazione, fra ciò che è mentale e il mondo esterno, per far sì che il soggetto, staccato dal mondo, possa agire su esso e usarlo per i suoi scopi.

È a questo punto necessario rivolgersi alle fonti che maggiormente hanno influenzato il pensiero di Calasso sul tema. Come accennato, primo e imprescindibile riferimento sono i testi del Veda, a giudizio dello scrittore «assimilabile a una microfisica della mente più che ad altre categorie».<sup>6</sup> Calasso li scopre negli anni '60, e inizia a coltivare una passione che non lo abbandonerà mai.<sup>7</sup> L'«opera in corso» è in dialogo costante con la cultura vedica: basti pensare alla nozione di *ṛta* “ordine del mondo”, uno dei centri nevralgici della *Rovina di Kasch*, che del resto si apre con l'immagine di Indra che taglia le ali alle montagne. Il Veda raccoglie testi di contenuto ritualistico e speculativo che arrivano, secondo Calasso, a porre le basi di qualsiasi riflessione sulla conoscenza con una lucidità di indagine che soltanto le scoperte della logica del Novecento sono riuscite a eguagliare:

---

<sup>2</sup> Ka, p. 35.

<sup>3</sup> Così almeno la intende Calasso. Cfr. R. CALASSO, *Figli di un dio indiano*, cit.

<sup>4</sup> Cfr. Ka, p. 36.

<sup>5</sup> Ka, p. 372.

<sup>6</sup> A, p. 450.

<sup>7</sup> Cfr. STELLA PENDE, *Amori e guerre al tempo di Shiva*, in «Panorama», 3 ottobre 1996.

L'India comincia e finisce con qualcosa che solo all'inizio del Novecento – e per la via imprevista della logica – è diventato centrale anche in Occidente, quando vennero scoperti i paradossi della teoria degli insiemi.<sup>8</sup>

Ciò che colpisce maggiormente Calasso è l'attenzione che questi testi – unici testimoni di una cultura che non ha lasciato tracce tangibili della propria esistenza – dimostrano nei confronti del rito, e, soprattutto, la loro consapevolezza del nesso inscindibile fra liturgia e coscienza:

Uno *stato della coscienza* diventava il perno attorno a cui ruotavano, in una meticolosa codificazione, migliaia e migliaia di atti rituali. La mitologia, e così anche le speculazioni più temerarie, si presentavano come una conseguenza dell'incontro fatale e dirompente fra una liturgia e l'ebbrezza.<sup>9</sup>

Queste opere – a cui nella mia traversata dell'«opera in corso» dovrò tornare con significativa frequenza – testimoniano la ricerca di un culto totalizzante: l'attenzione degli ignoti autori è rivolta esclusivamente alla fenomenologia del rituale. Questo appare a Calasso come il risultato di un disegno preciso:

Volevano pensare, volevano vivere solo in certi stati della coscienza. Scartato ogni altro, questo rimane l'unico motivo plausibile. Volevano pensare – e soprattutto: volevano essere coscienti di pensare. Questo avviene esemplarmente nel compiere un gesto. C'è il gesto – e c'è l'attenzione che si concentra sul gesto. L'attenzione trasmette al gesto il suo significato.<sup>10</sup>

Per quanto concerne la fisionomia della mente, il punto di partenza della riflessione di Calasso può essere cercato nei versi del *Rg Veda X.129* (ripresi, per esempio, nel capitolo VI dell'*Ardore*), che raccontano gli attimi precedenti la formazione del cosmo, quando l'universo, ancora increato, giaceva nelle tenebre come «acqua indistinta». La creazione è un atto psichico a tutti gli effetti: l'avvio è dato da un particolare tipo di stato, il *tapas*, “l'ardore”, a cui il volume del 2010 deve il suo titolo. La coscienza è descritta come scoperta delle connessioni – i *bandhu* – tra essere e non-essere, o, secondo una definizione cara a Calasso, fra continuo e discontinuo; soprattutto, si paventa qui

---

<sup>8</sup> A, p. 161.

<sup>9</sup> A, p. 30.

<sup>10</sup> A, p. 31.

un'ipotesi concettualmente ardata: che lo stesso Progenitore ignori quale sia la sua origine. Questa insicurezza ontologica ha un impatto fortissimo, come vedremo, sul pensiero di Calasso:

Allora, per forza dell'Ardore, l'Uno nacque  
Da ciò che era ricoperto di vacuità.  
Il Desiderio fu lo sviluppo originale,  
primo seme della Mente,  
In se stessi i Saggi seppero scoprire,  
meditando, la connessione dell'essere con il non-essere.  
Trasversale fu tesa la loro corda:  
che cosa c'era di sotto, che cosa di sopra?  
Vi erano i fecondatori, vi erano le potenze;  
di sotto l'energia creatrice, di sopra lo stimolo.  
Chi veramente sa? Chi può qui affermare  
dove nacque, donde venne questa creazione?  
Gli dèi stessi sono posteriori ad essa:  
chi dunque conosce da dove è sorta?  
Dove sia venuta questa creazione;  
se ce l'abbia prodotta o no  
Colui che questo mondo sorveglia dal Cielo,  
egli solo lo sa, e forse neppure lui lo sa.<sup>11</sup>

Prima ancora che il Tutto esistesse, dunque, c'era (o, indistinguibilmente, non c'era: in questa fase, non ci sono differenze fra i due stati) la sola Mente: come ricorda *L'ardore*, «l'attività da cui dipende e discende l'intera creazione è soltanto mentale».<sup>12</sup> *Manas*, del resto, precede tutto: prima ancora che il mondo si rivelasse, esisteva come pura percezione:

Il fatto che *manas* fosse già prima che il tutto si spartisse fra manifesto e immanifesto conferisce alla mente un privilegio ontologico rispetto a ogni altro elemento. Il mondo può anche essere infinito, ma non riuscirà a cancellare quell'entità che da sempre lo osserva.<sup>13</sup>

Poiché Prajāpati, che è *manas*, si è smembrato per creare il mondo, ogni soggetto è una parte di quella grande mente scomposta, ed è in contatto perenne con l'invisibile, con la divina natura mentale da cui, insieme a tutto il resto, è stato creato:

---

<sup>11</sup> ANGELO MORRETTA, *Gli dèi dell'India*, Milano, Longanesi, 1996.

<sup>12</sup> A, p. 137.

<sup>13</sup> A, p. 144.

Ora si tratta di compiere atti corrispondenti perché gli esseri continuino a essere prodotti. L'azione di Prajāpati è ininterrotta e perenne. È l'azione che si compie nella mente, in ogni mente, che lo sappia o no, quando dalla sua estensione inarticolata e senza bordi si distaccano forme che hanno un profilo e si distinguono da altro.<sup>14</sup>

L'ombra lunga di Prajāpati si estende su qualsiasi cosa: il Progenitore che generò desiderando, e generando si disfece, è la materia invisibile di cui è imperniata l'esistenza:

Prajāpati: il rumore di fondo dell'esistenza, il ronzio costante che precede ogni profilo sonoro, il silenzio dietro il quale si avverte l'operare di una mente che è *la* mente. È l'*Es* dell'accadere, quinta colonna che spia e sostiene ogni evento.<sup>15</sup>

Come accennato, una caratteristica fondamentale di Prajāpati è il suo porsi una costante interrogazione su se stesso: egli è il Tutto che si domanda «Ka», cioè «chi [sono]?», quesito eterno cui è dedicato il terzo tassello dell'«opera in corso»; nella concezione del divino viene così inclusa una radicale insicurezza sulla propria natura, un dubbio originario e onnipervasivo. Poiché non esiste nulla fuori di lui, Prajāpati non può studiarsi, guardarsi da fuori. Nel momento stesso in cui si volge all'esterno, il Primo, il Progenitore, crea un «secondo»: la «Seconda», per l'esattezza, è *Vac*, «parola».<sup>16</sup> con essa Prajāpati si accoppia nel processo generativo. Come illustrerò a breve, il primato della Mente sulla parola è un altro tema fondamentale del *work in progress* calassiano.

Una sorgente della cultura vedica da cui Calasso attinge a più riprese è rappresentata dalle *Upaniṣad*, un insieme di testi di epoche diverse, scritti sia in prosa che in versi e pensate per un pubblico di iniziati (*Upaniṣad* diventerà con il tempo un sinonimo di «dottrina segreta»<sup>17</sup>). Nelle *Upaniṣad* inizia ad affermarsi il principio dell'identificazione di anima universale (*brahman*) e anima individuale (*ātman*); in un certo qual modo l'intero pensiero dei filosofi upaniṣadici si incentra su questi due concetti e sul riconoscimento della loro identità.<sup>18</sup> Anche se abituato a pensarsi come qualcosa di separato dal mondo, il soggetto continua a percepire e a ricercare la congiunzione con il continuo, con il Tutto. A compendiare questa idea, l'espressione *Tat tvam asi*, «questo tu

---

<sup>14</sup> A, p. 126.

<sup>15</sup> A, p. 128.

<sup>16</sup> Cfr. A, p. 98.

<sup>17</sup> G. BOCCALI, S. PIANO, S. SIANI, *Le letterature dell'India*, cit., p. 53.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



sei», «cioè “questo *brahman*, questo universo, sei tu”». <sup>19</sup> Viene così a delinearci un ideale religioso che mette al centro la conoscenza. Essa rappresenta uno dei più alti valori della dottrina upaniṣadica, la sola via per ottenere la congiunzione con il *brahman*. Anche in ragione di ciò, la trattazione di Calasso sulla mente è legata a doppio filo con l’indagine sulle modalità del conoscere umano.

Dopo questa prima incursione nella storia della cultura indiana – alla quale sarà necessario far ritorno – possiamo iniziare a tratteggiare gli aspetti costitutivi della mente per Calasso. In primo luogo, come facilmente intuibile, egli non ha della psiche una visione fisicalista, non ci vede cioè un mero agglomerato di fenomeni neurologici; è altrettanto estraneo a un approccio funzionalista, che caratterizza gli eventi mentali nei termini della loro efficacia causale. Il primo tratto che per Calasso distingue la mente è la sua capacità di avere coscienza di sé. Un secondo elemento determinante è la sua comunione con tutto: partendo dal presupposto mitico prima esposto, per cui l’universo non è che un’articolazione della mente, arriva alla conclusione che ciascun soggetto può esperire e realizzare la propria connessione all’originaria sostanza mentale: così come all’inizio dei tempi, «la mente e l’esterno non erano entità separate – e forse neppure entità. Penetrandosi, perdevano ogni ritrosia. Il flusso era unico». <sup>20</sup> Non esiste una divisione netta fra queste due realtà.

Perché, del resto – si chiede Calasso –, la separazione fra mente e il fuori dovrebbe sembrare più logica della connessione fra cosmo e individuo? Perché, come Calasso ha chiaro fin dalle prime pagine della *Rovina di Kasch*, la filosofia dell’Occidente industrializzato teme moltissimo la commistione fra soggetto e alterità: il suo principale obiettivo è «delimitare il campo» in cui il soggetto può agire, ma, soprattutto, può avere il controllo.

Il *tat tvam asi*, quel «ciò tu sei» che schiude le porte del cosmo e della mente, presupposto di ogni presupposto vedantico, non è poi così eccentrico rispetto all’esistenza comune. Certamente non più dell’*ego cogito* di Descartes. Ma l’Occidente *civilisé*, il XVIII che tiene la scena, sembra separato da una lastra di piombo da tutto ciò che potrebbe volgere lo sguardo verso l’*ātman-brahman*. [...] Ciò che importa – già Descartes insisteva – è delimitare il campo, espugnare la psiche-senza-confini, lasciare invece che l’esprit si sfreni in una sua aurea gabbia

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>20</sup> *Ka*, p. 146.

tremante.<sup>21</sup>

Calasso si scaglia contro la lettura razionalistica del problema cognitivo: critica qui non soltanto il dualismo cartesiano – una posizione che ha avuto una longevità inedita nella storia della filosofia della mente<sup>22</sup> ed è stata per secoli predominante nel pensiero occidentale –, ma anche il tipo di soggetto che da questa concezione emerge, una sorta di macchina in grado di operare sul mondo, un «centro di comando» efficiente e autonomo:

Il corso ufficiale della filosofia, quella sequenza Locke-Hume-Kant che incontriamo nei manuali, aveva da sempre inteso cancellare ogni dualità della mente e tendeva a ridurre il soggetto a centro di comando, del quale rimaneva da saggiare l'attendibilità.<sup>23</sup>

A demolire una simile visione basta, secondo Calasso, rivolgere lo sguardo al fenomeno dell'autocoscienza, il banale avvertimento della propria individualità; l'esperienza comune del vivere mette in crisi l'autonomia del soggetto, che per la sua stessa capacità di pensarsi produce un proprio sdoppiamento:

Già il nostro corpo ci è estraneo: lo possiamo usare, oppure possiamo esserne oscuramente sopraffatti – comunque lo trattiamo come una pluralità di estranei. E la mente stessa: non è forse capace di guardarsi come *un'altra* cosa? Non è questo, anzi, un suo carattere imprescindibile? Che cos'è la gloriosa «autocoscienza», in cui allora svettava lo Spirito, se non l'espansione totale di quella capacità?<sup>24</sup>

Lungi dall'essere un semplice «epifenomeno» – così veniva intesa in ambito positivistico – la coscienza si rivela un'insidiosa trappola concettuale, che vanifica lo sforzo delimitante della linea più feconda della filosofia moderna:

Nel tentativo di conoscere i propri strumenti il pensiero necessariamente si autodistrugge – e in particolare il pensiero dell'Occidente, l'unico che si sia azzardato tranquillamente per questa via.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> RK, p. 23.

<sup>22</sup> Cfr. ANTHONY KENNY, *The Metaphysics of Mind*, New York, Oxford University Press, 1989, p. VII, o PIETRO PERCONTI, *Coscienza*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 65.

<sup>23</sup> RK, p. 200.

<sup>24</sup> RK, pp. 356-357.

<sup>25</sup> QG, p. 49.

Contrariamente a quanto ipotizzato da Descartes, la dualità del soggetto non è, secondo Calasso, legata all'antitesi fra corpo e mente (*res extensa* e *res cogitans*), ma è intrinseca alla natura di quest'ultima, ponte fra individuo e cosmo, e capace di guardarsi, grazie alla coscienza, come altro da sé. La sua doppiezza si riflette sul linguaggio, ed è esemplificata dal carattere autoriflessivo di quest'ultimo: non si può parlare del linguaggio al di fuori del linguaggio, così come non si può parlare del soggetto al di fuori del soggetto stesso. Così come concepito dalla corrente dominante della filosofia occidentale, del resto, il soggetto è ridotto a centro operativo e deve essere nietzschianamente superato, dal momento che, come scrive il filosofo di Röcken nei *Frammenti postumi*, «ogni cosa è talmente legata con tutto che voler escludere una qualsiasi cosa vuol dire escludere tutto».<sup>26</sup> Nietzsche è un riferimento irrinunciabile per la teoria della conoscenza di Calasso. In modo particolare, è nel saggio introduttivo all'edizione adelphiana di *Ecce Homo* da lui curata che Calasso espone alcuni dei capisaldi della sua visione del problema. Calasso vede nell'opera del 1889 l'approdo di Nietzsche ad una «vocazione teatrale», e sottolinea che «la questione del teatro» è ciò in cui si apre «la questione stessa della conoscenza».<sup>27</sup> La grande acquisizione di Nietzsche è questa: nel tentativo di conoscere la realtà, l'uomo, per sua costituzione, è costretto a parcellizzarla illudendosi di poterla conoscere nella sua interezza; deve isolare una porzione della realtà fingendo sia *la realtà* tutta. Una (inconsapevole) simulazione è sottesa a qualsiasi nostra esperienza conoscitiva. Tale simulazione trova la sua ragion d'essere, ancora una volta, in un principio cartesiano: nelle *Regulae ad directionem ingenii* (1628), Descartes teorizza la necessità, per qualsiasi indagine, di enumerare i dati a essa pertinenti. In questa operazione risiede, secondo Calasso, il fondamento teorico dei sistemi formali. La caratteristica dei sistemi formali, che si poggiano sul criterio enumerativo, è l'esclusione di una parte del tutto: «dato un insieme enumerabile di dati, la simulazione è il processo che permette di considerare quell'insieme equivalente al tutto del problema posto».<sup>28</sup> Per questo motivo, secondo Calasso, «formalizzazione è solo un

---

<sup>26</sup> Citato in QG, p. 38. Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Idilli di Messina, La Gaia Scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, in ID., *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, con la collaborazione di Sossio Giametta e Maria L. Pampaloni, Milano, Adelphi, 1965. Frammento [184], autunno 1880.

<sup>27</sup> QG p. 32.

<sup>28</sup> QG, p. 36.

altro nome del nichilismo».<sup>29</sup> Una ricerca che ha come punto di partenza la rinuncia a una conoscenza totale, e che funziona solo grazie a questa rinuncia, appare agli occhi di Nietzsche (e di Calasso) come una resa al vuoto, priva com'è del suo presupposto di senso. Non esiste alternativa al nichilismo, nell'ottica del sistema formale: «si vive nella *coazione a conoscere*, e quel conoscere è infondato»,<sup>30</sup> giacché poggia sull'eliminazione di una parte del tutto.

Partendo dal presupposto che il nostro conoscere sia basato su un rapporto *simulativo* con la realtà,<sup>31</sup> seguendo la scia nietzschiana, Calasso giunge alla conclusione che «il soggetto stesso, di fatto, è la prima simulazione».<sup>32</sup> Il pensiero del soggetto appartiene, allora, al *circolo dei segni*: esso è pura exteriorità, perché è la manifestazione di un processo al cui principio è impossibile risalire.<sup>33</sup> Il lascito più significativo della filosofia nietzschiana sta proprio nella rivelazione della natura *teatrale* di qualsiasi forma di conoscenza, che spazza via, secondo Calasso, anche l'errato presupposto della mente come *tabula rasa* su cui si imprimono le informazioni (postulato da Locke nel suo *Trattato sull'intelletto umano* del 1690):

Se la filosofia è il pensiero che parte da zero, il pensiero senza fondamento, la filosofia occidentale è il pensiero che parte da zero per arrivare, ogni volta, a porre un *primum*. Ma non c'è via tra zero e uno. Nietzsche ha svelato le regole di questo gioco, perciò è il grande *traditore* del pensiero occidentale.<sup>34</sup>

Il rapporto fra la mente e il cosmo che ho provato a illustrare trova significative affinità con la filosofia di Plotino, a cui è dedicato un intero capitolo del *Cacciatore celeste*; nell'autore delle *Enneadi*, Calasso apprezza l'originalità di «una visione cosmica, dove la parte dell'uomo non si distingue, nella sua essenza, da quella degli alberi e delle piante».<sup>35</sup> Molte sono le suggestioni che Calasso trae dal pensiero di Plotino, che nel libro del 2016 è definito «l'inventore dell'interiorità»:

Non Platone, ma Plotino è il vero inventore dell'interiorità. La mistica cristiana, dal

---

<sup>29</sup> QG, p. 37.

<sup>30</sup> QG, p. 38.

<sup>31</sup> Cfr. QG, p. 33.

<sup>32</sup> QG, pp. 33-34.

<sup>33</sup> QG, p. 35.

<sup>34</sup> QG, p. 36.

<sup>35</sup> CC, p. 300.

*Cloud of Unknowing* a Jean-Pierre de Caussade, applica, varia ed elabora ciò che Plotino aveva descritto e circoscritto: il territorio in cui il singolo si avventura nel divino. Quando la mistica cristiana si inaridì, le fece seguito la *Innigkeit* dei romantici tedeschi, diramandosi fino a Proust. Vicino a Plotino si incontra Schubert ben prima di Kant. Nel secolo dei moderni, dell'interiorità si perde il bandolo e la psiche viene invasa dal fluire delle associazioni. Da qui prese le mosse Freud.<sup>36</sup>

Il filosofo nasce in Egitto (a Licopoli), una terra in cui «i culti invadevano ogni interstizio»,<sup>37</sup> che vede circolare, nell'età ellenistico-romana, i primi trattati sulla magia di Zoroastro, Ostae, Orfeo. Plotino manifesta in giovinezza il desiderio di studiare la filosofia dei persiani e quella che fioriva in India; questo lo spinge ad accompagnare l'imperatore Gordiano verso Oriente, in una sfortunata impresa che si conclude con un disastro militare che obbliga il contingente a battere in ritirata verso Antiochia. Benché non abbia avuto dunque l'opportunità di frequentare i testi del lontano Oriente, la filosofia di Plotino presenta singolari analogie con le *Upaniṣad*, come ha messo in luce Emile Bréhier.<sup>38</sup> Plotino era inoltre attratto dalla disciplina gnostica, alla quale per molti versi il suo pensiero veniva associato. Si parla spesso di “gnosi” anche in relazione a Calasso: Guido Ceronetti, per esempio, ha definito Calasso, che ha pubblicato in Italia i vangeli gnostici di Tomaso, Maria, Verità e Filippo, un «serpente gnostico».<sup>39</sup> In una recente intervista con Gianni Riotta, Calasso rispondeva non senza un certo imbarazzo a una domanda sul suo rapporto con questa linea del pensiero, che ha secondo lui la peculiarità di essere stata «il pretesto per nominare qualcosa che non si capiva e che si voleva tenere lontano»,<sup>40</sup> quasi riformulando un passo del *Rosa Tiepolo*: «per venti secoli, oramai, la parola “gnostico” ha agito come aiuto inestimabile per indicare qualcosa che si è decisi a non capire e da cui si vuole fuggire a ogni costo».<sup>41</sup> La dottrina gnostica è in effetti oltremodo difficile da definire, ma il tratto che di essa qui interessa sottolineare, soprattutto in relazione a Plotino, e di riflesso a Calasso, è la convinzione che esista un legame fra conoscenza e salvezza. Alcuni giovani esponenti dello gnosticismo frequentavano e intervenivano alle lezioni di Plotino per dialogare con il maestro; questi, d'altra parte, riconosceva spesso in loro le menti più brillanti della sua platea, e non ebbe

---

<sup>36</sup> CC, p. 307.

<sup>37</sup> NCA, p. 302.

<sup>38</sup> ÉMILE BREHIER, *La filosofia di Plotino*, traduzione italiana di M. Miglioli, Milano, Celuc, 1976.

<sup>39</sup> G. CERONETTI, *Fra le rovine di Casch*, cit.

<sup>40</sup> Cfr. Intervista consultabile online al sito: <http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/eco-della-storia-incontra-roberto-calasso/33951/default.aspx> visitato il 9 Marzo 2017.

<sup>41</sup> RT, p. 148.

gioco facile a chiarire la sua posizione nei confronti della loro disciplina, perché, per molti aspetti, le sue idee e quelle gnostiche convergevano (similmente, fu accostato alla gnosi il contemporaneo siriano Numenio). Plotino è un autore congeniale a Calasso anche per la sua scrittura intuitiva, fatta di corsi e ricorsi, in cui il ragionamento non procede in maniera forzatamente sistematica, ma cerca di guardare con coerenza ai problemi dalle più diverse prospettive. Calasso trova inoltre in Plotino, convinto che l'anima del mondo fosse più grande dell'anima del singolo, un'appassionata lode alla bellezza del cosmo, e la convinzione – affine alla dottrina vedica poc'anzi menzionata – che lo scopo ultimo del pensiero sia quello di annientarsi, per ricongiungersi al suo stato originario:

E qui Plotino ricorda ciò che la mente è stata, come se nel corso del suo viaggio l'avesse abbandonata: «Sì, la mente è bella, è l'essere più bello, nella pura luce e nello splendore puro avvolge la natura degli esseri». Guardarla provoca «sgomento» in «colui che la vede e penetra in essa». Eppure c'è qualcosa che sta *oltre*, «che non ha bisogno di niente e neppure di pensare». Ed è là che deve giungere il pensiero: ad abolirsi.<sup>42</sup>

Potrei concludere questa prima incursione nelle fonti del pensiero calassiano con un episodio particolarmente significativo della biografia di Plotino – redatta da Porfirio, altro autore a cui Calasso è particolarmente legato – che condensa in un racconto molti temi su cui ho cercato di riflettere nelle scorse pagine. Le ultime parole del filosofo, pronunciate al discepolo Eustochio giunto al suo capezzale, sarebbero state: «il divino che è in me sale a congiungersi con il divino che è nell'universo».<sup>43</sup> Accenno solo al fatto, non privo di peso, che in quel momento, secondo il racconto di Porfirio, un serpente sgusciasse dal sotto il suo letto per infilarsi in un buco della parete. Come avrò modo di spiegare diffusamente, l'animale ha un'importanza tutt'altro che secondaria nell'«opera in corso».

---

<sup>42</sup> CC, p. 310.

<sup>43</sup> ALDO MAGRIS, *Plotino*, Milano, Mursia, 1986.

## 2. VEGLIA

È un mondo della morte – un tempo si nasceva vivi e a poco a poco si moriva. Ora si nasce morti – alcuni riescono a diventare a poco a poco vivi.  
BOBI BAZLEN

Come accennato, una delle caratteristiche fondamentali della psiche, e certamente quella che più interessa la ricerca di Calasso, è di avere coscienza di sé. Questo tratto straordinario e misterioso della mente trova nelle *Upaniṣad* la sua cristallizzazione perfetta, in un'immagine che torna nell'«opera in corso» con una certa frequenza: quella dei due uccelli – descritti in *Muṇḍaka Upaniṣad* (III, 1, 1) e in *Śvetāśvatara Upaniṣad* (IV, 6) – che vivono sullo stesso ramo dello stesso albero; mentre uno dei due mangia, l'altro uccello lo osserva mangiare: «il passo allude all'esperienza dell'*ātman* immoto che contempla, distaccato, se stesso che, come Spirito individuato, fruisce dell'esperienza del mondo». <sup>44</sup>

La scienza occidentale, e in modo particolare la scienza medica, tende a guardare alla mente e alla coscienza esclusivamente dal punto di vista organico; tale orientamento iniziava a imporsi verso la fine dell'Ottocento, e caratterizzava le indagini del professor Flechsig, medico di Schreber e inquietante personaggio dell'*Impuro folle*:

La medicina, dunque, attraverso i suoi più autorevoli rappresentanti, concepisce oggi la coscienza come fenomeno concomitante di processi biofisici, quindi la psicologia medica oggi non potrà esser altro che una sezione della teoria delle funzioni cerebrali. <sup>45</sup>

Questa tendenza si allinea con una delle caratteristiche fondamentali dell'«innominabile attuale»: «la confisca del divino da parte dell'umano»: <sup>46</sup> se la nostra mente è per Calasso il terreno di incontro fra una componente umana e una sovraumana, divina, nella modernità si avvia il tentativo di inglobare il divino, di piegarlo alle spiegazioni

---

<sup>44</sup> PIO FILIPPANI-RONCONI, *Upaniṣad antiche e medie*, Torino, Boringhieri, 1968, p. 462.

<sup>45</sup> IF, p. 48.

<sup>46</sup> RK, p. 359.

scientifiche, sociologiche, alimentando l'unica forma di devozione socialmente riconosciuta: quella verso la società stessa.

Vediamo più nel dettaglio la fisionomia della questione. La filosofia cartesiana, imperante per lungo tempo in materia di mente e coscienza, cercava di indagarla ponendo il problema tutto all'interno di un soggetto chiuso al mondo esterno, che si limitava ad autoaffermarsi, utilizzando la propria coscienza come leva per instaurare un'uguaglianza fra se stesso e il pensiero, ed esplorava la fisionomia della mente solo in quanto spazio del soggetto cogitante. Nel contempo, però, tradizioni diverse, anche molti secoli dopo il Veda, hanno guardato alla coscienza da prospettive differenti, e senz'altro più affini a quella calassiana. La prospettiva averroista, per esempio, mi sembra perfettamente inversa a quella sopracitata: come spiega Emanuele Coccia,

l'averroismo preferisce formulare l'enigma della forma di esistenza che il pensiero assume quando nessun Io ancora esiste, quando l'Io sembra ancora assente, per definire le condizioni della reciproca intraducibilità di *homo* e *intellectus* (*homo non cogitat*). Piuttosto che chiedersi *quid sum, dum sum cogitans*, si chiede *quid est intellectus dum ego non sum?*<sup>47</sup>

Similmente, i sapienti vedici che praticavano il *tapas*, nella descrizione di Calasso, sembrano più interessati a indagare la molteplicità di forze che attraversano la psiche, e riflettere sulla mente come un qualcosa di parzialmente difforme dal soggetto cogitante, che a chiedersi cosa caratterizzi il soggetto pensante in quanto tale:

Per chi percepisce la propria mente come un soggetto compatto, dal profilo netto, che al più si accende o si spegne, quasi per opera di un interruttore, al sopraggiungere del sonno o quando dal sonno si esce, quella dottrina suonerà incongrua. Se invece la mente che agisce in ciascuno non si presenta come un blocco unico, ma almeno attraversata da una incisione, più o meno profonda di momento in momento, fra colui che guarda e un altro essere, che guarda colui che guarda, allora comincerà a balenare ciò che si cela dietro la divisione fra *aham* e *ātman*. Ma sarà solo l'inizio. Anche le parole che si formano nella mente – e tendono a costituire una fortezza autosufficiente – dovranno riconoscere di avere di fronte un'altra parte (non linguistica, perennemente in attività) con la quale in ogni attimo si scontrano o si amalgamano o si intrecciano (ma le modalità del rapporto sono molto più numerose e sottili).<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Cfr. EMANUELE COCCIA, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 144.

<sup>48</sup> A, p. 159.



A chi appartiene quindi, per Calasso, il pensiero? Non al soggetto che lo pensa. Non solo, perlomeno; è questo un altro tratto che a mio modo di vedere accomuna la visione calassiana mediata dai Veda a quella averroista: «il pensiero (la mente unica, l'intelletto possibile) esiste per lo più come un fatto non umano e non psicologico; non è nella sua natura di esserlo».<sup>49</sup> La componente divina della mente è un'idea molto forte nell'«opera in corso»; potrei riformularla con alcune parole di Simone Weil sulla sacertà della persona: «ciò che è sacro, lungi dall'essere la persona, è quello che in un essere umano è impersonale».<sup>50</sup>

In un certo qual modo, tutta l'«opera in corso» tende a Oriente, un oriente più mentale che geografico,<sup>51</sup> se possiamo immaginare una frattura che separa la scienza occidentale che si identifica in un'ideale linea Cartesio-Locke-Hume-Kant dagli «orientali» che vedono, come per esempio Averroè, il pensiero come commistione irresolubile fra individualità e sovraindividualità, fra il soggetto e «qualcosa di oggettivo e puramente noetico».<sup>52</sup> Più specificamente, il contrasto fra «la via occidentale» e quella vedica sta nella teleologia: lo scopo della conoscenza diventa per l'Occidente l'annessione del mondo sotto il dominio dell'Io – grazie alla tecnica come strumento di controllo; al contrario, per la religione vedica la conoscenza si indirizza al progressivo distacco dall'Io, alla liberazione dall'illusione egocentrica, per la ricongiunzione con il mondo, dell'*ātman*, essenza immanente e trascendente al contempo, con il *brahman*, il Sé del mondo:

La via occidentale della conoscenza è stata la via della protesi, quindi dell'imitazione. La tecnica non ne è che il momento culminante. Del tutto opposta era la via vedica, che trasformava la totalità del singolo essere nel momento in cui operava il distacco del Sé dall'Io, dell'*ātman* dall'*ahamkāra*, che è la «fabbricazione dell'Io».<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 145.

<sup>50</sup> SIMONE WEIL, *La persona e il sacro*, a cura di Maria Concetta Sala, Milano, Adelphi, 2012, p. 17.

<sup>51</sup> Cfr. per esempio LD, p. 58: «Questa era la mossa decisiva: squarciare il cielo verso Oriente, lasciare che un nugolo di divinità ignote si insediassero sulla scena della cultura europea, con gli stessi diritti degli dèi dell'Olimpo. [...] Ma all'Oriente i romantici non sarebbero mai giunti. Furono loro stessi, invece, l'Oriente dell'Europa, il cui suono rintoccò nel pianoforte. L'Oriente in senso letterale sarebbe rimasto lontano e filtrato con prudenza. Ma non c'è da meravigliarsi: è lontano ancora oggi e continua a incutere un sordo timore, quando ci si avvicina ai testi e alle immagini».

<sup>52</sup> E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 153.

<sup>53</sup> CC, p. 127.

Si può, in quest'ottica, spiegare un altro aspetto fondamentale della mente secondo Calasso, cioè la sua doppiezza, che nulla ha a che vedere con il dualismo cartesiano, e si traduce invece in un'anfibolia di componente divina ed umana che appartiene alla natura stessa del pensiero. Ritroviamo così il significato profondo del concetto di ierogamia, su cui Calasso insiste con frequenza. Essa è il risultato di una concezione del pensiero che, seguendo uno spunto che non viene dall'«opera in corso» e ammiccando così al «lampo analogico», possiamo ritrovare nella filosofia di Averroè:

pensare non significa diventare soggetto di idee, ma *congiungersi*, entrare in composizione con qualcosa che non si è – questa peculiare rivoluzione, poetica prima che noetica, che fa della congiunzione il nome proprio del pensiero, si esprime chiaramente nel principio per cui è la congiunzione la vera causa dell'atto di pensiero.<sup>54</sup>

Questo porta con sé una conseguenza di grandissimo rilievo: si ammette la non totale autonomia del soggetto nell'atto del pensare, si ipotizza che in un certo modo il soggetto subisca il pensiero, si faccia strumento del pensiero più che esserne il creatore. Si apre così la strada a una teorizzazione sulle esperienze di rapimento del soggetto che ha – come vedremo in seguito – un'importanza straordinaria nella formazione dell'ideale di letteratura assoluta:

Per un paradosso appena formulabile l'Io penso diviene qui luogo ed esperienza di un'estasi: non sono io a pensare ciò che penso; non è mai l'Io a pensare ciò che si pensa. Piuttosto, l'esperienza del pensiero diviene per l'uomo quella di una passività. Nel pensare si fa l'esperienza di essere l'oggetto di un sapere superiore e non necessariamente – non immediatamente almeno – di essere il soggetto di questo sapere superiore. In questo senso ogni coscienza è l'esperienza di un venir pensato piuttosto che di un vero e proprio pensare attivo, di un *cogitor* prima ancora che di un *cogito*.<sup>55</sup>

Potremmo utilizzare parole simili per descrivere l'idea di pensiero di Calasso, o meglio: per descrivere una possibilità offerta alla mente umana che a Calasso interessa più di ogni altra cosa esplorare. Che cos'è infatti la possessione, argomento, come

---

<sup>54</sup> E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 156.

<sup>55</sup> E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 167.

abbiamo visto,<sup>56</sup> fra i più importanti dell'«opera in corso», se non un'esperienza di passività? A quest'ultima si allaccia inoltre la componente erotica ineliminabile dalla concezione calassiana della mente: il pensiero è strettamente connesso all'erotismo, e non soltanto perché frutto di una congiunzione, visto che nei discorsi con cui si cercano di blandire gli amanti e di convincerli a concedere la loro grazia risiede, secondo Calasso, l'origine profonda della “metafisica”:

E quei discorsi non sono rudi galanterie, ma l'avvio fiammeggiante di ciò che un giorno, usando una parola greca senza ricordarne l'origine, si chiamerà «metafisica». Che il pensiero sia una derivazione dal dialogo erotico si dimostra vero, per i grandi Ateniesi, nella più asciutta letteralità. Anzi, quell'intreccio fra un corpo da conquistare come una fortezza e il volo metafisico è, per Platone, l'immagine stessa dell'eros. Per il resto, ci sono solo Barbari, che semplicemente non capiscono; o altri Greci poco portati alla parola, e quelli soffrono di «indolenza dell'anima»<sup>57</sup>

Sono argomenti legati a doppio filo con il più ampio tema dell'ebbrezza, che occuperà l'ultima parte di questo lavoro. Per il momento, sottolineerò soltanto che la conoscenza del divino è sempre qualcosa di dirompente e violento, che può talvolta assumere i tratti di un vero e proprio stupro:

*Theós*, l'indeterminato divino, era un'invasione, del corpo e della mente. Era il diventare intimo di ciò che più è estraneo. E nulla è più estraneo del serpente.<sup>58</sup>

Come accennavo, il serpente è uno dei simboli più ricorrenti nell'«opera in corso». Anche per questo motivo ho deciso di dare a questo lavoro una struttura circolare, quasi a voler imitare la forma dell'Ouroboros, animale simbolico che morde o inghiotte la propria coda realizzando la figura di un cerchio, emblema dell'eternità, del cosmo, e, più significativamente, dell'eterno ritorno nietzschiano. In ragione di questa scelta, tratterò la simbologia della serpe nell'ultima parte; in un certo senso, tutto il lavoro sarà un tendere al serpente, presenza costante e nume tutelare dell'«opera in corso», e al contempo un muoversi al suo interno. Non mi soffermerò ora, dunque, ad analizzare i significati di questo simbolo tanto denso e complesso, ma mi limiterò a seguire una delle tante

---

<sup>56</sup> Cfr: *Supra*: I parte, cap. 2 e L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso. The Art of Fiction*, cit., p. 126; per un approfondimento della questione, rimando a IV parte, cap. 1.

<sup>57</sup> NCA, p. 96.

<sup>58</sup> NCA, p. 235.

suggerzioni che Calasso ne trae, utile a proseguire l'immersione nella fenomenologia della mente umana.

Nella *Follia che viene dalle ninfe*, parlando del serpente Pitone che presidiava Delfi prima di venire spodestato da Apollo, Calasso, sulla scorta degli studi di Fontenrose sulla storia del mito delfico, istituisce un'equivalenza fra il drago (questo è Pitone secondo una parte della critica) e l'aver "vista acutissima".<sup>59</sup> La simbologia dello sguardo è altrettanto ricorrente ed esplorata nell'«opera in corso», e si colloca nella più ampia dissertazione sul rapporto fra visibile e invisibile e sulle modalità di confronto e comunicazione fra queste due realtà. Lo sguardo viene indagato come un mezzo per esperire il mondo, ovviamente, ma in special modo come strumento per catturare le immagini. Esso diventa inoltre, più significativamente, un emblema tanto della conoscenza quanto dell'autocoscienza, laddove quest'ultima viene presentata nei termini di un'attitudine alla contemplazione dell'attività mentale. La conoscenza è spesso concepita come una "visione". Il presupposto si rinviene, ancora una volta, nel significato di "Veda" (cioè "sapienza"), che ha la stessa radice indoeuropea \*wid del greco *oida* ("sapere") portatrice del significato di "vedere". I leggendari autori dei Veda, i *ṛṣi*, avrebbero «visto» gli inni «attraverso una sorta di percezione soprannaturale ottenuta con severe penitenze e mortificazioni»,<sup>60</sup> comunicandoli poi agli uomini sotto forma di parole. Lo stato da cui gli inni furono generati, precedentemente alla comparsa degli dèi, è *tapas*, l'ardore: i *ṛṣi* dovettero sperimentarlo nella loro coscienza per poter vedere gli inni, e far sì che esistessero; in quello stato essi permangono affinché i Veda continuino a essere, seguitando eternamente a vegliare sul mondo. Queste le parole che Calasso affida loro nel volume del 2010:

Che qualcosa soltanto accada è futile. Ma che qualcosa accada ed uno sguardo l'accolga in sé, è tutto. Perciò noi siamo apparsi prima degli dèi. Perciò continuiamo a vegliare dopo gli dèi. Ci fu uno sguardo prima che una scena. Il mondo allora non era esistente, ma neppure era non esistente.<sup>61</sup>

In un'intervista Calasso spiegherà come nel mondo contemporaneo acquisti per lui un valore sempre maggiore un precetto gnostico: «gli atti sono (quasi) indifferenti, ciò

---

<sup>59</sup> FVN, pp. 16-17.

<sup>60</sup> G. BOCCALI, S. PIANO e S. SANI, *Le letterature dell'India*, cit., p. 8.

<sup>61</sup> Ka, p. 191.

che trasforma tutto è la coscienza che si ha degli atti». <sup>62</sup> Il tema della veglia, del risveglio della coscienza, ha un'importanza fondamentale nella *Rovina di Kasch* e nella "narrativa" calassiana tutta; anche qui, il presupposto è vedico, affidato alle parole di Brahmā nel finale di *Ka*:

Il mondo nacque dall'interruzione di un sonno. Per questo la veglia è l'unica prova dell'esistenza. Per questo il mondo è frammentato e non può raggiungere la pienezza. Per questo tenta continuamente di ricomporre la pienezza. Invano, perché il discontinuo non trapasserà mai nel continuo. La matematica lo assicura, ultima stazione di ciò che è. <sup>63</sup>

Connesso in qualche modo allo sguardo, il concetto di veglia, altrettanto strettamente collegato a quello di coscienza, è fra quelli su cui l'«opera in corso» insiste con maggior frequenza. La veglia viene ripetutamente presentata come una ripresa dal torpore, un permanere desti. Il fenomeno viene osservato nelle più diverse esperienze gnoseologiche:

Per qualsiasi essere vivente, la vita è inizialmente lo stato normale. Con fatica, e per vie tortuose, che potrebbero anche passare da Eleusi, si arriva a cogliere che la vita è uno stato d'eccezione, come anche la morte, che l'accompagna. Normale, in quanto prevalente, è la non-vita, l'inanimato, la «pietra che non ride». <sup>64</sup>

In *Ka* si ritrova come denominatore comune nelle parole di Atri, uno dei Saptarṣi, i sette cantori originari, a cui Calasso dà voce in una sorta di *summa* del pensiero vedico:

Il luogo dove sorgono e dove si nascondono i significati potrebbe anche essere insignificante. Ipotesi che impaurisce ed imbarazza tutti, ma che dovremmo aver cara perché – laggiù dove le definizioni non sono operanti – tutto è massimamente incerto. Ed è anche salutare che come tale sia avvertito. Ma proviamo a osservare che cosa accade quando siamo costretti a riconoscere (e non a definire) l'esistenza di *ciò*. Quando accade? Quando ci svegliamo. Il risveglio: è l'unico fenomeno fisiologico che ha a che fare con *ciò*. Aggiungerò solo questo: provate a pensare a un *secondo risveglio*: a un risveglio che avvenga all'interno della veglia, che non si sommi alla veglia ma la moltiplichi, per un *n* che non sapremo mai precisare. Non so se così fu per voi. Ma per noi questo fu il pensiero. Questo è il pensiero. <sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> V. CECCHETTI, *Roberto Calasso*, cit., p. 225.

<sup>63</sup> *Ka*, pp. 461-462.

<sup>64</sup> *CC*, p. 421.

<sup>65</sup> *Ka*, p. 204.

Il torpore sembra lo stato in cui l'umanità staziona per la maggior parte del tempo; rari sono i momenti di intensità e vera coscienza. A tal proposito, si legga nell'ultimo volume di «Adelphiana» il passo di Wittgenstein dalle *Lezioni e conversazioni* (1967) che Calasso sceglie come ideale rappresentante dell'annata 1967 per la casa editrice da lui diretta:

La nostra vita è come un sogno. Nelle ore migliori, però, noi torniamo a essere talmente svegli da riconoscere che stiamo sognando. Ma per lo più siamo immersi in un sonno profondo.<sup>66</sup>

L'indifferenza dell'uomo contemporaneo nei confronti della propria coscienza ha significative ripercussioni. Il contatto con il divino si interrompe nel momento in cui l'uomo smette di averne consapevolezza, quando si offuscano le vie psichiche che lo garantiscono. Ma esso non può spezzarsi completamente; non si può, cioè, alterare la natura doppia dell'uomo, come Calasso non smette di ripetere, nelle parti conclusive del *Cacciatore celeste*, assistito dalle parole di Plotino:

L'uomo è per costituzione incapace di essere uno. La sua natura è sempre per difetto o per eccesso. E così dev'essere. Da una parte gli uomini sono «quelli che vedono, dall'altra la visione che un altro vede». Senza l'autoriflessione non si dà pensiero – e non si dà contatto con il divino.<sup>67</sup>

A Śiva in persona si affida il compito, in *Ka*, di illustrare i legami fra la natura mentale del mondo, la parte divina dell'uomo e lo sguardo che contempla l'attività mentale:

«Che il mondo sia un'allucinazione o la mente sia un'allucinazione, che tutto torni o che tutto appaia una volta sola, la sofferenza permane uguale. Poiché colui che soffre fa parte della allucinazione, qualunque sia la natura di essa. Qual è allora la differenza? Se in chi soffre vi è – o non vi è – colui che guarda colui che soffre».<sup>68</sup>

Ancora, al tema dello sguardo rimanda nell'«opera in corso» l'insistita presenza di Core, altro nome di Persefone, che significa “fanciulla”, ma anche “pupilla”. Il rapimento

---

<sup>66</sup> Cfr. «Adelphiana 1963-2013», cit., p. 76.

<sup>67</sup> CC, p. 316.

<sup>68</sup> Ka, p. 111.

della giovane figlia di Demetra da parte di Ade diventa un altro emblema della coscienza o, meglio, di quel momento in cui il soggetto scorgendosi riesce a percepirsi come altro da sé, giacché la pupilla è quel punto del corpo umano in cui chi guarda si specchia, vedendosi restituita la propria immagine; da questa visione nasce il desiderio dell'immagine. È un'idea che compare per la prima volta nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*:

Il significato di Core nell'occhio di Ade si biforca: da una parte, in quanto Core vede se stessa nell'occhio del suo rapitore, scopre il riflesso, la duplicazione, l'attimo in cui la coscienza vede se stessa: e quello sguardo doppio, per paradosso, è la visione ultima, non più scindibile, perché ogni scindersi ulteriore non fa che raddoppiare quel primo; dall'altra, la cavità della visione accoglie per la prima volta, e stringe a sé, nel contrarsi della pupilla, il suo desiderio: l'immagine. Così gli estremi della mente sono compresenti, per un istante, nell'occhio di un rapitore.<sup>69</sup>

Su cui si continua a riflettere fino al *Cacciatore celeste*:

Il Core significa «pupilla» – e la pupilla è l'unico punto del corpo che ospita in sé il riflesso. Ma, dove c'è il riflesso, c'è anche uno sguardo che guarda se stesso. Non c'è vita, per gli uomini, senza quello sguardo. E al tempo stesso è quello sguardo a rivelare il predominio inscalfibile dell'assenza sulla presenza.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> NCA, p. 240.

<sup>70</sup> CC, p. 408.

### 3. EDIPO E LA SFINGE

«Quando a un crocevia uccisi un vecchio irascibile e vanaglorioso seppi, ancora prima di averlo ucciso, che si trattava di mio padre, chi altri avrei potuto uccidere se non lui... in realtà un altro uomo l'ho ucciso, ma fu più tardi, un tipo insignificante, un ufficiale della guardia di cui ho scordato perfino il nome».

«C'è ancora qualcun altro che hai ucciso» intervenne la Pizia.

«E chi?» domandò Edipo in tono di meraviglia.

«La Sfinge» rispose Pannychis.

FRIEDRICH DÜRRENMATT

L'interrogazione sulla natura della conoscenza corrisponde sempre, per l'uomo, a un dubbio identitario, quasi seguisse l'esempio mitico di Prajāpati, costantemente alle prese con un tormentoso interrogativo su se stesso. Questo tema fondamentale si intreccia, nell'opera calassiana, alla ricorrente riflessione sulla figura di Edipo. A interessare in maniera particolare Calasso, nella storia dell'eroe tebano, è il «peccato infinito» che riscontra in lui sulla scia di Hölderlin: quello di «interpretare infinitamente». Calasso vi dedica alcuni passaggi del già citato saggio su Nietzsche:

Edipo pecca perché «interpreta troppo infinitamente», come se egli per primo avesse sentito l'esaltazione provocata da Nietzsche di fronte allo spalancarsi, da lui stesso provocato, di un mondo passibile di interpretazioni infinite.<sup>71</sup>

Il riferimento è al frammento 374 della *Gaia scienza*, in cui il filosofo contempla la possibilità ineliminabile che il mondo si presti a interpretazioni infinite.<sup>72</sup> Questa riflessione proietta sull'indagine conoscitiva l'ombra di un problema più vasto, quello del nostro rapporto “simulativo” con la realtà, che Nietzsche ha avuto il merito di mettere in evidenza:

Noi non siamo fatti per sapere ma per agire come se sapessimo – questo *come se* è la garanzia necessaria del pensiero, ma una garanzia che è sempre dovuta restare inconsapevole perché è insopportabile riconoscerla, per la *bête philosophe* essa è la paralisi e la derisione. Nietzsche sceglie di porre quel *come se* al centro dell'azione

---

<sup>71</sup> QG, pp. 46-47.

<sup>72</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Idilli di Messina, La Gaia Scienza e Frammenti postumi...*, cit.



e si impone che l'azione ne venga esaltata – perché ora solamente ha perso ogni riferimento, appare nella sua forma pura, un aggregato di segni che non sanno, non possono sapere, non *vogliono* sapere della loro origine. Con quest'ultimo passaggio alla volontà senza fondamento del tutto, il mondo è tornato a essere un enigma, un enigma composto anche dalle sue varie soluzioni.<sup>73</sup>

La questione dell'enigma è di estrema importanza, e Calasso la recupera più di vent'anni dopo nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*:

I Greci furono attirati dall'enigma. Ma cos'è l'enigma? Una formulazione misteriosa, si dice. Eppure questo non basta a definire l'enigma. Occorre aggiungere che la risposta all'enigma è anch'essa misteriosa. Questo distingue per noi l'enigma dal problema, anche se alle origini greche le due parole si sovrapponevano.<sup>74</sup>

È un nodo evidentemente fondamentale, tanto che Calasso continua a rifletterci, con sorprendente puntualità, due decenni dopo, nella *Folie Baudelaire*:

chi pensa è costretto a commettere un «peccato infinito» – quello che secondo Hölderlin aveva avuto origine in Edipo: *interpretare infinitamente*, senza un *primum* e senza uno sbocco, in un moto incessante, abrupto, frantumato e ricorsivo. Il vero *moderno* che prende forma in Baudelaire è questa caccia alle immagini, senza inizio né fine, pungolata dal «demone dell'analogia».<sup>75</sup>

Su che cosa si regge questo paragone? Svariate sono le prospettive da cui possiamo accostarci alla storia di Edipo, e diversi gli aspetti che essa chiama in causa. Innanzitutto, su Edipo si riversa la forza distruttiva della domanda a cui, solo fra i molti, riesce a rispondere. L'indovinello della Sfinge, interrogazione enigmatica per antonomasia, dimostra la potenza misteriosa che distingue l'enigma dal problema. La soluzione al quesito sull'essere che, con una sola voce, può essere alternativamente bipede, tripode e quadrupede, spalanca dietro di sé il vortice di una complessità ben più elevata: l'uomo è infatti un mistero molto più oscuro di qualsiasi domanda posta dal mostro che tormenta Tebe. Edipo è dunque per Calasso un simbolo della condizione umana, costretto a interpretare continuamente la natura delle cose, pagando il prezzo, altissimo, della sua indagine più difficile: quella su se stesso. La potenza dell'enigma ha però una portata più

---

<sup>73</sup> QG, p. 40.

<sup>74</sup> NCA, p. 385.

<sup>75</sup> FB, p. 27.

vasta: se il soggetto appartiene di diritto al «circolo dei segni»,<sup>76</sup> la storia di Edipo e del suo scacco alla Sfinge ci pone di fronte a una inquietante rivelazione sul senso della significazione *tout court*. In un certo modo, come ha scritto Giorgio Agamben, la Sfinge ci invita a riflettere sul “disagio” a cui ci costringe il simbolico, un disagio di cui parla Hegel nelle sue *Lezioni di estetica* (1835). Tale imbarazzo ci viene dal difficile riconoscimento della lotta tra forma e significato: capiamo infatti che il simbolo è, al tempo stesso, il luogo in cui il significato e la sua espressione si incontrano e una prova della dualità di manifestante e cosa manifestata,<sup>77</sup> ineludibile e implicita in un’idea di verità che si svela, verità come non nascondimento (*ἀλήθεια*). Non possiamo mai perdere di vista la natura ambigua del segno e l’arbitrarietà che sta dietro alla nostra accettazione (forzosa e convenzionale) della *significazione*. Agamben vede nell’enigma della Sfinge la perfetta espressione di un occultamento della “frattura della presenza”, un mascheramento, cioè, della distanza fra significante e significato:

L’origine di questa dissimulazione della frattura della presenza nell’unità espressiva del significante e del significato è adombrata presso i Greci in un mitologema che ha esercitato un fascino particolare sulla nostra cultura. [...] L’insegnamento liberatore di Edipo è che ciò che vi è di più inquietante e di tremendo nell’enigma scompare immediatamente se si riconduce il suo dire alla trasparenza del rapporto fra il significato e la sua forma al quale solo in apparenza esso riesce a sfuggire.<sup>78</sup>

In questa problematicità profonda giace la figura dell’eroe di Tebe, che per Calasso diventa anche emblema dell’illusione propria dell’uomo moderno di afferrare, con la scienza, una verità che costituzionalmente gli sfugge:

Con Edipo, l’uccisione del mostro si scinde: da una parte, un’uccisione perfettamente consapevole, quella compiuta con la parola che distrugge la Sfinge; dall’altra, un’uccisione perfettamente inconsapevole, quella con cui Edipo elimina Laio in una rissa fra viaggiatori. C’è un rovescio nefasto della lucidità che aderisce alla coscienza, da allora. È quella la vendetta del mostro. Il mostro può perdonare chi lo ha ucciso. Ma non perdonerà mai chi non ha voluto toccarlo.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Cfr. nota 33.

<sup>77</sup> Cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 160.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>79</sup> NCA, p. 385.

Edipo è, da un lato, il simbolo di un'intelligenza operativa, al servizio della risoluzione di un problema: il suo ingegno gli serve a uccidere la Sfinge. Dall'altro lato c'è però il risvolto tragico della sua storia, che sta in un'altra uccisione, quella del padre, e risponde a un'intelligenza diversa, cosmica e fatale. Cosa significa che il mostro si vendica di chi non ha voluto toccarlo? Che esso si rifà su chi si è illuso di poterlo annientare dando una risposta univoca, senza entrare in contatto con la mostruosità. Risuonano qui le parole di *Al di là del bene e del male*: «Chi lotta con i mostri deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te». <sup>80</sup> Non è possibile rimuovere la realtà nascosta che il simbolo della Sfinge racchiude in sé. Eliminando il mostro, l'eroe deve rendersi capace di farsi carico della sapienza che il simbolo custodiva al suo interno. In un altro saggio sull'argomento, Giorgio Agamben ironizza sul fatto che «come in materia di godimento è forse il perverso che ha qualcosa da insegnare all'analista, così è possibile che, dopo tutto, in materia di simboli, la Sfinge abbia qualcosa da insegnare ad Edipo». <sup>81</sup> Sulla stessa linea questa considerazione di Calasso contenuta nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*:

Tutt'altra è la natura del mostro. Il mostro aspetta vicino alla sorgente. Il mostro è la sorgente. Non ha bisogno dell'eroe. È l'eroe che ha bisogno di lui per esistere, perché la sua potenza sarà protetta dal mostro e al mostro va strappata. Quando l'eroe affronta il mostro, non ha ancora potere, né sapienza. Il mostro è il suo padre segreto, che lo investirà di un potere e di una sapienza che sono soltanto di un singolo, e soltanto il mostro gli può trasmettere. <sup>82</sup>

Anche per questo motivo l'enigma pone di fronte a un pericolo mortale, che l'uccisione della Sfinge attira invece che scongiurare: è la manifestazione di un perenne e insolubile scollamento fra la realtà e le sue manifestazioni, a cui noi dobbiamo sopperire con la simulazione, con il *come se*. Per utilizzare ancora una volta le parole di Agamben:

Come il labirinto, come la Gorgona e come la Sfinge che lo proferisce, l'enigma appartiene infatti alla sfera dell'apotropaico, cioè di una potenza protettrice che

---

<sup>80</sup> F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di Giorgio Colli, versione di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1968 e 1977.

<sup>81</sup> G. AGAMBEN, *Stanze...*, cit., p. 176.

<sup>82</sup> NCA, p. 382.

respinge l'inquietante attirandolo e assumendolo dentro di sé.<sup>83</sup>

Possiamo inserire tali riflessioni nel magma delle conseguenze della teoria semiotica e del dibattito sui "limiti dell'interpretazione" degli anni Settanta, su cui Umberto Eco si interrogava in un saggio del 1989.<sup>84</sup> L'Edipo calassiano, infatti, può essere visto anche come un simbolo di «semiosi ermetica», una tendenza all'infinita decodifica dei testi in virtù della loro natura di segni. Se un segno rimanda sempre a un altro, questo continuo slittare del significato – potremmo dire, utilizzando un'espressione calassiana, «di simulacro in simulacro» – genera una vertigine interpretativa in cui l'uomo può precipitare senza fine. Nelle sue considerazioni sulle derive della semiosi ermetica e sulla possibilità della semiosi illimitata, sulla scorta dei lavori del padre della semiotica Charles Sanders Peirce, Eco sembra riferirsi al problema dell'«interpretazione infinita». Scrive infatti:

La semiosi ermetica [...] assume che qualsiasi cosa – ammesso che venga isolato il nesso retorico giusto – può rimandare a qualsiasi altra cosa, proprio perché c'è un soggetto trascendentale forte, l'Uno neoplatonico. Esso, essendo il principio della contraddizione universale, il luogo della *Coincidentia Oppositorum*, estraneo ad ogni possibile determinazione e dunque, contemporaneamente, Tutto, Nulla, e Fonte Indicibile di Ogni Cosa, fa sì che ogni cosa si connetta ad ogni altra grazie ad una ragnatela labirintica di mutui riferimenti.<sup>85</sup>

Il semiologo però, nel consueto tentativo di dare forma al caos, giunge a conclusioni molto distanti da quelle calassiane:

La semiosi è virtualmente illimitata ma i nostri scopi cognitivi organizzano, incorniciano e riducono questa serie indeterminata e infinita di possibilità. Nel corso di un processo semiosico ci interessa sapere solo ciò che è rilevante in funzione di un determinato *universo di discorso*.<sup>86</sup>

Senza voler indugiare troppo a lungo su questo tema, che sconfinerebbe la portata di questa ricerca, volevo sottolineare che anche la figura di Edipo, così come dipinta da Calasso nel suo «infinito interpretare», racchiude in sé un universo di riflessioni che

---

<sup>83</sup> G. AGAMBEN, *Stanze...*, cit., p. 164.

<sup>84</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 326.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 327.

animano vivacemente il dibattito filosofico a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Dal post-strutturalismo in avanti, com'è noto, le discipline umanistiche – e non solo – hanno continuato senza requie a interrogarsi sulle limitazioni dei processi ermeneutici, in un discorso che, centrale nel postmoderno, rimane di estremo interesse tutt'oggi. Un filosofo come Paolo Virno, per esempio, ha dedicato un volume alla questione in tempi relativamente recenti: «il regresso all'infinito, che in logica segnala il fallimento o l'incompletezza della dimostrazione», – scrive – «è innanzitutto una possibilità permanente cui è esposta l'esistenza del primate superiore denominato *Homo sapiens*».<sup>87</sup> Secondo Agamben, la questione non può essere accantonata se non facendo torto alla più genuina vocazione dell'inchiesta semiologica:

Ogni semiologia che ometta di chiedersi perché la barriera che fonda la possibilità del significare sia essa stessa resistente alla significazione, falsifica per ciò stesso la sua intenzione più autentica.<sup>88</sup>

Chiarita dunque la natura enigmatica del mondo, presupposto indispensabile per afferrare la concezione della mente di Calasso, si spiega anche il principio gnoseologico espresso in *Ka*: «la conoscenza ultima non può manifestarsi se non per enigmi».<sup>89</sup> Nel mondo vedico, infatti, Calasso trova, una volta di più, la visione più congeniale per porre le grandi questioni relative alla mente:

In un certo modo, l'assolutismo vedico della mente è molto più pronto ad accogliere un dubbio radicale su se stesso di quanto lo sia l'empirismo della scienza, la quale offre sempre i suoi risultati – per quanto provvisori e perfettibili – come una trascrizione verificata (quindi *vera*) di ciò che è.<sup>90</sup>

Un'altra significativa metafora per l'indagine conoscitiva è quella della caccia, tema centrale del *Cacciatore celeste*, che ha però nei volumi precedenti le sue premesse. La caccia è una rappresentazione fedele all'idea di investigazione di Calasso innanzitutto per la sua pericolosità, che, similmente alla sfida di Edipo con il mostro, mette a confronto l'uomo con l'alterità bestiale:

---

<sup>87</sup> PAOLO VIRNO, *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 13.

<sup>88</sup> G. AGAMBEN, *Stanze...*, cit., p. 162.

<sup>89</sup> *Ka*, p. 170.

<sup>90</sup> *A*, p. 427.

Sin da Platone, caccia e conoscenza sono termini che si inseguono e si sovrappongono. Implicito, nella connessione, è un certo carattere assassino del conoscere, che nel raggiungere il suo oggetto può ucciderlo.<sup>91</sup>

In secondo luogo, la caccia rappresenta per Calasso un passaggio della scala evolutiva estremamente affascinante, quello in cui l'uomo smise di essere terrorizzato e succube degli animali, e cominciò a ucciderli imitandoli (sostituendo cioè zanne e artigli con le armi che si fabbricava). Quello che interessa a Calasso è la rivoluzione che questo comporta in termini psichici, soprattutto in relazione alle modalità della mente che entrano in gioco per permettere un simile stravolgimento di abitudini. La caccia, infatti, diventa il modello di molte altre operazioni a cui la nostra mente ci sottopone:

Come un tempo l'animale della foresta, l'invisibile è la preda che la liturgia insegna a cacciare, facendogli la posta, spiandolo, afferrandolo. E finalmente uccidendolo, come accadeva nella caccia e ora si ripete negli atti del sacrificio.<sup>92</sup>

Per affrontare la questione, tuttavia, è necessario rivolgerci a uno degli snodi più significativi del discorso calassiano sulla mente, la dicotomia fra analogico e digitale.

---

<sup>91</sup> CC, p. 49.

<sup>92</sup> A, p. 367.

## 4. ANALOGICO E DIGITALE

Sia detto per inciso, la conoscenza di ciò che sono l'analogia e il trasferimento – conoscenza per la quale la matematica, le diverse scienze e la filosofia sono una preparazione – ha così un rapporto diretto con l'amore.

SIMONE WEIL

In una lunga e articolata intervista televisiva del 16 luglio 2016, rilasciata a Gianni Riotta per l'«Eco della Storia», Calasso spiegava che la grande protagonista dell'«opera in corso» è la polarità fra pensiero analogico e pensiero digitale, su cui tutti i volumi in qualche modo agiscono.<sup>93</sup> Accennava così a una questione centrale della sua indagine sulla mente umana, quella delle due modalità di funzionamento del pensiero, dei due poli fra cui perennemente si dispiega la nostra psiche. Calasso ne segue i profili, i movimenti nel tempo, cercando di rintracciare, dalla preistoria all'«innominabile attuale», l'origine inafferrabile della loro diversificazione. Il tema viene esposto per la prima volta nella *Rovina di Kasch*, a proposito di un punto fondamentale del volume del 1983, quello della legittimità. Calasso mostra come essa si fondi, nel mondo moderno a cui appartiene Talleyrand, su un meccanismo essenziale del pensiero, quello della sostituzione. Quest'ultima è il perno del nostro sistema cognitivo, e si manifesta soprattutto nel linguaggio – nella procedura con cui sostituiamo a ogni referente del mondo oggettivo o immaginario, a ogni significato, un significante. Dalla sostituzione si dipartono due rami, o, come scrive Calasso nel cuore della *Rovina di Kasch*, «si biforca una Y che a lungo aveva vagato nel cosmo e ora si è ritratta nella mandorla della mente».<sup>94</sup> Da una parte, una modalità del pensiero che dice che «*a sta per b*, e implica che *a* annulli *b* e lo uccida, talvolta per scoprirne il funzionamento»; dall'altra una che «dice: *a sta per b*, ma come una scheggia di granito sta per la montagna da cui si è distaccata».<sup>95</sup> Nel primo caso vediamo all'opera la potenza della digitalità, nel secondo quella dell'analogia. Non c'è opposizione fra le due, ma eterna compresenza: esse si compenetrano e si supportano

---

<sup>93</sup> Cfr. la puntata già citata di *Eco della storia*: <http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/eco-della-storia-incontra-roberto-calasso/33951/default.aspx>; visitato il 6 dicembre 2017.

<sup>94</sup> RK, p. 273.

<sup>95</sup> RK, p. 273.

vicendevolmente. Nel *Cacciatore celeste*, Calasso spiega che la loro cooperazione si evince chiaramente da due fondamentali attività: l'imitazione, che cerca la sostituzione ma suggerisce un'analogia, e la metamorfosi, che segue la spinta analogica per arrivare alla sostituzione:

*Sostituzione e connessione* – i due poli perenni della mente – convivono nell'imitazione e nella metamorfosi, si intrecciano, si fomentano, si sopraffanno. Ai loro estremi: il simulatore incessante – o l'animale, la pianta o la pietra che sono il risultato delle metamorfosi senza ritorno narrate da Ovidio.<sup>96</sup>

La digitalità è all'opera nella convenzione, che maschera l'arbitrarietà del segno facendola sembrare naturale; a essa appartengono, secondo Calasso, il diritto positivo e la separazione fra Io e mondo. La digitalità è il reame del discreto, della barriera che stacca dal mondo per agire su esso, serve a creare quella conoscenza che concede al soggetto uno spazio d'azione sulla natura. Come accennato, essa si manifesta in primo luogo nel linguaggio, in cui appare evidente la capacità sostitutiva della nostra mente. È un meccanismo perennemente attivo e straordinariamente potente:

L'atto che è stato il più potente e continua a manifestare la sua potenza fu un atto silenzioso della mente: l'atto della *sostituzione*, l'atto con cui venne stabilito che *a stava per b*, che *a* prendeva il posto di *b*, che *a* rappresentava *b*, che una pietra sarebbe stata chiamata come un'altra pietra, che una tacca su un legno avrebbe indicato un astro. È l'atto della codifica.<sup>97</sup>

Con un simile ma più sottile gioco di rimandi opera il polo analogico, regno del continuo, della connessione. Questa ci consente di slittare da un significato all'altro senza sostituirli fra loro, priva com'è del carattere eliminatorio della digitalità, e ci permette quindi di accostare idee, concetti e immagini pur continuando a riconoscerne la difformità. All'analogia appartengono le connessioni – i *bandhu* vedici – e la legge, intesa come controparte di ordine cosmico del diritto. Sua è l'immagine della rete, dell'invisibile trama su cui il pensiero si articola all'infinito, procedendo senza confini di simulacro in simulacro. L'analogia serve a conoscere il mondo nella sua complessità, a guardarne il funzionamento in una prospettiva universale: non prende dunque il mondo come dato

---

<sup>96</sup> CC, p. 126.

<sup>97</sup> CC, p. 130.



inerte, ma come materia metamorfica. Come facilmente intuibile, nella lettura di Calasso della modernità – di quel moderno che sfocia poi nell'«innominabile attuale» – a prevalere significativamente in essa è il polo digitale, a cui la scienza tende a dare più credito e più spazio, ritenendolo più utile e spendibile in termini pratici.

Come spiegare l'insistenza con cui Calasso torna sulla distinzione fra i due poli della mente? In primo luogo, a Calasso interessa sottolineare il peso della loro concomitanza, in secondo luogo analizzare le conseguenze dell'indifferenza che viene loro riservata nella contemporaneità. Nella convinzione che soltanto uno sguardo che abbracci *in toto* le possibilità dalla mente possa indagare in maniera efficace il nostro tempo, Calasso mira anche a illustrare come, nella storia della cultura europea, queste due tendenze si siano trovate sempre in conflitto fra loro:

Per secoli, dall'inizio della fortuna degli *Hieroglyphica* di Orapollo, si può dire che la cultura europea si sia spartita fra i due poli della sostituzione (percepibile nell'accanimento a decifrare, quindi a sostituire) e dell'analogia (percepibile nella ricerca delle corrispondenze, quindi di una catena simbolica che permettesse di passare, per via di somiglianza, da immagine a immagine, senza mai uscire dal gioco cosmico delle figure).<sup>98</sup>

È una convinzione che appartiene anche a Giorgio Agamben, che accenna in modo analogo a tale contrasto, facendo riferimento al pensiero di Aby Warburg:<sup>99</sup>

Nella nostra cultura, la conoscenza (secondo un'antinomia che Aby Warburg ebbe a diagnosticare come la «schizofrenia» dell'uomo occidentale) è scissa in un polo estatico-ispirato e in un polo razionale-cosciente, senza che nessuno dei due riesca mai a ridurre integralmente l'altro.<sup>100</sup>

Secondo Calasso, la predominanza del polo digitale su quello analogico è una prerogativa dell'Occidente moderno – o, meglio, di quella parte della scienza occidentale egocentrica precedentemente descritta, che da un lato guarda alla mente come un centro operativo e trascura la natura doppia delle nostre facoltà conoscitive, dall'altro nega la commistione del soggetto con il mondo esterno e crea l'impostura della mente come foglio bianco e privo di connessioni, di un'individualità estranea al continuo:

---

<sup>98</sup> FB, pp. 173-174.

<sup>99</sup> Sul rapporto fra il pensiero di Warburg e l'«opera in corso», cfr. I parte, cap. 4 e IV parte, cap. 1.

<sup>100</sup> G. AGAMBEN, *Stanze...*, cit., p. XIV.

il motivo dell'abissale differenza di presupposti che separa l'India vedica dall'Occidente. O per lo meno da ciò che, dopo lunga elaborazione e macerazione, è finito per diventare il presupposto taciuto, il *buon senso* occidentale: la visione dell'uomo come *tabula rasa*, la tavoletta di cera di cui parlava Locke. Questo è l'unico presupposto che permette di far funzionare la complicata macchina della vita sociale (e a che altro – dicono alcuni – dovrebbe servire il pensiero?).<sup>101</sup>

L'«innominabile attuale» intende la conoscenza in un solo modo, e riconosce validità quasi esclusiva a un particolare tipo di discipline scientifiche, che Calasso studia con interesse estremo fin dalla *Rovina di Kasch*: quelle matematiche. In special modo, guarda alle teorie degli insiemi, alle scienze computazionali e alla creazione di sistemi formalizzati. Il «tempo senza dèi», cioè il nostro, ha cercato lì – scrive – la risposta alle sue domande: «la ragione senza presupposti – ogni presupposto è un estraneo – la ha fissata nell'indagine in cui sviluppa la sua massima forza: quella logico-matematica».<sup>102</sup> Alle scienze logico-matematiche, dunque, Calasso presta particolare attenzione, ritenendo il confronto con esse fondamentale per delineare la sfaccettata tela della mente. Ecco dunque che accanto ai poeti e ai romanzieri, agli storici e agli artisti cui abbiamo accennato, fra i personaggi dell'«opera in corso» si annoverano anche fisici e matematici del calibro di John Von Neumann, Alan Turing, Kurt Gödel o Eugene Wigner – tutti a vario titolo impegnati, nella prima metà del Novecento, a sfidare i limiti dei sistemi formali, a indagare le più disparate forme di intelligenza, a interrogarsi sulle restrizioni della stessa. In modo chiaro e sintetico, il matematico Paolo Zellini spiega, in un articolo recente, uno dei problemi fondamentali della scienza del calcolo nel XX secolo:

Turing dimostrava che i numeri calcolabili, le cui cifre decimali sono valutabili da una macchina, formano nel complesso un insieme numerabile; ma questo insieme lascia aperto, fuori di sé, un baratro di incalcolabilità paragonabile a quello dei numeri irrazionali, un territorio alieno che la mente umana non riesce a catturare se non per via di complesse costruzioni teoriche, non sempre adeguate a quel principio di realtà che anche la matematica si sforza di rispettare. I numeri e le figure ci distolgono da quel baratro, ma non fino al punto da poterlo ignorare.<sup>103</sup>

La difficoltà insormontabile delle teorie dei sistemi formalizzati appartiene, secondo Calasso, alla sfera del *proprio*, cioè alla scelta degli elementi da farvi rientrare, giacché

---

<sup>101</sup> A, p. 395.

<sup>102</sup> RK, p. 357.

<sup>103</sup> PAOLO ZELLINI, *Passeggiata con i numeri sulla soglia del mistero*, in «la Repubblica», 2 aprile 2017.

non esiste il modo di decidere senza equivoco dell'appartenenza di un enunciato generico a una particolare teoria. Le debolezze dei sistemi formali che vengono evidenziate in tal senso sono due: il fatto che tutto ciò che sta fuori dal sistema non viene considerato in quanto trascurabile; l'arbitrio che contraddistingue il sistema può rendere trasparente tutto, ma non se stesso.<sup>104</sup> Secondo Calasso, fino al crollo – imprevedibile ma certo – il funzionamento del sistema formale dà un senso smisurato di potenza, che deriva dall'illusione di poter gestire un dominio sconfinato. Il rovescio della medaglia è proprio nella nozione di trascurabile: se la mente per operare in un determinato ambito deve innanzitutto delimitare il campo, rinunciare a perdersi nelle infinite diramazioni che le si offrono seguendo il polo analogico, ogni scienza porta con sé un *surplus* di trascurabili (e di inconoscibilità):

Come nasce il *trascurabile*? In molti modi, ma quello che più riguardava Turing era il passaggio dai dispositivi analogici a quelli digitali. In quella trasposizione il trascurabile non si poteva evitare, perché l'analogico è il continuo e il trascurabile il discreto. Ma qual era la potenza all'opera in quel passaggio? La sostituzione. Il cervello apparteneva al continuo, ma aveva bisogno – un bisogno vitale – del discreto per operare. [...] Il cervello riesce ad agire in modo efficace soltanto se decide di ignorare qualcosa. Il *trascurabile* è la chiave di ogni efficacia. E il trascurabile è il *residuo*. Ignorare il trascurabile è un imperativo del cervello. E lo diventerà della scienza.<sup>105</sup>

Calasso trova la smentita più acuta di questo modo di vedere le cose in alcune riflessioni di Simone Weil, contenute in una lettera al fratello André, un matematico; la filosofa vi esprime le sue perplessità sul metodo sperimentale, che ha il principale punto critico di considerare irrilevante qualsiasi dato che può contraddire l'impianto teorico di partenza, grazie alla precisa delimitazione di campo a cui ogni esperimento costringe la realtà:

«Contraddizione essenziale nella nostra concezione della scienza: la finzione del vaso chiuso (fondamento di ogni scienza sperimentale) è contraria alla concezione scientifica del mondo. Due esperimenti non potrebbero mai dare risultati identici. Si sfugge a questo attraverso la nozione di trascurabile. Ma il trascurabile è il mondo...». Quest'ultima frase combacia con la visione dei ritualisti vedici: *il residuo è il mondo*. Due righe sotto: «La nozione di analogia, di rapporti identici, è centrale

---

<sup>104</sup> RK, p. 358.

<sup>105</sup> CC, p. 132.

per i Greci. Ponte fra il finito e l'infinito».<sup>106</sup>

Come appare evidente, la dualità dei centri focali della psiche è strettamente connessa con la natura «simulativa» della nostra conoscenza. Per tornare alla lettura che Calasso fa del nostro tempo, dobbiamo quindi, una volta di più, rifarci alla sua “formazione nietzschiana”. Nell'interpretazione di *Ecce Homo*, Calasso si concentra primariamente su un punto: «la prima tesi che Nietzsche ha voluto confutare è stata proprio la tesi portante di tutto il pensiero occidentale, quella che afferma la verità come *adequatio rei et intellectus*».<sup>107</sup> Di nuovo, è quindi necessario chiamare in causa l'essenza simulativa dei nostri processi cognitivi, giacché il presupposto da cui Calasso parte, sulla scorta di Nietzsche, è questo:

ogni forma della rappresentazione è una *necessaria* falsificazione, che riduce immensamente il reale ma si presenta in noi *come se* lo comprendesse nella sua interezza [...] Il dilemma della conoscenza si pone in questi termini: o il pensiero vuole il tutto – e allora uccide il soggetto che lo pensa; o il pensiero rinuncia al tutto – e allora uccide la vita.<sup>108</sup>

L'opposizione fra digitale a analogico corrisponde anche a quella fra mentalità economica e vita “vera”, cioè un'esistenza cosciente e consapevole; per quanto possiamo ignorare il polo analogico e preferirgli quello digitale, il continuo sarà sempre più vasto del discontinuo, e continuerà ad agire su esso in modo sotterraneo. Nella *Rovina di Kasch*, il simbolo della non-vita è la mummia di Jeremy Bentham conservata allo University College di Londra, che fa da contraltare a quella di Lenin conservata a Mosca:

E, qualsiasi cosa pensiamo, a un certo punto ci accorgiamo che stiamo utilizzando, senza saperlo, qualche lembo di quel manto sommerso. L'unica forma di vita che riesca a rinunciare totalmente alle connessioni vediche è quella di Bentham, il nostro Faraone, oggi mummia a Londra. Una vita ignara. Le connessioni vediche sono grandiosamente superflue, Bentham è grandiosamente inadeguato. Noi siamo nel mezzo, oscillanti.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> CC, p. 134.

<sup>107</sup> QG, p. 33.

<sup>108</sup> QG, p. 33.

<sup>109</sup> RK, p. 224. La stessa immagine torna in IA, p. 48.

Il problema è dunque che il polo analogico, se ignorato, acquisisce una potenza sotterranea incontrollata. Il polo digitale, del resto, dà una grande possibilità di manovra, ma finisce con l'annullare il mondo esterno trasformandolo in mero materiale da laboratorio. Questa minaccia pervade tutta la *Rovina di Kasch*:

Il polo digitale dà una grande potenza, ma non contiene, all'interno della macchina, quella fisicità dei valori mobili che è un ultimo palpabile ricordo del mondo esterno. Digitalità è pura sequenza di segni: quando il suo dominio si è esteso a tutto, non sappiamo più quale terra ci sostiene – se una terra c'è ancora. Continuiamo a vivere il polo analogico, ma non sappiamo più come nominarlo: è emozione muta, che opprime e non sbocca più nel suo antico estuario.<sup>110</sup>

Il volume dell'83 insiste moltissimo su questo pericolo: i limiti del polo digitale, che cerchiamo sempre di ignorare, di mascherare con la convenzione, tornano fuori e si manifestano in modi inquietanti:

nei gerghi dei sistemi, della complessità, del controllo. O altrimenti nell'assillo di un materiale che viene meno, di una forza irreversibilmente consumata, di una mancanza invincibile. E ogni volta risuona l'antico esorcismo: troveremo nuove convenzioni, procederemo con severe correzioni di metodo. Il circolo si ripete, ma sempre più stretto, in attesa che si stringa in un cappio.<sup>111</sup>

Del resto, un'indagine sulla conoscenza che si ponga con un approccio digitale non riesce a dar ragione del proprio punto di partenza: il farsi altro da sé del soggetto nell'atto stesso di pensarsi. Nell'«innominabile attuale», la scienza investe le proprie energie nella ricerca di un modo per controllare i processi conoscitivi e renderli più efficienti. L'impegno profuso nello studio delle intelligenze artificiali mira esattamente a ricostruire e a rendere gestibile all'esterno della mente quelle operazioni che il cervello compie in maniera automatica come un macchinario imperfetto. Ma l'informatica, con i suoi algoritmi, non ha ancora trovato il modo di capire la coscienza, che non si può scomporre in stati discreti:

Se l'intelligenza è stata assorbita in algoritmi non coscienti che però funzionano in modo più efficace della mente – descrizione abbreviata della rivoluzione informatica –, è facile immaginare, come passo successivo, che la *coscienza* subisca qualcosa di

---

<sup>110</sup> RK, p. 32.

<sup>111</sup> RK, pp. 284-285.

simile. Ma appunto qui si incontra qualche ostacolo imprevisto. L'intelligenza può essere concepita come una successione di stati discreti, simulabili in linea di principio anche all'esterno della mente. Ma la coscienza? Qui, nonostante il profluvio di scritti che ne trattano, è inevitabile giungere a una osservazione paralizzante: nessuno sa di cosa è fatta la coscienza. E non solo non lo sappiamo, ma ogni apparato che dovrebbe avvicinarci a saperlo, come per esempio la fMRI o la microscopia tridimensionale, non fa che accrescere il nostro senso di inadeguatezza.<sup>112</sup>

Il distacco, la rassicurante concezione del soggetto come qualcosa di irrelato dall'esterno, una visione discreta/analogica sono limitati rispetto al problema cruciale dell'autoriflessività del soggetto cogitante; servono a intervenire sul mondo, ma dal punto di vista della conoscenza valgono poco:

La capacità di controllo (*sophrosyne*), l'abilità nel dominarsi, nel reggere, l'acutezza dell'occhio, la sobria scelta dei mezzi adatti per raggiungere i fini: tutto questo distacca la mente dalle potenze, concede l'illusione di usarle senza esserne usati. Ed è un'illusione efficace, che spesso trova conferme. Lo sguardo si è fatto indifferente e lucido verso tutto, pronto a cogliere qualsiasi occasione e trarne vantaggio. Ma rimane una macchia nera in questo sguardo circolare, un punto che lo sguardo non vede: se stesso. Lo sguardo non vede lo sguardo. Non riconosce di essere esso stesso una potenza, come quelle che ora pretende di dominare. Lo sguardo freddo sul mondo non modifica il mondo meno del fiato infuocato di Egis, che arse una immane distesa di terre, dalla Frigia alla Libia.<sup>113</sup>

Avendo accennato ai pericoli che si nascondono dietro all'incontrollato proliferare della mentalità digitale, mi sembra utile inserire a questo punto qualche riflessione di Jean Baudrillard, un autore con il quale Calasso mi sembra presentare alcuni punti di contatto.<sup>114</sup> Anche al centro degli interessi del filosofo francese c'è infatti il rapporto della modernità con il simbolico; Baudrillard ragiona sul contrasto fra realtà e irrealtà in un mondo che vive nella proliferazione dei segni ma al tempo stesso pretende di muoversi al suo interno con il solo approccio digitale. Anche Baudrillard indaga l'abissale differenza che separa il nostro tempo ossessionato dalla produzione, dalla linearità, dallo scambio economico da quello delle società antiche regolate sul tempo ciclico dello scambio mistico e dei riti sacrificali. La riflessione di Baudrillard – in modo particolare in un'opera del 1976 dedicata allo scambio simbolico, *L'Echange symbolique et la mort* – riguarda le

---

<sup>112</sup> IA, pp. 77-78.

<sup>113</sup> NCA, p. 260.

<sup>114</sup> Cfr. I parte, cap. 6.

conseguenze di questo passaggio proprio a livello di esperienza conoscitiva, partendo da una premessa: «al giorno d'oggi, tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione».<sup>115</sup>

Un primo aspetto che anche Baudrillard sottolinea è quello dell'utilitarismo: nel mondo contemporaneo non è possibile sottrarsi al *diktat* operativo:

Non più somiglianza né dissomiglianza, di Dio o dell'uomo, ma una logica immanente del principio operativo. [...] si esce dalla legge naturale e dai suoi giochi di forme per entrare nella legge mercantile del valore e dei suoi calcoli di forze.<sup>116</sup>

Baudrillard parla di una «configurazione operativa» del nostro tempo, di cui la digitalità è il «principio metafisico».<sup>117</sup> Un aspetto di particolare interesse, nella sua argomentazione, è la denuncia della componente metafisica del capitale (un aspetto di cui lo stesso Calasso, come vedremo, riconosce il fascino e il potenziale metamorfico):

Una volta cortocircuitati i miti (e l'unico rischio che abbia corso storicamente il capitale gli è venuto da questa esigenza *mitica* di razionalità che lo ha attraversato fin dall'inizio) in una operatività di fatto, un'operatività senza discorso, una volta diventato il suo stesso mito, o piuttosto una macchina indeterminata, aleatoria, qualcosa come un *codice genetico sociale*, il capitale non lascia più nessuna possibilità a un capovolgimento determinato. È questa la sua vera violenza. Resta da sapere se questa operatività non è essa stessa un mito, se il DNA non è esso stesso un *mito*.<sup>118</sup>

Che il discorso scientifico si dia una patina di obiettività servendosi di strumenti finzionali, del resto, era chiaro già a uno scienziato come Jaques Monod, citato dallo stesso Baudrillard in relazione alla supposta oggettività del linguaggio scientifico:

«ci si può chiedere naturalmente se tutte le invarianze, conservazioni e simmetrie che formano la trama del discorso scientifico non siano finzioni che si sono sostituite alla realtà per darne un'immagine operativa [...], logica anch'essa fondata su un principio di identità puramente astratto, forse 'convenzionale'. Convenzione di cui

---

<sup>115</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione italiana di G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 12.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 72.

tuttavia la ragione umana sembra incapace di fare a meno». <sup>119</sup>

Mi sembra che le suggestioni di Baudrillard possano essere utili nella nostra traversata della psiche nell'«opera in corso». Oltre al comune riconoscimento della preponderanza, nel mondo contemporaneo, del principio di operatività su quello speculativo, li avvicina l'avvertimento che vi si privilegi la sostituzione alla connessione. Estremizzando simili riflessioni, Baudrillard paventa come risultato di questa totale e inconsapevole fede nelle simulazioni la perdita di vista del reale. Se Baudrillard accenna al pericolo della scomparsa dell'unicità in favore della riproduttività, Calasso sembra poi fargli eco con queste considerazioni del *Cacciatore celeste* sulla «violenza della sostituzione»:

Quando implica una appropriazione, l'imitazione opera anche una lesione della singolarità. Atto inevitabile, perché la conoscenza è innanzitutto un procedere nel buio, imitando. La violenza dell'imitazione si cela in ogni atto della conoscenza. E innanzitutto nel processo più oscuro e determinante: il passaggio dal regime della metamorfosi al regime della protesì. Passaggio accompagnato da un immenso accrescimento di potenza (ancora in corso) e un progressivo annullamento della comunanza con il resto della natura. <sup>120</sup>

Il proliferare dei segni e delle rappresentazioni porterebbe al restringersi di quel circolo vizioso cui Calasso accennava nelle sopracitate pagine della *Rovina di Kasch*. Il mondo finisce così col diventare «troppo esoterico», <sup>121</sup> perché nel suo eterno operare la mente perde di vista la sua stessa natura di produttore di simulacri e precipita nel regresso all'infinito. Baudrillard vede in questa spirale il destino di scomparsa della realtà in favore delle sue rappresentazioni:

La definizione stessa del reale è: *ciò di cui è possibile fare una riproduzione equivalente*. Essa è contemporanea della scienza, che postula che un processo possa essere riprodotto esattamente nelle condizioni date, e della razionalità industriale, che postula un sistema universale di equivalenze (la rappresentazione classica non è equivalenza, è trascrizione, interpretazione, commentario). Al termine di questo processo di riproduttibilità, il reale non è soltanto ciò che può essere riprodotto, ma *ciò che è sempre già riprodotto*. Iperreale. <sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> CC, p. 127.

<sup>121</sup> RK, p. 315.

<sup>122</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 87.



Accenno soltanto al fatto che anche in virtù di questo processo si spiega una componente essenziale della letteratura assoluta cui facevo riferimento nel primo capitolo di questo lavoro, quello della parodia. Anche secondo Baudrillard, inoltre, in un simile contesto, l'arte, in quanto finzione deliberata, assume valori nuovi:

Adesso che il reale e l'immaginario sono confusi in una medesima totalità operativa, il fascino estetico è ovunque: è la percezione sublimale (una specie di sesto senso) del trucco, del montaggio, della sceneggiatura, della sovraesposizione della realtà all'illuminazione dei modelli, – non più uno spazio di produzione, ma una banda di lettura, banda di codifica e decodifica, banda magnetizzata dai segni [...]. Una specie di parodia non deliberata plana su tutto, una specie di simulazione tattica, di gioco indecidibile al quale è inerente un godimento estetico, quello stesso della lettura e della regola del gioco. Carrellata dei segni, dei media, della moda e dei modelli, dell'atmosfera cieca e brillante dei simulacri.<sup>123</sup>

Nella pessimistica visione di Baudrillard, «l'universo *cool* della digitalità assorbe quello della metafora e della metonimia. Il principio di simulazione ha ragione del principio di realtà come del principio di piacere».<sup>124</sup> Tuttavia, secondo Calasso, questa non è che la grande illusione della modernità. Il polo analogico, infatti, non può essere contenuto nell'altro, per la semplice ragione che il continuo non può che essere più grande del discontinuo.

Tutti sanno che l'analogia non è obbligatoria. La si può semplicemente ignorare. E quel gesto di omissione avrà una potenza smisurata, come il colpo inferto da un assassino.<sup>125</sup>

Torniamo per un attimo alla compenetrazione di polo connettivo e polo sostitutivo; le implicazioni di un predominio della digitalità sull'analogia hanno ricadute storiche precise, che affronteremo nel prossimo capitolo. Vale però la pena di accennare alla potenzialità che Calasso vede nella sostituzione:

Quando la sostituzione si compie, l'atto è violento: non solo perché elimina – o rende comunque superfluo – ciò che viene sostituito, ma perché rivela che il regime della sostituzione alla fine prevale su quello della somiglianza. E addirittura può usarlo ai

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

<sup>125</sup> FB, p. 30.

suoi fini.<sup>126</sup>

Queste possibilità sono esponenzialmente aumentate nell'«età dell'inconsistenza» informatica:

Il mondo si sta assoggettando a una procedura di codifica universale e onnilaterale. Ogni codifica è una sostituzione. Ma anche la codifica può essere sostituita. E magari da un «codice maligno», come si usa dire nel gergo informatico. È questo il *karman* della digitalità. Chi di sostituzione ferisce di sostituzione può facilmente perire.<sup>127</sup>

Anche su questo tema, inoltre, la visione del mondo contemporaneo viene contrapposta a quella vedica, in cui era proprio il polo analogico a godere di un predominio indiscusso:

Nelle silenziose pianure del passato, il Veda è con ogni probabilità l'area più vasta, più complessa e ramificata dove si sia vissuto concedendo la sovranità e il predominio a un solo polo della mente: quello analogico. Polo che agisce perennemente (che non può non agire) in qualsiasi essere, di qualsiasi tempo, allo stesso modo del suo corrispettivo, che è il polo digitale. Sotto il cui segno si trova a vivere oggi il mondo nella sua totalità – condizione sperimentale che non ha precedenti.<sup>128</sup>

È proprio in ragione di questa preferenza che il mondo vedico rimane il riferimento irrinunciabile per Calasso in materia di mente. Come ribadisce nello stesso capitolo dell'*Ardore* in cui dà voce ai punti di partenza della sua esplorazione dello *Śatapatha Brāhmaṇa*:

[Il pensiero vedico] fu il tentativo più azzardato e consequenziale di ordinare la vita obbedendo esclusivamente alla modalità analogica, quel tentativo non poteva reggere – e non finisce di meravigliare che sia riuscito a sopravvivere in certi luoghi e in certi anni, come un cuneo di materia aliena.<sup>129</sup>

Emerge con chiarezza, illustrata la complessa dialettica fra digitalità e analogia, che Calasso intende la vera conoscenza come qualcosa di eternamente inafferrabile, sorta di

---

<sup>126</sup> CC, pp. 126-127.

<sup>127</sup> IA, p. 37.

<sup>128</sup> A, p. 420.

<sup>129</sup> A, p. 421.

fantasma del castello di Atlante. Intrinsecamente elusiva, la conoscenza non può che sfuggire a un approccio pragmatico e operativo, a cui si concede solo in una forma parziale e simulata. La verità non può lasciarsi imbrigliare per uno scopo, perciò, come sa bene l'ostessa dell'Albergo dei Signori di K.,

una parte, una larga parte di ciò che è non deve essere accessibile alla conoscenza. Non è chiaro se ciò avvenga perché la conoscenza produrrebbe dei guasti o soltanto perché sarebbe, di là da un certo punto, inopportuna. Comunque, la conoscenza è la prima nemica.<sup>130</sup>

È ora necessario, seguendo nuovamente il solco della cultura vedica, considerare la questione del linguaggio. In contrasto con tutta una linea filosofica che vede in esso l'essenza stessa del pensiero, in reciproca definizione e limitazione,<sup>131</sup> Calasso crede nella non-identità di pensiero e parola, convinto che le possibilità della mente siano nettamente più vaste di quelle offerte dal solo linguaggio:

L'immanifesto è molto più vasto del manifesto. L'invisibile del visibile. Così anche per il linguaggio. Noi tutti dobbiamo sapere, quando parliamo, che del linguaggio «tre parti, depositate nel segreto, sono immobili; la quarta parte è quella che usano gli uomini». Soltanto perché la lingua proietta un'ombra ben più vasta di sé e inaccessibile la parola conserva e rinnova un tale incanto.<sup>132</sup>

La non coincidenza di pensiero e linguaggio è uno dei capisaldi teorici dell'«opera in corso». Da un lato, tale discrepanza si collega alla contrapposizione fra polo analogico e polo digitale, e dall'altro fa da contraltare alla potenza delle immagini, che, come accennato, sono per Calasso la prima forma del pensiero.

---

<sup>130</sup> K., p. 123.

<sup>131</sup> Cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1989, p. 135: «che il mondo è il *mio* mondo si mostra in ciò, che i limiti *del* linguaggio (dell'unico linguaggio che io comprenda) significano i limiti del *mio* mondo».

<sup>132</sup> A, p. 406.

## 5. IMMAGINI MENTALI

Io penso non a parole ma a immagini, in  
colori fluttuanti, forme ombreggiate.

VLADIMIR NABOKOV

Ho già avuto modo di illustrare come negli scritti di Calasso la mente venga spesso rappresentata quale superficie liquida, sul modello di una scena della creazione contenuta nel *Rg Veda* in cui la materia mentale che precede la formazione dell'universo è descritta come indistinta distesa d'acqua. Questa visione fluida della mente ha importanti ricadute sulla concezione calassiana del pensiero, e soprattutto di quella modalità del pensiero che si mantiene in più stretto contatto con il continuo, poc' anzi definita analogica. Dalle acque della mente, come abbiamo visto, possono infatti emergere delle figure, e nell'emersione di tali immagini, in questi profili che si stagliano improvvisamente sul fluido mentale, Calasso vede una modalità primigenia del pensiero, non ancora tradotta in parole.<sup>133</sup> Non mi sembra di scarso rilievo, a riguardo, il fatto che uno dei primi scritti di Calasso, la sua tesi di laurea, vertesse sui geroglifici di Sir Thomas Browne, quindi su un linguaggio fatto di immagini. In un'intervista con Lila Azam Zanganeh, lo stesso autore spiegava:

Hieroglyphs – the idea of a language made up of images – are connected with all my work. For a long time, this language was considered more important than the language of words. Certain writers or scholars, like Thomas Browne, believed that they were a secret language.<sup>134</sup>

La trasposizione in parole dei simulacri psichici è un passaggio secondario: come accennato, la comparsa di un'immagine precede sempre per Calasso la sua resa in termini di linguaggio. La questione, di primissimo piano nell'«opera in corso», è tutt'altro che semplice, indirizzata com'è, una volta di più, alle fondamenta stesse del pensiero. Filosofi e scienziati si sono interrogati in ogni tempo sulla natura iconica del pensiero umano,

---

<sup>133</sup> Cfr. parte I, cap. 4.

<sup>134</sup> Cfr. L. AZAM ZANGANEH, *Roberto Calasso, The Art of Fiction*, cit., p. 116: «i geroglifici – l'idea di un linguaggio fatto di immagini – sono connessi con tutto il mio lavoro. Per lungo tempo, questo linguaggio è stato considerato più importante di quello verbale. Alcuni scrittori o studiosi, come Thomas Browne, credevano che fossero un linguaggio segreto»; traduzione mia.

senza tuttavia giungere a un punto. Cercherò qui di riassumere in maniera sintetica gli snodi principali di una lunga *querelle*, giusto per definire le coordinate entro cui dobbiamo collocare il discorso calassiano. Generalmente ci si riferisce alle “immagini mentali” come a un’esperienza semi-percettiva, che rassomiglia la percezione sensoriale ma si presenta in assenza di un preciso stimolo esterno.<sup>135</sup>

Per lungo tempo, la filosofia ha considerato le forme di rappresentazione mentale di tipo iconico come tratti essenziali dell’attività cognitiva; il pensiero di Platone e, soprattutto, quello di Aristotele hanno influenzato profondamente la tradizione occidentale e quella islamica in materia. Aristotele riteneva che le immagini mentali – i *phantasmata*, le “apparenze” della psiche – fossero essenziali al pensiero; credeva inoltre che i significati della lingua ne derivassero, essendo le parole che utilizziamo una decrittazione delle immagini interiori. All’*immaginazione* così intesa spettava dunque una preminenza assoluta fra le facoltà umane.<sup>136</sup>

Uno snodo essenziale della storia delle immagini mentali ha come protagonista René Descartes, personaggio, come abbiamo visto, fondamentale nell’«opera in corso». Descartes vedeva nella ghiandola pineale, luogo di congiunzione fra *res cogitans* e *res extensa*, la sede deputata al processo immaginativo, lo schermo sul quale si imprimevano le immagini. Nel consueto tentativo di ricondurre al controllo soggettivo ogni forma di percezione, egli attribuiva loro una funzionalità precisa, quella di convogliare informazioni spazio-visive al centro di comando superiore.

Sacrificando l’approfondimento sull’altare della sintesi, al fine di inquadrare il problema solo nell’ottica dell’«opera in corso», con un balzo in avanti di parecchi secoli mi sposterei agli inizi del Novecento. In questo periodo, gli studi della scuola di Würzburg testimoniano un rinnovato interesse per la questione delle immagini mentali; si avvia in quella sede una polemica destinata a durare a lungo. Con una serie di esperimenti sui processi cognitivi, Oswald Külpe e i suoi collaboratori portano avanti la tesi del *pensiero senza immagini*: sostengono cioè che il pensiero sia fatto di “stati di coscienza” di natura non sensoriale e non immaginale. L’esperienza della scuola di Würzburg crea un presupposto che appartiene a molti filosofi contemporanei: che il pensiero vada concepito

---

<sup>135</sup> Cfr. NIGEL J.T. THOMAS, *Mental Imagery*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, consultabile all’indirizzo <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/mental-imagery>. Visitato il 6 dicembre 2017.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 17.

solo in termini di linguaggio, e che sia un errore ritenere che quest'ultimo derivi da una forma di rappresentazione primigenia come le immagini mentali.<sup>137</sup> Si mettono in dubbio per la prima volta il senso dell'immaginazione a scopi cognitivi e l'esistenza stessa delle immagini mentali.

Ludwig Wittgenstein, il capofila di una linea che si imporrà nella filosofia contemporanea rovesciandone radicalmente la prospettiva, era affascinato dalla questione delle immagini mentali, ma molto scettico riguardo al loro ruolo nei processi cognitivi e alla loro interpretazione tradizionale. Soprattutto, non riteneva che il linguaggio si innestasse sulle immagini mentali e che fosse un mezzo da esse derivato per esprimere la nostra vita interiore. Al contrario, lo considerava il principale strumento del pensiero, e reputava che i significati celati dietro i significanti linguistici nascessero dall'uso che di quegli stessi significanti veniva fatto. Molti dei suoi sforzi teorici erano proprio volti a dimostrare che il significato del linguaggio non andasse ricercato nelle immagini. La posizione di Wittgenstein segna un punto di non ritorno; dopo di lui, i pochi filosofi che, sulla scia del rinnovato interesse per il valore cognitivo delle immagini degli anni Sessanta e Settanta, cercano di difendere le teorie del pensiero e del significato basate sulle immagini mentali si ritrovano a nuotare controcorrente.<sup>138</sup> Al contempo, durante la cosiddetta "rivoluzione cognitiva", in psicologia si riaccende l'interesse per l'immaginazione, anche in conseguenza dell'accantonamento del comportamentismo primonovecentesco. Le immagini iniziano a essere frequentemente utilizzate in psicoterapia; il terapeuta pakistano Akhter Ahsen fonda la *International Imagery Association*.<sup>139</sup> All'interno del dibattito scientifico si assiste a uno scisma fra due fronti contrapposti, la cosiddetta disputa *analogico-proposizionale*: da una parte si schierano gli analogisti, che concepiscono le rappresentazioni mentali come un prodotto di natura iconica/fotografica; dall'altra i proposizionalisti, che le ritengono di natura linguistica. Entrambe le posizioni sono comunque quanto di più distante si possa concepire dalla visione della mente di Calasso. I due filoni utilizzano infatti un approccio, assolutamente predominante negli anni Settanta, di tipo funzionalista e computazionalista: un approccio che Calasso definirebbe digitale. Tanto l'ipotesi di Jerry Fodor che esista qualcosa come un codice innato della mente (un linguaggio particolare, non legato a un idioma, chiamato

---

<sup>137</sup> Cfr. *Ivi*, p. 33.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>139</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 44-45.

*mentalese*), che quella di Stephen Kosslyn, che ipotizza che le immagini mentali siano una sorta di figure digitalizzate generate da un programma di simulazione nel computer della mente,<sup>140</sup> non possono essere accostate alla fisionomia psichica immaginata da Calasso. Dopo gli anni Settanta, anche approcci di tipo non-computazionale hanno preso piede: negli ultimi decenni si sono sviluppate per esempio una corrente definita *enactivism*, che guarda ai processi mentali come risultati dell'interazione fra organismo intelligente e mondo esterno e considera le immagini mentali come parte di tale processo relazionale, e una "connessionista", che guarda al funzionamento del cervello sulla base delle reti neurali. Nonostante il risvegliato interesse scientifico per le immagini mentali, la convinzione generale che esse non siano la forma originaria del pensiero e non precedano il linguaggio non è stata intaccata. In nessun modo le immagini sono tornate, dopo Wittgenstein, ad avere in filosofia della mente la preminenza che avevano avuto in passato: persiste dunque l'egemonia del pensiero post-Wittgenstein, che assegna alle immagini mentali un ruolo minore, ausiliario, nei processi cognitivi.<sup>141</sup> A tutt'oggi predomina la tesi per cui il fondamento del pensiero risiede nel linguaggio o comunque in una forma base della rappresentazione diversa da quella iconica (come il *mentalese*), anche se non mancano i tentativi di andare in altre direzioni.<sup>142</sup>

Illustrato in maniera giocoforza rapsodica lo sfondo teorico su cui la questione si è mossa nei secoli, proverò ora a inquadrarla nei termini in cui Calasso la espone, ricorsivamente, nell'«opera in corso», anche per mettere in luce come la sua concezione dell'immagine mentale sia gravida di conseguenze sulla sua poetica e, dunque, sulla fisionomia dei suoi libri. È evidente che Calasso vi si approcci secondo un punto di vista che non è quello dello scienziato o del filosofo cognitivista, e che questa materia sia fondamentale per la sua idea di pensiero, di conoscenza e di letteratura. La presenza di simili trattazioni all'interno del *work in progress* testimonia l'attitudine onnivora della letteratura assoluta, pronta a ingerire e rielaborare ogni tipo di discorso e di sapere.

La creazione di immagini mentali mette in gioco per Calasso i due poli della mente: quello analogico, perché l'avvicinarsi di un'immagine all'altra è immediato e repentino, e procede per scarti logici, e quello digitale perché, anche se nel meccanismo decodificatorio l'immagine precede la parola, ha poi bisogno della stessa per

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>141</sup> Cfr. *Ivi*, p. 83.

<sup>142</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 82-86.

concretizzarsi in una forma. Lo illustra una pagina della *Rovina di Kasch*, in cui compaiono nuovamente i due uccelli delle *Upaniṣad*, ad allacciare il problema dell'immagine mentale a quello dell'autoriflessività. Per relazionarsi al mondo esterno, la mente è costretta a raccogliere stimoli, ad alimentarsi; ma al tempo stesso ha l'insidiosa capacità di sentirsi mentre recepisce quegli stessi stimoli. Così, l'attività percettiva legata ai sensi e quella semi-percettiva dell'immaginazione sono eternamente compresenti:

L'origine della sostituzione non è neppure nella facoltà di dare nomi (e con ciò di sostituirli alle cose), ma in quella, irriducibile e inglobante, di formare immagini mentali; entità invisibili, occasionali, impermanenti, stati della coscienza che si sovrappongono a ciò che è percepito – o anche gli si sostituiscono, cancellandolo. Qui si assiste alla biforcazione originaria della psiche, qui i due uccelli delle *Upaniṣad* scendono dal cielo per aggrapparsi allo stesso ramo: l'uccello che mangia è quello che, in qualsiasi momento, è *costretto* a percepire (alimentarsi), accogliendo stimoli. L'altro, l'uccello che lo guarda, perennemente sovrappone il proprio sguardo allo sguardo che l'altro uccello rivolge al mondo.<sup>143</sup>

Cosa sono le immagini mentali per Calasso? Potremmo utilizzare una suggestione avveroista e dire che l'immagine è un «operatore di individualizzazione dell'intelletto»:<sup>144</sup> dall'indistinto mare psichico, l'immagine è una prima, labile, concrezione del pensiero in una forma. Più che con la filosofia o con la scienza contemporanee, la concezione del funzionamento del pensiero di Calasso trova affinità con filosofie antiche e “orientali”; l'averroismo, per esempio – che negava la totale autonomia dell'intelletto individuale e ipotizzava un'eterogenesi del pensiero –, vedeva nelle immagini non «la semplice causa efficiente dell'intellezione, ma il luogo in cui l'intelletto trova la propria forma e la propria realizzazione».<sup>145</sup> Per Calasso, similmente, le immagini sono un avamposto del continuo; in loro, la discontinua, limitata esperienza individuale trova testimonianza della commistione fra umano e divino. La mente è infatti il terreno di incontro fra l'uomo e qualcosa di oltreumano. Le immagini sono manifestazioni, simulacri di un'alterità che sempre convive con l'individualità. Benché esse brulichino perennemente nell'oscurità psichica,<sup>146</sup> è come se l'uomo ne avesse percezione soltanto in uno stato di coscienza non medio (laddove la “medietà” è intesa in

---

<sup>143</sup> RK, p. 185.

<sup>144</sup> E. COCCIA, *La trasparenza delle immagini...*, cit., pp. 146-147.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>146</sup> Cfr. QG, p. 479.



senso statistico);<sup>147</sup> così, la materia mentale continua a sfuggire a ogni definizione, e si moltiplica in un'infinità di simulacri ingannatori. Il primo fra tutti è quello che fornisce alimento a una conoscenza di tipo digitale: è il *come se* che serve a mettere ordine al caos e a creare l'irrinunciabile finzione sottesa alla conoscenza scientifica: come ricorda Calasso nel saggio introduttivo all'*Ecce Homo* di Nietzsche: «perché il pensiero ha bisogno delle ipostasi? Perché sa di racchiudere potenze che lo scavalcano. L'ipostasi è un atto di omaggio che il pensiero offre al regno delle immagini».<sup>148</sup>

Nella contemporaneità – in un mondo «troppo esoterico», secondo la definizione di Calasso – il potere delle immagini mentali è misconosciuto, ma continua ad agire in profondità. Al contempo, le immagini si moltiplicano su ogni superficie e, lungi dall'essere riconosciute come simulacri, vengono recepite come dati inerti e non indagate ulteriormente:

L'immagine sullo schermo appare nell'età in cui le immagini mentali tendono a invadere le strade e a trasformarsi in percezioni brute, accettabili da qualsiasi empirista.<sup>149</sup>

La prima grande definizione del problema del simulacro è contenuta nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, con riferimento al più pericoloso fra tutti gli idoli: la bella Elena di Sparta, creatura emersa dall'uovo della Necessità:

All'origine del simulacro è l'immagine mentale. Questo essere capriccioso e impalpabile replica il mondo e al tempo stesso lo assoggetta alla furia combinatoria, frustandone le forme in una proliferazione inesausta. Emanava una forza prodigiosa, lo sgomento di fronte a ciò che si vede nell'invisibile. Ha tutti i caratteri dell'arbitrio e di ciò che nasce dal buio, dall'indistinto, come forse, un tempo, era nato il mondo. Ma questa volta il caos è la vasta tela tenebrosa dietro i nostri occhi, su cui si disegna la dissipazione fosfenica. Quel formarsi delle immagini si ripete in ogni istante, in ogni singolo. E non queste soltanto sono le sue stranezze. Quando il simulacro prende possesso della mente, quando comincia ad aggregarsi ad altre figure affini o nemiche, a poco a poco occupa lo spazio della mente in una concatenazione sempre più minuta. Ciò che si era presentato come la meraviglia stessa dell'apparizione, slegata da tutto, si connette ora, di simulacro in simulacro, a tutto. A un capo dell'immagine mentale è lo stupore per la forma, per la sua esistenza autosufficiente e sovrana. All'altro capo è lo stupore dinanzi alla catena dei nessi, che riproducono nella mente la necessità della materia. Difficile è vedere quei due spicchi estremi nel ventaglio del simulacro, insostenibile è vederli simultaneamente. Figura di quella

---

<sup>147</sup> Cfr. QG, p. 478.

<sup>148</sup> RK, p. 354.

<sup>149</sup> RK, p. 368.

visione, per i Greci, fu Elena, la bellezza schiusa dall'uovo della necessità.<sup>150</sup>

Il caos primordiale è nella nostra mente, è «la vasta tela tenebrosa dietro i nostri occhi, su cui si disegna la dissipazione fosfenica». Lì il proliferare delle immagini è incessante, e alimenta il movimento analogico del pensiero, che è proprio uno slittare senza scopo di simulacro in simulacro. Questa è anche la ragione del nostro complesso rapporto con gli stimoli visivi, con le immagini del mondo esterno. Lo sgomento invade la mente di fronte alla perfezione dell'immagine, quando questa confligge con la sua stessa metamorfosi nella nostra testa, di connessione in connessione, in un'ininterrotta catena di nessi. Come scrive Giorgio Agamben

noi moderni, forse per l'abitudine ad accentuare l'aspetto razionale e astratto dei processi conoscitivi, abbiamo cessato da un pezzo di stupirci del misterioso potere dell'immagine interiore, di questo inquieto popolo di «meticci» (come lo chiamerà Freud) che anima i nostri sogni e domina la nostra veglia forse più di quanto siamo disposti ad ammettere.<sup>151</sup>

Questa potenzialità infinita della mente, che – lo vedremo a breve – è estremamente pericolosa, è al centro degli interessi di Calasso; nell'*Impuro folle*, il delirio del presidente Schreber è legato a doppio filo con il suo particolare rapporto con le immagini: pensiamo alla scena in cui il Presidente disegna quello che al lettore sembra l'occhio di una mosca preso da un libro di scienze naturali: Schreber ci vede invece le natiche velate di una ballerina di *can-can* o i due corni di Ormuzd e Ariman.<sup>152</sup> Il potere evocativo dell'immagine – ci ricorda Calasso – va molto oltre il bisogno tassonomico dell'uomo. Non a caso, Schreber dichiara che Ormuzd (polo positivo della divinità secondo lo zoroastrismo) vuole tenerlo lontano dalla «pura pratica delle immagini, inscalfito *camouflage*», quasi fosse una conoscenza privilegiata e segreta.<sup>153</sup>

Si spiega in tal senso l'interesse di Calasso per la storia delle arti figurative, emerso con maggiore evidenza in volumi come *Il rosa Tiepolo* o *La folie Baudelaire*, ma già intuibile dall'ossessiva insistenza sulle immagini del suo primo libro. Anche nella *Rovina di Kasch*, del resto, Calasso dimostra di voler seguire le metamorfosi degli dèi

---

<sup>150</sup> NCA, p. 157.

<sup>151</sup> G. AGAMBEN, *Stanze...*, cit., p. 90.

<sup>152</sup> Cfr. IF, p. 86.

<sup>153</sup> IF, p. 86.

«camuffati»<sup>154</sup> dopo l'ostracismo loro imposto dal razionalismo empirista. Calasso ammira la reviviscenza delle loro immagini, il loro riemergere dal ricco serbatoio degli archetipi:

Una nuova vita incontrollata, clandestina e coraggiosa cominciava per loro: per anni si incontrarono nei crocicchi della mente, e riconoscevano a volte una certa aria di famiglia, l'impronta di un passato comune. Ma non facevano in tempo a fermarsi che una rabbiosa folata le spingeva avanti, per altri vicoli, in una migrazione perenne.<sup>155</sup>

Se già in un saggio contenuto nei *Quarantanove gradini* Calasso dichiarava che solo gli illustratori sono in grado di rendere in maniera fedele la potenza dei simulacri contenuti nelle *Metamorfosi* di Ovidio,<sup>156</sup> nella *Letteratura e gli dèi* spiega che «l'immagine dipinta può restituire gli dèi alle loro apparizioni fascinose e terrorizzanti in quanto simulacri».<sup>157</sup> Ecco che la pittura diventa così una forma della conoscenza per veri e propri iniziati:

Fra le varie forme della conoscenza, la pittura era dunque la più remota e cifrata. Qualcosa di simile a una verità esoterica, protetta da un segreto che non si può tradire semplicemente perché *non c'è modo* di tradirlo.<sup>158</sup>

Questo, come illustrato,<sup>159</sup> è più che mai evidente nei casi di Tiepolo e, più tardi, di Ingres, Degas, Manet. Nel «bordello-museo» moderno della *Folie*, Baudelaire capisce che se la realtà parla «un linguaggio quasi geroglifico» ciò non è male: non è sensato voler spiegare le immagini, «trafiggerle con la lama del significato»; esse vanno invece adorate come messaggere dell'ignoto (cioè, ancora una volta, di un divino concepito in maniera estremamente ampia):

Ora non occorre più considerare le immagini come un nemico da trafiggere con la lama del significato, ma come messaggere dell'ignoto, che forse era l'ultimo dio a

---

<sup>154</sup> Cfr. LD, p. 34.

<sup>155</sup> RK, p. 382.

<sup>156</sup> QG, p. 496.

<sup>157</sup> LD, p. 35.

<sup>158</sup> FB, p. 212.

<sup>159</sup> Cfr. I parte, cap. 4.

cui votarsi: *àgnostos theós*.<sup>160</sup>

Questa acquisizione motiva l'«idolatria» dei poeti<sup>161</sup> di cui scrive Baudelaire, un elemento essenziale della letteratura assoluta. Gli artisti sono infatti in grado, secondo Calasso, di veicolare quel portato misterioso e metamorfico delle immagini mentali nella forma chiusa e perfetta dell'opera letteraria. In *K.* all'avvicinarsi delle immagini mentali viene ricondotta l'essenza stessa della vera conoscenza, e della letteratura:

La conoscenza implica che venga evocata un'immagine. E dell'immagine va subito riconosciuto che «è soltanto un'immagine». Che occorrerà sostituire, per andare oltre. E sarà allora con un'altra immagine. Il processo è inarrestabile. Non esiste immagine di cui non si possa dire «è soltanto un'immagine». Ma anche non esiste conoscenza che non sia un'immagine. Questo circolo vizioso non ammette uscite ed è quasi la definizione più approssimata della letteratura. Per immagine.<sup>162</sup>

Qualsiasi tipo di teorizzazione sul pensiero che ignori la potenza delle immagini e il loro portato conoscitivo non riesce a comprendere, secondo Calasso, la natura di molti importantissimi fenomeni psichici. I grandi scrittori gli sembrano invece aver assimilato una lezione remota, propria dei compositori dei *Brāhmaṇa*, gli antichi commentari dei testi vedici; la loro prosa dà a Calasso una sensazione di vertigine e oscurità

non perché usano il pensiero per immagini (senza il quale ogni pensiero sarebbe inerte). Ma perché lo usano incessantemente, con dedizione estrema, non arrendendosi dinnanzi ad alcuna conseguenza, anzi mettendo in atto (nel gesto) ogni conseguenza. È questo l'intrattabile scandalo vedico, che provoca tante reazioni di ripulsa e timore. Rispetto alle immagini, l'atteggiamento occidentale oscilla fra la minimizzazione (*x* è *solo* un'immagine, perciò non vincolante) e la tentazione di prendere alla lettera la metafora (macchinazione originaria di varie e fondamentali patologie psichiche, innanzitutto paranoia e schizofrenia).<sup>163</sup>

Per questa ragione, secondo Calasso, nell'«innominabile attuale» le immagini proliferano, ma vengono fraintese. Qualsiasi tipo di sapere analogico viene piegato alle esigenze della digitalità, nella totale indifferenza verso la natura *simulativa* della nostra

---

<sup>160</sup> FB, p. 185.

<sup>161</sup> Cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *Lettere*, vol. I, a cura di Guido Neri, traduzioni di Michele Canosa, Nicola Muschitiello, Aldo Pasquali, Gabriella Passalacqua, Laura Xella, Bologna, Cappelli, 1980, p. 482.

<sup>162</sup> *K.*, p. 140.

<sup>163</sup> *A.*, p. 203.

conoscenza. Ma qualsiasi forma di rappresentazione «deve essere intesa come una mediazione»<sup>164</sup> e tradisce, per chi sa vedere, l'ambiguità che le appartiene:

O il mondo che si definisce moderno rinuncia a certe metafore (e questo implicherebbe il ridursi a una sorta di mutismo verso le immagini) – o deve accettare di trascinarsi dietro, insieme alle metafore, la rete indominabile di tutte le loro connessioni, che obbligano a precipitare molto lontano nel tempo, giungendo così a un certo stato delle cose del quale ci rimangono solo quelle metafore, come se avessero il potere di coprire la totalità dell'esistenza.<sup>165</sup>

Ci muoviamo sempre con Calasso in una prospettiva nietzschiana di simulazione, in cui «arte e verità, apparenza e “cosa in sé” sono interdipendenti».<sup>166</sup> Giorgio Agamben nota nell'opera di Nietzsche una stretta connessione fra pensiero dell'eterno ritorno e immagine, motivata anche su base etimologica: il soggetto del ritorno eterno, lo Stesso, è in tedesco *Gleich*, che deriva da un *ge-* (collettivo) e *leich*, e a sua volta rimanda a un tema *lig* «che indica l'apparenza, la figura, la somiglianza»;<sup>167</sup> a ritornare sarebbe insomma un'«immagine assoluta».<sup>168</sup> La più viva dimostrazione del ripresentarsi dell'uguale sta per Calasso, come accennato, nella riproposizione di modelli mitici. Proprio a quelle immagini che secondo Calasso modellano le nostre azioni, come un'eterna grammatica dei gesti, sarà ora il caso di volgerci.

---

<sup>164</sup> IA, p. 76.

<sup>165</sup> A, p. 311.

<sup>166</sup> Cfr. G. AGAMBEN, *L'immagine immemorale*, in ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, p. 338.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>168</sup> Cfr. *Ivi*, p. 339.

## 6. UN VINCOLO MAGICO

La poesia cresce sulla  
contraddizione, ma non la ricopre.  
ADAM ZAGAJEWSKJ

In un breve articolo dal titolo *Il terrore delle favole*, uscito sul «Corriere della sera» a due anni di distanza dalle *Nozze di Cadmo e Armonia*, che ne riprende testualmente numerosi passaggi, Calasso espone in maniera sintetica e puntuale il suo punto di vista sul mito, altro perno fondamentale dell'«opera in corso». Il suo punto di partenza è la celebre condanna platonica alla poesia contenuta nel X libro della *Repubblica*; questo testo, che Calasso ritiene il più autorevole degli attacchi mai subiti dal mito, ha avuto per lui il merito indiscutibile di aver riconosciuto, per primo e in maniera insuperata, l'appartenenza del mito al «terreno dell'apparenza, delle immagini, dei simulacri, degli *eidōla*». <sup>169</sup> Il mito è infatti strettamente connesso alle immagini mentali: esso è proprio, per utilizzare una definizione cara a Italo Calvino, una forma di «pensiero per immagini»; <sup>170</sup> questa sua caratteristica suscita il «terrore» di Platone cui si fa riferimento nel titolo. La disapprovazione di Socrate, sottolinea Calasso, non è primariamente rivolta ai poeti, ma a un «uomo capace di trasformarsi sapientemente in tutto», cioè a un uomo che abbia confidenza con le arti della metamorfosi:

Platone allude qui al trauma, alla spaccatura nella storia della conoscenza, che avviene quando, invece di dire: *a* si trasforma in *b*, si dice: *a* è *b*. La prima forma, necessariamente narrativa, è quella in cui si mostra la conoscenza ovunque incontriamo dei miti – e non vi è civiltà che non includa in sé una qualche conoscenza di questo tipo. Al contrario, la conoscenza predicativa (nella forma *a* è *b*) appare assai tardi, e soltanto in rari luoghi, uno dei quali è la Grecia arcaica. L'opposizione ultima sarebbe dunque questa: da una parte una conoscenza che oggi chiameremmo algoritmica [...]; dall'altra una conoscenza metamorfica, tutta interna alla mente, dove il conoscere è un pathos che modifica il soggetto conoscente, un sapere che nasce dall'immagine, dall'*eidōlon*, e culmina nell'immagine [...]. Una conoscenza sospinta da una forza inesauribile che ha però la grazia di presentarsi come un artificio letterario: l'analogia. <sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> QG, p. 490.

<sup>170</sup> Cfr. I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane*, cit.

<sup>171</sup> QG, p. 491.

Il mito è quindi innanzitutto un modo della conoscenza: appartiene di diritto al polo analogico, è una forma del pensiero che si risolve nelle immagini – le figure mitiche – e che non trova spiegazioni al di fuori delle immagini stesse. È «un conoscere il simulacro attraverso il simulacro»,<sup>172</sup> e perciò non accetta farsi intendere in altra maniera. Per citare nuovamente il Calvino delle *Lezioni americane*:

ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, restarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori.<sup>173</sup>

Anche per Calasso la spiegazione è la via meno produttiva per accostarsi al mito; del resto, quale che sia il nostro modo di porci nei suoi confronti, connaturato com'è alla struttura della nostra mente, esso rimane lo sfondo eterno dentro cui ci muoviamo:

Quelle storie sono un paesaggio, sono il nostro paesaggio, ostili e invitanti simulacri che nessuno ha inventato, che continuiamo a incontrare, che aspettano da noi soltanto di essere riconosciuti. Così ora possiamo confessarci che cos'era, che cos'è quell'antico terrore che le favole continuano a incutere. Nulla è di diverso dal terrore che è il primo fra tutti: il terrore del mondo, il terrore di fronte alla sua muta, ingannevole, sopraffacente enigmaticità. Terrore di fronte a questo luogo della metamorfosi perenne, dell'epifania, che include innanzitutto la nostra mente, dove assistiamo senza tregua alla ridda dei simulacri.<sup>174</sup>

Più proficuo allora è per Calasso percepire l'inesausta vitalità delle storie mitiche e “risvegliarsi”, prendere coscienza del loro essere sempre presenti, guardare a esse come a un repertorio di gesti sempre a disposizione nella nostra testa:

Da secoli si parla dei miti greci come se fossero qualcosa da ritrovare, da risvegliare. In verità sono quelle favole che aspettano ancora di risvegliarci ed essere viste, come un albero davanti all'occhio che si riapre.<sup>175</sup>

È proprio quello che capita al personaggio di Armonia verso la fine delle *Nozze*:

---

<sup>172</sup> QG, p. 490.

<sup>173</sup> I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 8-9.

<sup>174</sup> QG, p. 497.

<sup>175</sup> NCA, p. 315.

E improvvisamente capì il mito, capì che il mito è il precedente di ogni gesto, la fodera invisibile che lo accompagna. Non doveva temere l'incertezza che le si apriva davanti. In qualsiasi direzione si fosse mosso il suo sposo errante, una benda volteggiante del mito avrebbe avvolto la fanciulla Armonia. Per ciascun passo, l'orma era già segnata.<sup>176</sup>

Come ha scritto Giorgio Manganelli recensendo il volume del 1988, «da sempre ci abitano i miti; non possiamo perderli senza perdere noi stessi»;<sup>177</sup> per questo motivo, le storie della mitologia continuano ad avvicerci. Non possiamo fare a meno di perderci nella rete delle loro infinite varianti, perché quello stesso reticolato avvolge strettamente il nostro encefalo:

Eppure in quella stoffa tagliuzzata, in quelle storie monche degli dèi possiamo ancora avvolgerci. E dentro il mondo, come dentro la nostra mente, quella stoffa continua a tessersi.<sup>178</sup>

Del resto, ricorda Calasso, è lo stesso Platone, nel *Fedone*, a dimostrare un approccio al mito diametralmente opposto a quello della *Repubblica*, a definire, per tramite di Socrate, bello e necessario il «rischio» di «incantare se stessi con tali cose [i miti]». <sup>179</sup> Il nostro rapporto con un mito, il suo semplice ascolto, non è e non può mai essere, per Calasso, neutro; produce sempre «una sorta di fattura a cui la mente assoggetta se stessa: un incanto pericoloso e bello, un rischio che dobbiamo accettare perché la conoscenza che ci viene incontro da questa via non sarebbe raggiungibile in altro modo». <sup>180</sup>

Una simile concezione della mitologia chiarisce e giustifica, dal mio punto di vista, non soltanto la proliferazione di racconti mitici che caratterizza l'«opera in corso», ma anche e soprattutto la singolare attitudine mitografica – intesa anche come vocazione fraudolenta nei confronti del lettore – riscontrata da Robert Shorrock nella prosa calassiana.<sup>181</sup> Si motivano così anche l'assenza di una rigida impalcatura espositiva e l'amalgama di forma saggistica e narrazione, di invenzione e analisi di fatti concreti – tutti tratti che abbiamo visto contraddistinguere i nove volumi dell'«opera in corso». A tal proposito, è significativa la dichiarazione già menzionata dell'autore

---

<sup>176</sup> NCA, p. 428.

<sup>177</sup> GIORGIO MANGANELLI, *Quanto sei lenta sparta*, in «il Messaggero», 24 ottobre 1988.

<sup>178</sup> NCA, p. 315.

<sup>179</sup> La traduzione è di Calasso; cfr. PLATONE, *Fedone*, 114d.

<sup>180</sup> QG, p. 494.

<sup>181</sup> Cfr. I parte, cap. 2 e 3.



sull'asistematicità del mito: «il mito non ammette sistema. E il sistema stesso è innanzitutto un lembo del manto di un dio, un lascito minore di Apollo».<sup>182</sup> In un certo senso, potremmo attribuire a Calasso il tentativo di applicazione di quello che Thomas Stearns Eliot definì «metodo mitico»: un modo che «sovverte il senso comune e le comuni concezioni della storia; frammenta l'ordine del quotidiano, facendo intravedere profondi crepacci di senso sotto la sua superficie».<sup>183</sup> Se c'è un aspetto essenziale del mito che affascina particolarmente Calasso è proprio la sua modalità di esposizione degli argomenti, che rifugge le definizioni in sé concluse, che dispiega e intreccia una sequenza di storie senza trattarle come dati inerti. Come scrivevano Horkheimer e Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo*, in un ideale controcanto con la massima di Salustio posta in epigrafe alle *Nozze di Cadmo e Armonia*, il mito «è sempre stato oscuro ed evidente al tempo stesso, e si è sempre distinto per la sua familiarità che lo esime dal lavoro del concetto».<sup>184</sup> Risulta quindi poco produttivo, nell'accostarsi all'«opera in corso», utilizzare letture del mito in chiave strutturalista, allegorica e, men che meno, ideologica. Del resto, come scrivono Giovanni Leghissa ed Enrico Manera in un recente compendio sulle *Filosofie del mito nel Novecento*, qualsiasi studioso si ponga l'obiettivo di affrontare la questione mitologica prendendone le distanze, come uno scienziato vivisezionerebbe un corpo estraneo su un tavolo da laboratorio, è destinato a fallire perché muove da presupposti inconsistenti:

La questione è metodologica: o la critica del mito si sa immersa in un universo di significati che, per ragioni antropologiche, non potrà mai esonerarsi dal mito, oppure essa si condannerà a desiderare sempre di nuovo l'attuazione di un rischiaramento che progressivamente liberi gli umani dal mito e precisamente questo desiderio, interamente *mitico*, ha sempre animato la critica delle ideologie, in tutte le versioni in cui essa si è presentata.<sup>185</sup>

Il discredito di cui è vittima, secondo Calasso, la modalità analogica del pensiero nel mondo moderno ha delle implicazioni significative sulla fisionomia della letteratura. Esautorato del suo potere conoscitivo, il mito si insinua in essa; la letteratura assoluta, come più volte ribadito, diventa anche un luogo di salvaguardia per quel particolare tipo

---

<sup>182</sup> NCA, p. 31.

<sup>183</sup> Citato in FABIO DEI, *Il mito in Frazer e nelle poetiche del modernismo*, in GIOVANNI LEGHISSA e ENRICO MANERA (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 71-80, spec. 78.

<sup>184</sup> MAX HORKHEIMER e THEODOR ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 6.

<sup>185</sup> G. LEGHISSA e E. MANERA (a cura di), *Filosofie del mito...*, cit., p. 28.

di conoscenza che è la conoscenza metamorfica. Questo passaggio dal mito alla letteratura si può leggere in due modi: da un lato, Calasso non sembra del tutto estraneo all'idea di Mircea Eliade per cui gli stessi miti greci "classici" sono già un «trionfo dell'opera letteraria» sulla credenza religiosa» –,<sup>186</sup> ma difficilmente utilizzerebbe un termine come "credenza" per descrivere la mentalità mitica, dal momento che, commentando il sopracitato passo del *Fedone*, scrive:

Più che una credenza, è un vincolo magico che ci stringe. È una fattura che l'anima applica a se stessa. «Bello infatti è questo rischio, e occorre con queste cose in certo modo incantare (*epàdein*) se stessi». *Epàdein* è il verbo che designa il «canto incantatore». «Queste cose», nella sprezzatura della forma pronominale, sono le favole, i miti.<sup>187</sup>

In un certo senso, nella trasposizione epica delle vicende divine ed eroiche anche Calasso sembra leggere una modalità di tradizione quasi clandestina di un sapere che andrebbe altrimenti perduto; questo non è soltanto il caso del mito greco: in *Ka*, questa procedura si applica al *Mahābhārata*:

Ormai, nell'oscurarsi dei tempi, quando tutto si inverte e si rovescia, si sarebbe dovuto cominciare – e finire – con le storie di uno dei tanti dissidi dinastici, di una delle tante guerre che si erano svolte in un'area in fondo piccola, anche se a lungo battuta dagli dèi. Proprio quello sperpero di casi e di vicissitudini era l'involucro che aveva permesso di salvare il sapere precedente, che ormai non poteva sussistere più da solo.<sup>188</sup>

A tal proposito, in un volume sul rapporto fra la letteratura europea e il mito classico, Davide Susanetti, commentando delle riflessioni di Jacob Burckhardt nella *Storia della civiltà greca*, scrive:

Il riuso letterario dei miti verrebbe così a coincidere, per certi versi, con la storia della loro desacralizzazione, della loro devalorizzazione come modelli radicati nella tradizione religiosa e nel culto: sinonimo di un oblio più o meno consapevole di

---

<sup>186</sup> MIRCEA ELIADE, *Mito e realtà*, traduzione italiana di G. Cantoni, Roma, Borla, 1993, p. 191.

<sup>187</sup> NCA, p. 313.

<sup>188</sup> Ka, pp. 361-362.

iniziali significazioni.<sup>189</sup>

D'altro canto, Calasso sembra credere al potere delle storie di significare di per sé, anche quando totalmente sceverate dal contesto rituale, quasi il rito si inserisse in esse come un percorso tracciato nel paesaggio mentale – che è, giocoforza, anche mitico:

Era come se d'improvviso tutti fossero stanchi di compiere gesti che hanno un significato. Volevano stare seduti, nell'erba o intorno a un mucchio di braci, ad ascoltare storie. Ed erano storie dove spesso si raccontavano e si descrivevano quegli stessi riti che gli ascoltatori stavano compiendo. Ma ora quei riti diventavano episodi all'interno di lunghe vicende sanguinose, pretesti per scontri e inganni. Le storie non erano più una pausa di respiro all'interno della sequenza rituale, ma il rito stesso diventava un passaggio all'interno delle storie, come poteva esserlo un duello o una notte amorosa.<sup>190</sup>

Inoltre, la letteratura può essere un modo per attingere al mito in un'epoca tanto distante da quella che lo vide fiorente, come spiegava Calasso in un'intervista a Mario Baudino:

[i miti] sono una via del conoscere: ma se non vengono vissuti, meglio lasciarli perdere. Non è obbligatorio occuparsi di queste cose. Ma possiamo avvicinarci ad essi attraverso l'unica risorsa che abbiamo noi occidentali: la letteratura.<sup>191</sup>

A questo riguardo, nella sua recensione alle *Nozze di Cadmo e Armonia*, Dario Del Corno commentava:

In un'epoca ormai dominata dalla storia, il mito non può essere che narrazione e insieme interpretazione; dev'essere contiguo al presente, e insieme remoto come le età arcaiche, popolate di mostri e di dèi, che lo videro nascere. Perché continui la sua vita, occorre la simbiosi di sapere e di arte.<sup>192</sup>

Nella «simbiosi di sapere e di arte» possiamo rinvenire una perfetta sintesi di ciò che per Calasso è la letteratura assoluta. E se quest'ultima guarda al mito come paradigma soggiacente a ogni gesto umano, e come modello di pensiero, nei romanzi – come si legge

---

<sup>189</sup> DAVIDE SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005, p. 19.

<sup>190</sup> Ka, pp. 360-361.

<sup>191</sup> MARIO BAUDINO, *Calasso. In India con gli dèi*, in «la Stampa», 27 settembre 1996.

<sup>192</sup> DARIO DEL CORNO, *Com'erano inquieti quegli Olimpici*, in «Corriere della sera», 16 novembre 1988.

nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* – il gesto si cristallizza in un unico segno, e il gioco infinito dei simulacri è costretto ad arrestarsi; questa è la differenza essenziale fra mito e letteratura:

Le figure del mito vivono molte vite e molte morti, a differenza dei personaggi del romanzo, vincolati ogni volta a un solo gesto. Ma in ciascuna di queste vite e di queste morti sono compresenti tutte le altre, e risuonano. Possiamo dire di aver varcato la soglia del mito soltanto quando avvertiamo un'improvvisa coerenza fra incompatibili. Abbandonata a Nasso, Arianna fu trafitta da una freccia di Artemis, per ordine di Dioniso, testimone immobile; ovvero, Arianna si impiccò a Nasso, dopo essere stata abbandonata da Teseo; ovvero, incinta di Teseo e naufragata a Cipro, vi morì nelle doglie; ovvero, Arianna fu raggiunta a Nasso da Dioniso con il suo corteo e con lui celebrò nozze divine prima di ascendere al cielo, dove tuttora la vediamo fra le costellazioni settentrionali; ovvero, Arianna fu raggiunta da Dioniso a Nasso e da allora lo seguì nelle sue imprese, come un'amante e come un soldato: quando Dioniso attaccò Perseo nella terra di Argo, Arianna lo seguiva, armata, fra le schiere delle folli Baccanti, finché Perseo scosse nell'aria dinanzi a lei il volto micidiale di Medusa e Arianna fu pietrificata. Rimase una pietra in un campo. Nessuna donna, nessuna dea ebbe tante morti come Arianna. Quella pietra nell'Argolide, quella costellazione nel cielo, quell'impiccata, quella morta di parto, quella fanciulla dal seno trafitto: tutto questo è Arianna.<sup>193</sup>

Con parole molto simili, nel *Cacciatore celeste* Calasso ribadisce la distanza e al tempo stesso la connessione ineliminabile fra queste due realtà:

È quella rete che rende possibile il riverberarsi di ogni trama mitica in tutte le altre. Mentre le trame dei romanzi rimangono pur sempre isolate. Anche se le vicende dei potenti o degli amanti o degli sventurati hanno ogni volta qualche tratto comune. Ma la loro nobiltà sta nella solitudine dei casi singoli.<sup>194</sup>

C'è, infine, un aspetto fondamentale che riguarda il nostro rapportarci al mito, inteso non come racconto di imprese divine ma come capacità metamorfica della mente, attitudine al pensiero per immagini: è la sua pericolosità. Il «terrore delle favole» di Platone, secondo Calasso, ha un fondamento incrollabile in ciascuno di noi. Il pensiero analogico racchiude infatti in sé un potenziale di rischio altissimo, che è massimizzato laddove manchi la consapevolezza della natura simulativa di qualsiasi indagine sul mondo. Poiché la nostra mente è continuamente sottoposta all'invasione dei simulacri, corre costantemente il rischio di inseguirne i profili e di perdersi nelle loro trame. Un

---

<sup>193</sup> NCA, p. 37.

<sup>194</sup> CC, p. 105.

esempio di questa pericolosità ci viene fornito dal mito stesso. Già presente nelle *Nozze*, torna nell'articolo del '91 il riferimento al simulacro ligneo di Artemis Taurica con cui Oreste scappa dal santuario; il matricida lo utilizza durante la sua fuga per proteggersi dalla follia che sente incombere su di sé. Abbandonato in un canneto, esso vi giace per anni, finché non viene ritrovato da due Spartani di sangue reale, Astrabaco e Alopeco. I due, alla vista dello sguardo della statua, impazziscono, perché non sanno cosa stanno guardando. Questa la chiosa di Calasso alla vicenda:

Questo è il potere del simulacro, che guarisce soltanto chi lo conosce. Per gli altri, è una malattia.<sup>195</sup>

In effetti, anche per quella linea della psicanalisi che ha cercato, nel solco degli studi junghiani, di guardare alla psicopatologia con un approccio che facesse tesoro dell'eredità mitica,<sup>196</sup> i deliri possono essere il risultato di un'errata lettura dei simulacri. James Hillman, in una conferenza dedicata proprio a simili temi, commenta così l'esperienza, tanto cara a Calasso, della schizofrenia di Schreber:

Alle rivelazioni va prestato ascolto solo con orecchio ermetico, mercuriale, intendendo i loro significati come finzioni, trasponendo la parola dello spirito in immagine poetica, un passo che il povero Schreber non poteva compiere a causa dell'assassinio dell'anima, perché era stato privato dell'eco psichica capace di mediare, e il messaggio era rimasto letterale.<sup>197</sup>

A tal riguardo, Hillman propone anche l'esempio di John Thomas Perceval che, riflettendo sulla natura del delirio che lo costrinse per tre anni in un manicomio (prima a Brislington, e poi a Ticehurst, nel Sussex), scrisse: «lo spirito parla poeticamente, ma l'uomo capisce letteralmente».<sup>198</sup> Secondo Hillman, tuttavia, lo spirito non parla poeticamente ma, più precisamente, in maniera noetica, cioè per illuminazioni e rivelazioni, in base a quelli che William James chiamava *stati di coscienza*.<sup>199</sup> Tornerò su questi punti nell'ultima parte della mia traversata dell'«opera in corso». Prima di seguire Calasso negli anfratti più oscuri della psiche, quelli più fertili sul piano dell'ispirazione

---

<sup>195</sup> NCA, p. 291 e QG, p. 497.

<sup>196</sup> Cfr. J. HILLMAN, *La vana fuga dagli dei*, cit, p. 93.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 65.

letteraria, vorrei dedicarmi in maniera più approfondita alla sua indagine dell'«innominabile attuale», scopo dichiarato dell'intero *work in progress*. Non mi era possibile farlo senza aver prima affrontato l'argomento-cardine della mente; dalla fisionomia di quest'ultima, infatti, si muove la lettura di Calasso del nostro tempo. Non sarà dunque superfluo riassumere in breve spazio gli snodi principali del percorso che ho fin qui portato avanti.

In primo luogo, la mente per Calasso non si identifica con la semplice attività neuronale che si svolge nella scatola cranica di qualsiasi essere umano; essa corrisponde piuttosto all'essenza della divinità progenitrice Prajāpati che, smembrandosi, ha dato avvio all'universo. Dalla mitologia vedica Calasso trae, insieme a un'infinita varietà di immagini pregnanti, l'idea dell'onnipervasività della psiche e dell'assenza di confini fra soggetto e cosmo. Da questo presupposto parte la sua esplorazione delle possibilità della mente individuale; *in primis*, afferma con convinzione la necessità di distanziarsi da tutte le correnti scientifiche e filosofiche che, nel corso dei secoli, l'hanno vista come realtà irrelata dal cosmo. Lontano da una visione del soggetto come entità a se stante, Calasso individua, sulla scorta della tradizione vedica, un'ineludibile connessione tra anima universale (*brahman*) e anima individuale (*ātman*). Nel soggetto ravvisa dunque una commistione fra una componente umana e una sovraumana, che, in un senso molto ampio del termine, potremmo definire divina. L'aspetto della mente che maggiormente rivela la sua natura doppia è la sua capacità di avere coscienza di sé. Nell'atto stesso del pensarsi, il soggetto si scopre come altro, e sperimenta l'autoriflessività di qualsiasi discorso che lo riguardi. Con l'«opera in corso», Calasso cerca anche di investigare i modi in cui il soggetto interagisce con il mondo e cerca di conoscerlo. Nelle sue riflessioni sulla natura della conoscenza è fortissima l'impronta del pensiero nietzschiano e di una concezione «teatrale», cioè simulativa, dell'esperienza conoscitiva. In ogni indagine, secondo Calasso come secondo l'autore dello *Zarathustra*, è implicita una falsificazione del reale a vantaggio di verità parziali e riconducibili sotto la sfera del controllo individuale. Il soggetto stesso, concepito come materia cogitante e separata dal resto del mondo è la prima necessaria falsificazione a cui la struttura della nostra mente ci costringe. Le operazioni che essa esegue si possono ricondurre alle attività dei due poli del pensiero: quello analogico o connettivo, che procede per subitanee illuminazioni e ci consente di cogliere affinità e somiglianze fra gli oggetti più distanti fra loro, sottoponendoci anche

al rischio di precipitare nel regresso all'infinito, e quello digitale o sostitutivo, che ci permette di isolare alcuni elementi per costruire delle impalcature formali anche molto complesse entro cui operare con massima precisione. Il mondo contemporaneo sembra a Calasso essersi votato in maniera pressoché esclusiva alla digitalità e alle sue manifestazioni pratiche – il diritto, il segno linguistico, la quantità, i sistemi computazionali, ecc. –, con delle conseguenze che analizzerò più approfonditamente nelle prossime pagine. Ciononostante, i due poli della psiche non possono che lavorare fianco a fianco incessantemente; secondo Calasso, il discredito gettato sul polo analogico nella contemporaneità ha delle conseguenze importanti, che in parte costituiscono le premesse per la sua analisi della pratica sacrificale di cui tratterà il prossimo capitolo. Infine, ho cercato di illustrare il significato profondo delle immagini nell'«opera in corso»; esse sono connesse a una forma primigenia del pensiero, fatta di figure che emergono dall'indistinta distesa della psiche. In contrasto con l'orientamento maggioritario della filosofia della mente, che vede nelle immagini mentali un semplice epifenomeno<sup>200</sup> e nel linguaggio la materia prima di cui si compone il pensiero, Calasso è convinto della precedenza delle immagini sulla parola nei processi cognitivi. A un tipo di conoscenza tutto dedito alle immagini appartiene il mito, che è per Calasso un sapere trasmesso in forma metamorfica, tramite il potere dei simulacri, e anche un metodo di esposizione di argomenti non spiegabili in maniera sistematica.

Se il cosmo intero discende dal sacrificio di Prajāpati che si è lacerato per farlo esistere, con ogni sua particella l'universo cerca di replicare, in ogni momento, quell'atto fondativo. Tutto ciò che esiste deriva secondo Calasso da un gesto di violenza e dedizione sul quale, con i suoi nove volumi, non ha mai smesso di interrogarsi. Il prossimo capitolo sarà perciò dedicato a un secondo nodo fondamentale dell'«opera in corso», quello del sacrificio.

---

<sup>200</sup> Cfr. STEFANO MARUCCI (a cura di), *Immagini mentali. Teorie e processi*, Roma, NIS, 1995.







**Terza parte**  
**DAL COSMO ALLA COSMESI**



## 1. LA STORIA SPERIMENTA

Forse siamo generazioni sperimentali?  
Travasati da un recipiente all'altro,  
scossi in alambicchi,  
osservati non soltanto da occhi,  
e infine presi a uno a uno con le  
pinzette?  
W. SZYMBORSKA

Come accennato, lo scopo dichiarato dell'«opera in corso» è quello di raccontare la genealogia del moderno e il suo sfociare nella contemporaneità, icasticamente definita, a partire dalla *Rovina di Kasch*, «innominabile attuale». <sup>1</sup> In questo senso, con *L'impuro folle* Roberto Calasso sembra introdurre il lettore allo sfondo concettuale del “libro unico”:

In un anno imprecisato durante il regno di Federico II di Prussia, la «mirabile struttura» dell'Ordine del Mondo subì una lacerazione, cui molte altre sarebbero seguite, «secondo il principio *l'appétit vient en mangeant*». Si compivano *spiritualia nequitiae in coelestibus*, guerre di successione internecine, di là dal sole, infuriavano i Fratelli di Cassiopea, ogni suono era di complotto, ma il confuso spirito terrestre accolse gli sconvolgimenti senza riuscire a darne conto con chiarezza, da tempo ormai i prodigi tendevano a passare inosservati. <sup>2</sup>

L'esordio calassiano si apre con l'immagine di un lacerato ordine cosmico, riconducibile al concetto vedico di *ṛta* (“ordine del mondo”), centrale in tutta l'«opera in corso». La rottura di tale equilibrio, non a caso, viene collocata «in un anno imprecisato» a ridosso della nascita della letteratura assoluta: il regno di Federico II di Prussia, al trono dal 1740 al 1787, appartiene proprio a un'era di passaggio che vede assestarsi, secondo Calasso, alcune caratteristiche ineliminabili della modernità e del periodo che a essa farà seguito. In questo capitolo cercherò di seguire l'esplorazione che Calasso compie di tale arco cronologico fornendone alcune coordinate essenziali. È un'operazione, questa, tutt'altro che semplice, perché, come vedremo, l'ineffabilità è una delle caratteristiche precipue dell'«innominabile attuale». Soltanto seguendo la lettura che Calasso ne fa,

---

<sup>1</sup> RK, p. 323.

<sup>2</sup> IF, p. 13.

tuttavia, è possibile comprendere appieno l'«opera in corso» e con essa la caratterizzazione della letteratura assoluta.

Tornando all'apertura del romanzo su Schreber, notiamo che del periodo in questione si sottolinea innanzitutto come «i prodigi passino inosservati»; similmente, nella *Rovina di Kasch*, Calasso parla del moderno come un tempo «*ahnungslos*», vale a dire «privo di presagi»:

questa mirabile parola tedesca indica la condizione a cui la storia tortuosamente ha condotto l'Occidente. Nascere «privi di presagi», senza ombre di colpa e di grazia, è l'originario *status* moderno, quell'inopinata pretesa di scaricarsi del mondo nascosta dietro il banco di una bottega, dietro il tavolo di un laboratorio, dietro una cattedra, dietro la cassa.<sup>3</sup>

In primo luogo, dunque, il moderno viene presentato come un momento di chiusura nei confronti dell'alterità. Tutto ciò che sfugge al controllo razionale e costringe il soggetto a ipotizzare la propria compartecipazione con il Tutto viene ignorato, evitato, tenuto a distanza. Nella *Rovina* Calasso individua nella figura di Sigmund Freud, uno dei protagonisti dell'*Impuro Folle*, un esempio calzante di un simile atteggiamento; bollato nel volume dell'83 come qualcuno che «aveva la peculiarità di ricapitolare in ciascuno dei suoi tremori tutta la cronaca occidentale»,<sup>4</sup> lo psichiatra diventa l'emblema dello scienziato moderno, appartenente a un'epoca che ha perso il legame con il sacro,<sup>5</sup> e con esso la capacità di percepire l'interconnessione tra Sé e Tutto. Secondo Calasso, Freud si rifiuta di riconoscere gli indizi del contatto profondo tra soggetto e natura. Per questo motivo nel *Perturbante* si interroga con sgomento sul significato di alcune ricorrenze di segni apparentemente casuali da cui la nostra mente è al tempo stesso angosciata e attirata. Lo «spaesamento» prodotto nel soggetto dal riproporsi di determinate circostanze, come è noto, sta alla base delle riflessioni freudiane sulla «coazione a ripetere» approfondite poi in *Al di là del principio di piacere*; tale coazione, non a caso, è ritenuta conferire «a

---

<sup>3</sup> RK, p. 201.

<sup>4</sup> RK, p. 242.

<sup>5</sup> Utilizzo e utilizzerò sempre questo termine nel senso più ampio possibile, come ciò che è «connesso con la presenza o con le manifestazioni della divinità». Questa è una delle prime definizioni del termine secondo il GDLI: cfr. SALVATORE BATTAGLIA E GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2017.

determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco».<sup>6</sup> «Perturbante» è nell'ottica freudiana qualsiasi significato non stabilito o prodotto da noi; il fatto che un simile stato sia ricondotto alla pulsione di morte è sintomatico, secondo Calasso, dell'incapacità di Freud di accettare, pur sperimentandola in prima persona, una connessione tra mondo psichico e mondo esterno:

Il sospetto più intollerabile, per Freud, è che fra il mondo esterno e la psiche vi sia una complicità: eppure la incontrò, nell'estuario dove le acque dell'inconscio e del mondo si mescolano. Non potendo ammettere che quella congiura implicasse un sovrappiù di significato, perché avrebbe scardinato tutta la sua costruzione, ammise che essa implicava soltanto la convergenza della natura e della psiche verso uno stesso punto: l'origine in quanto luogo dell'indifferenziato, della ripetizione insignificante, dove il significato – come ogni tensione – si annulla.<sup>7</sup>

L'immagine di Freud che emerge dal volume del 1983 trova una perfetta corrispondenza nei racconti del “discepolo traditore” Carl Gustav Jung. Nella sua autobiografia *Ricordi, sogni, riflessioni*, Jung racconta una conversazione avuta con Freud a proposito della sua teoria della sessualità, di cui riteneva necessario fare un «dogma»; alla richiesta di Jung di motivare tale necessità, Freud rispondeva che bisognava farne un baluardo «contro la nera marea di fango [...] dell'occultismo».<sup>8</sup> Jung commentava così la strana determinazione di Freud:

Senza che allora lo capissi bene, avevo osservato in Freud l'insorgere di fattori religiosi inconsci. Evidentemente voleva che lo aiutassi a erigere una barriera comune contro tali minacciosi contenuti inconsci.<sup>9</sup>

Il profilo del padre della psicanalisi fin qui ricostruito ricorda quello tratteggiato da uno dei maestri di Calasso, Roberto Bazlen. In un articolo degli anni Quaranta rimasto inedito fino alla pubblicazione dei suoi scritti curata da Calasso stesso, Bobi, pur esaltando la genialità di Freud, ne evidenziava i limiti, bollandolo come «scienziato del diciannovesimo secolo»:

---

<sup>6</sup> RK, p. 244. La citazione di Freud è tratta da SIGMUND FREUD, *Das Unheimliche*, in *Freud-Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt, S. Fischer, 1970, pp. 260-261.

<sup>7</sup> RK, pp. 245-246.

<sup>8</sup> Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Sogni, ricordi, riflessioni. Raccolti ed editi da Aniela Jaffé*, traduzione italiana di G. Russo, Milano, Rizzoli, 2014, p. 191.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Freud, curvo sul suo microscopio, scopre i bacilli dell'anima. E scopre l'anima. Ma è uno scienziato del diciannovesimo secolo, ed è convinto che l'enigma dell'anima si risolva vedendone i soli bacilli.<sup>10</sup>

Secondo Calasso, Freud costruisce, in particolar modo con *Al di là del principio di piacere*, «la cosmogonia invalicabile del moderno»: <sup>11</sup> tratteggia il terrore che caratterizza l'uomo contemporaneo, che vive nel mondo della Scienza, del Progresso e della Tecnica, di fronte «all'origine non umana del significato». <sup>12</sup> È un tratto ineludibile del moderno per come lo intende Calasso: tutto ciò che può essere ricondotto a una sfera oltreumana non viene visto perché spaventa. Incapace di collocarsi in maniera organica all'interno della natura come una sua parte, l'uomo contemporaneo si illude di poterla guardare come qualcosa di estraneo, e si impegna in ogni modo per carpire e fare proprio un ordine al suo interno, trovando con essa il solo punto di contatto della pulsione di morte, chiamata «principio di costanza» nel *Progetto per una psicologia scientifica* di Freud. <sup>13</sup> Secondo Calasso, Freud è costretto a giungere a simili conclusioni per non rischiare di cadere «nella palude nefanda abitata dall'Ouroboros», <sup>14</sup> simbolo per antonomasia dell'eterno ritorno. Una riflessione sulla paura ancestrale di Freud per la palude si trovava già nell'*Impuro folle*, <sup>15</sup> a indicare il timore dell'uomo moderno per le acque acquitrinose e popolate di dèi della propria psiche. Se il mancato riconoscimento della componente divina di quest'ultima è, come più volte ribadito, un tratto caratterizzante la nostra epoca,

---

<sup>10</sup> ROBERTO BAZLEN, *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984, p. 260.

<sup>11</sup> RK, p. 247.

<sup>12</sup> RK, p. 247.

<sup>13</sup> Cfr. S. FREUD, *Progetto di una psicologia*, a cura di E. Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

<sup>14</sup> RK, p. 254.

<sup>15</sup> Cfr. IF, p. 76. Anche l'episodio dell'*Impuro folle* riprende lo spunto di un racconto junghiano: «A Brema capitò l'incidente dello svenimento di Freud, del quale si è tanto discusso. Fu indirettamente provocato da me, per il mio interesse per i "cadaveri delle paludi". Sapevo che in certe regioni della Germania settentrionale si trovavano questi cosiddetti "cadaveri delle paludi": sono corpi di uomini preistorici che, o annegarono nelle paludi o vi furono seppelliti. L'acqua degli acquitrini nella quale giacciono i corpi contiene acidi dell'humus, che consumano le ossa e nello stesso tempo conciano la pelle, sì che questa e i capelli sono conservati perfettamente. Sostanzialmente si tratta di un processo di mummificazione naturale, nel corso del quale i corpi sono schiacciati sino ad appiattirsi sotto il peso della torba. Tali resti vengono occasionalmente ritrovati da scavatori di torba nello Holstein, in Danimarca e in Svezia. Avendo letto di questi cadaveri di palude, me ricordai quando eravamo a Brema ma, essendo un poco frastornato, li confusi con le mummie delle cantine di piombo della città. Questo mio interesse diede sui nervi a Freud. Più volte mi chiese: "Perché ci tenete tanto a questi cadaveri"? Si arrabbiò esageratamente, e a tavola, mentre conversavamo sull'argomento, improvvisamente svenne. In seguito mi disse di essere convinto che tutto questo chiacchierare di cadaveri significava che io avevo desideri di morte nei suoi riguardi. Fui più che sbalordito dalla sua interpretazione: ero allarmato specialmente per l'intensità delle sue fantasie, tanto forti che potevano, come era evidente, causargli uno svenimento». Cfr. C. G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni...*, cit., pp. 197-198.

meno chiaro, nel disegno calassiano, è l'inizio di questo atteggiamento nei confronti del sacro. Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, Calasso cita il mito dell'empio Licaone come ideale riferimento di un simile approccio, che contraddistingue a tutt'oggi il nostro rapporto con il divino:

Tornando alle età anteriori: c'è un tempo in cui gli dèi siedono accanto ai mortali, in un banchetto come quello per le nozze di Cadmo e Armonia a Tebe. Dèi e uomini si riconoscono subito, talvolta hanno vissuto insieme certe avventure, come appunto Zeus e Cadmo, e in quel caso è stato l'uomo a dare un aiuto prezioso al dio. Non si disputano le parti del cosmo, che sono già assegnate, si riuniscono soltanto per una festa comune, e tornano infine ai loro affari. Vi è poi un'altra fase, quella in cui il dio può anche non essere riconosciuto. E allora il dio deve assumere il ruolo che non abbandonerà più sino a oggi: quello dell'Ospite Sconosciuto. Un giorno i figli di Licaone, re di Arcadia, invitarono a banchetto uno sconosciuto bracciante, nel quale si celava Zeus. «Desiderando conoscere se stavano ospitando un dio vero, sacrificarono un bambino e mescolarono la sua carne a quella delle vittime sacre, pensando che la loro impresa sarebbe stata scoperta se il visitatore era un vero dio». Zeus, furente, rovesciò la tavola. E quella tavola era il piano dell'eclittica, che da allora rimase inclinata. Seguì un immane diluvio. Dopo quel banchetto, è raro che Zeus compaia come Ospite Sconosciuto. Il ruolo è passato, per lo più, ad altri dèi.<sup>16</sup>

È un'idea centrale nell'«opera in corso», utile anche a capire la componente “numinosa” della letteratura assoluta: in un'epoca come la nostra, «che non riesce più a essere né empia né devota»,<sup>17</sup> Calasso non rinviene una mancanza di fede, ma, in un certo senso, di attenzione: «gli dèi – scrive Calasso nel *Cacciatore celeste* – non erano una fede, ma un'evidenza – un modo di percepire il fatto di essere vivi».<sup>18</sup> Una volta di più è chiaro come la questione del divino sia per lui legata a doppio filo con la coscienza e con la conformazione della mente. Per questo motivo, secondo Calasso, parlare di “credenze” è poco utile a chiarire la natura del nostro rapporto col sacro:

Rispetto agli dèi, a tutti gli dèi, la questione non sta nel credere ma nel riconoscere. Ci sono luoghi, momenti, esseri, incroci di elementi, che fanno dire, come a Ovidio: «*Numen inest*», «Qui c'è un *numen*», quella potenza che non ha bisogno di nomi, ma dà origine ai nomi. Il discrimine sta nel riconoscerla e accoglierla – o invece passarci accanto.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> NCA, p. 69.

<sup>17</sup> NCA, p. 138.

<sup>18</sup> CC, p. 376.

<sup>19</sup> CC, p. 377.



È, come si vede, una questione che attraversa l'intera produzione calassiana, essenziale a capire lo sguardo di Calasso sulla modernità. Il tutto si potrebbe ridurre alla propensione a scorgere o meno il divino là dove è sempre stato:

Gli dèi abitano là dove hanno sempre abitato. Ma sulla terra si sono perdute certe indicazioni che si possedevano su quei luoghi. O non si sa più ritrovarle in vecchi fogli abbandonati e dispersi. La vita intanto procede come se nulla fosse. Alcuni pensano che quei fogli un giorno si ritroveranno. Altri che non abbiano mai avuto particolare interesse. Altri ancora ignorano che esistessero.<sup>20</sup>

Poiché la concezione del tempo di Calasso non è lineare ma ciclica, i rapporti degli uomini e degli dèi appaiono sempre alternare fasi di riconoscimento e di distacco. La figura di Aristotele, per esempio, rappresenta nell'antichità un approccio «pienamente moderno» alle vicende divine:

Il più sobrio Aristotele vedeva già, invece, con occhio pienamente moderno. E appunto per questo non esprimeva alcuna perplessità sui fatti, riconoscendo in quel ritorno guidato dalla dea-fioraia un'ultima apparizione di un mondo perduto, dove la linea di separazione fra gli dèi e i mortali era ancora avventurosa e fremente. Il ritorno di Pisistrato poteva davvero essere giudicato «degno degli antichi tempi», quando il potere della metamorfosi era ancora tale che una fioraia poteva essere scambiata per una dea nelle strade di Atene.<sup>21</sup>

Similmente, nel *Cacciatore celeste* il filosofo è l'antesignano di un'epoca successiva, in cui la religione è uno strumento asservito ai bisogni del sociale:

Già con Aristotele, uno degli ultimi allievi di Platone, tutto questo era finito. Nella sua *Politica* si parla del dio e degli dèi perché la religione fa parte della società, non perché la società debba aiutare a percepire il dio.<sup>22</sup>

In tutta l'«opera in corso» si osserva questa propensione, propriamente moderna e però rintracciabile anche nelle epoche più lontane – dal tempo in cui gli Aśvin bevvero il soma alla Grecia del V secolo a. C. – a volgersi all'indietro nella vaga nostalgia di un passato in cui dèi e uomini dividevano degli spazi. Questo emerge con chiarezza fin dalle prime pagine del *Cacciatore celeste*, che si apre col riferimento a una stagione della

---

<sup>20</sup> A, p. 422.

<sup>21</sup> NCA, p. 271.

<sup>22</sup> CC, p. 234.

metamorfosi in cui non esistevano confini netti fra le cose. Si tratta, evidentemente, di un tempo psichico: a un momento di lacerazione nel ritmo della metamorfosi succede un suo ritirarsi nella caverna della mente (si noti come questa metafora di ascendenza platonica ritorni anche nella *Letteratura e gli dèi*):

Il mutamento era continuo, come dopo avvenne soltanto nella caverna della mente. Cose, animali, uomini: distinzioni mai nette, sempre provvisorie. Quando una vasta parte dell'esistente si ritirò nell'invisibile, non per questo cessò di accadere. Ma diventò più facile pensare che non accadesse.<sup>23</sup>

La sola certezza è che «una vasta parte dell'esistente» si nasconde ora soltanto nell'oscurità psichica; perciò anche l'incontro con il divino potrà avvenire solo lì, nell'invisibile, come già mettevano in guardia queste righe di *Ka*:

«Fu l'ultima volta che gli uomini e gli dèi bevvero il *soma* insieme». E un giorno qualcuno avrebbe chiosato: «Nei tempi antichi bevevano insieme visibilmente, ora lo fanno nell'invisibile».<sup>24</sup>

In un certo senso, tutte queste epoche, con le loro fasi alterne, sono compresenti nel nostro cervello, come sembra indicare questo passaggio delle *Nozze*:

Si sono qui nominati quattro regni: il regno della metamorfosi perenne è quello di ogni origine, quando il linguaggio non si è ancora districato dalla cosa, né la mente dalla materia; il regno della sostituzione è la digitalità, innanzitutto in quanto segno, parola, sostituzione incessante; il regno dell'unico è ciò che da sempre sfugge alla presa del linguaggio, l'apparire stesso dell'irripetibile; il regno di Zeus sono le storie greche, di cui ancora facciamo parte.<sup>25</sup>

In varia misura, tutte queste riflessioni rinviano chiaramente alla natura ciclica del tempo, intesa nell'ottica dell'eterno ritorno nietzschiano. Ogni considerazione di Calasso sull'attualità va interpretata alla luce di questa ascendenza: anche laddove il mondo contemporaneo viene tratteggiato come uno stato di perdita, questa condizione deve essere inserita all'interno di una temporalità non lineare; la concezione calassiana non

---

<sup>23</sup> CC, p. 15.

<sup>24</sup> Ka, p. 265.

<sup>25</sup> NCA, p. 160.

legge gli avvenimenti in termini di progresso o regresso. Vediamo a tal riguardo le parole con cui nel *Cacciatore celeste* si allude alla «caduta» del genere umano:

Non è però una caduta graduale e lineare, come un giorno invece si immaginerà, in direzione opposta, il progresso. Anzi, è un percorso capriccioso, tortuoso e frastagliato. Non sempre prevale il deterioramento. Al contrario, l'età degli eroi, che precede l'età del ferro, «è più giusta e migliore» rispetto alla truce età del bronzo.<sup>26</sup>

Come accennato, *La rovina di Kasch* è fra i volumi dell'«opera in corso» quello che approfondisce maggiormente le conseguenze dell'abbandono di un «pensiero della ripetizione»,<sup>27</sup> cioè di un'attitudine rituale. Nel più volte citato capitolo sul *Demone della ripetizione* Calasso registra l'avvertimento di una natura ciclica del tempo in alcuni scritti di Marx e di Toqueville; i due pensatori condividono secondo lui la percezione di «vivere in un'età abbagliata dal Nuovo, mentre continuava a praticare il culto della ripetizione cruenta».<sup>28</sup> Essi appartengono tuttavia a un tempo estraneo al «pensiero della ripetizione»,<sup>29</sup> un'epoca che ha smesso di celebrare tramite delle pratiche collettive la possibilità del rinnovarsi del mondo, e dell'umanità con esso. Proprio per questo motivo, il mondo occidentale moderno, quello dell'ascesa della borghesia, che si vota al *diktat* della produttività, avverte il peso della ripetizione; avendo perso il senso del riproporsi dell'eterno, ha bisogno di riconoscere solidità in altro:

L'Occidente abbandona la ripetizione mitologica per imporsi una ripetizione diffusa nella materia, perché dubita non solo che tutto si ripeta in un certo modo, ma che il mondo stesso come fatto riesca a riprodursi.<sup>30</sup>

Le riflessioni di Marx e Toqueville, presupponendo il pensiero della ripetizione nel succedersi delle diverse fasi storiche, danno prova, secondo Calasso, dell'eterna attualità delle considerazioni di Polibio sulla ciclicità delle forme di governo:

La storia ha continuato a dargli ragione, come a tante altre, e ben più complesse, teorie cicliche, ma con beffarda magnanimità, perché alla fine quella legge – se proprio così la si deve chiamare – veniva a ribadire pomposamente l'insensatezza

---

<sup>26</sup> CC, p. 107.

<sup>27</sup> RK, p. 253.

<sup>28</sup> RK, p. 251.

<sup>29</sup> Cfr. I parte, cap. 5.

<sup>30</sup> RK, p. 252.

della storia, che si rivelava ancora maggiore svelato il suo meccanismo nascosto. Perché la storia abbia un senso inscalfibile occorre un *telos*, che annulli la storia stessa.<sup>31</sup>

Priva di un *telos* che le dia senso, la storia si riduce a una logorante alternanza di corsi e ricorsi, che schiaccia l'umanità come «il peso più grande» descritto da Nietzsche nella *Gaia scienza*.<sup>32</sup> Un pensiero della ripetizione consentiva agli uomini del «mondo arcaico» di percepire il senso, il valore di ogni gesto: ogni azione si modellava su qualcosa di preesistente; l'uomo moderno, invece, ha difficoltà a rapportarsi con questa idea. Quando ogni gesto è pensato come unico e transitorio, l'abisso del vuoto è pronto a spalancarsi di fronte alle azioni dell'uomo: è un problema esistenziale ben cristallizzato da Milan Kundera nel suo romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui si legge: «quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto»;<sup>33</sup> la Storia diventa un vuoto di senso se pensata come flusso continuo di azioni che non lasciano il segno. Solo un pensiero della storia come ripetizione di modelli eterni, una storia «sacra», può avere significato. Il protagonista della *Rovina*, il camaleontico Talleyrand, nella duplice veste di archetipo di un particolare approccio «estetico» alla vita e di uomo del proprio tempo, è per Calasso un utile emblema dello stacco fra due fasi:

Fra l'età ciclica, cerimoniale anche se non più rituale, in cui era nato e l'età sperimentale che lo circondava a ottant'anni [...] Talleyrand vide che la differenza non era solo in ciò che si produceva ma in ciò che si esauriva.<sup>34</sup>

Talleyrand ha conosciuto un'epoca di passaggio, ciclica in senso deteriore, un'era in cui vuote cerimonie imitavano un mondo di antichi rituali a cui nessuno più credeva; è vissuto sul crinale tra l'irreparabilità conclamata della rottura del patto col divino e un'epoca in cui essa era già avvenuta, ma in maniera latente. Tutta l'«opera in corso» sembra volta alla descrizione della fenomenologia di questo strappo irreversibile:

Nei saloni che avvolgevano morbidamente, dolcemente per un'ultima volta, il Congresso di Vienna, nelle conversazioni attirato nel vano di una finestra, subito

---

<sup>31</sup> RK, p. 257.

<sup>32</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., frammento 341.

<sup>33</sup> MILAN KUNDERA, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, traduzione italiana di G. Dierna, Milano, Adelphi, 1985, p. 16.

<sup>34</sup> RK, p. 139.

trascritte dalle polizie segrete, non si trattava soltanto di intrighi galanti e di quello che poi i libri di storia avrebbero chiamato il nuovo equilibrio dell'Europa. Una questione si poneva, prima di ogni altra e dietro ogni altra: trasformare definitivamente il *rta*, quella articolazione fra cielo e terra che rende possibile la vita e le dà un ordine.<sup>35</sup>

L'«opera in corso», in modo particolare con la *Rovina di Kasch*, propone una riflessione sui cambiamenti che interessano i meccanismi di attribuzione del potere in un'epoca in cui si è persa irreversibilmente la nozione di ordine come *rta*, «articolazione fra cielo e terra», ovvero come prerogativa di natura extra-umana. L'evoluzione del concetto di legittimità è un altro degli aspetti centrali del moderno, nonché uno degli argomenti-chiave del libro del 1983, che è, tra le altre cose, una riflessione sul potere, sul rapporto tra *potestas* e *auctoritas*, sul principio che regge le forme di governo. Alla fine del diciottesimo secolo ciò che, secondo Calasso, attribuisce l'unica vera e indiscutibile legittimità a una forma di potere, cioè la sua origine divina, manca da tempo; al suo posto opera la convenzione, che «svuota la legittimità e ne veste gli abiti».<sup>36</sup> Ecco la valenza emblematica di Talleyrand: il diplomatico francese vive a cavallo tra un'«età cerimoniale» e una successiva, in cui l'equilibrio precario della legittimità per convenzione viene a distruggersi definitivamente. L'«età cerimoniale» succede, evidentemente, a quella «rituale», in cui una serie di pratiche garantiva il perpetrarsi del *rta*. Il dubbio insinuante sulla liceità del potere, non a caso, è già iscritto nell'albero genealogico di Talleyrand: in esso compare infatti quell'Adalberto, conte di Périgord, che chiese a Ugo Capeto: «Chi ti ha fatto re?».

Qualsiasi teoria occidentale della legittimità soffre di una mancanza: non conosce le acque dell'origine.<sup>37</sup>

Senza quel bagno nelle «acque dell'origine», sostiene Calasso, tutti i sovrani sono usurpatori; ogni equilibrio politico è giocoforza precario e quella precarietà è un altro dei tratti salienti del mondo moderno che si rispecchiano nella nostra condizione attuale. Tali considerazioni sui meccanismi del potere contengono forse un'eco delle riflessioni di Carl

---

<sup>35</sup> RK, p. 14.

<sup>36</sup> Cfr. RK, p. 15.

<sup>37</sup> RK, p. 31.

Schmitt sullo stato di eccezione e sulle modalità di attribuzione del potere sovrano.<sup>38</sup> Il problema si potrebbe anche illustrare con le parole di Roger Caillois:

l'analisi dei fenomeni sociali dimostra che il potere appartiene necessariamente al dominio del sacro. Attingendo la sua autorità all'essenza stessa del fatto sociale, e manifestando il suo aspetto imperativo senza intermediari o perdita di energia, il potere dell'uno sugli altri istituisce tra gli esseri umani una relazione irriducibile alle pure forme del contratto.<sup>39</sup>

In ogni caso, sarebbe poco proficuo interrogarsi sul preciso momento in cui questo stato di cose sia stato sancito in maniera definitiva. Come ha giustamente sottolineato Calvino, nella *Rovina di Kasch* il discrimine fra il moderno e ciò che lo precede «non è storico ma metafisico»<sup>40</sup> e in tal senso la datazione di questo momento di frattura «può oscillare tra la fine del paleolitico e gli inizi della Rivoluzione industriale».<sup>41</sup> Questa osservazione può tranquillamente estendersi a tutti i volumi successivi dell'«opera in corso». Come più alto antonimo di questa concezione moderna, comunque, Calasso propone il mondo vedico. Abbiamo già avuto modo di riflettere sulle motivazioni che rendono quella civiltà lontana un termine di confronto per lui obbligato. Può forse essere utile, a questo punto, leggere le parole con cui egli stesso spiegava in che modo si fosse servito delle suggestioni vediche per rapportarsi al problema della legittimità:

come mai uno scrittore italiano degli ultimi decenni del secolo ventesimo ha sentito il bisogno di riferirsi al *ṛta*, oscura parola vedica, per parlare del Congresso di Vienna e di Talleyrand, due temi così intensamente moderni e occidentali? [...] Trattando del capolavoro politico di Talleyrand, che è stato quello di inventare e di porre in atto un nuovo significato della parola «legittimità» – termine chiave al tempo del Congresso di Vienna come lo è tutt'oggi – ho voluto risalire all'origine della parola. E la mia ricerca non si è arrestata finché non sono giunto alla nozione del *ṛta*. Nessuna parola latina, nessuna parola greca poteva darmi altrettanto aiuto. Perché *legittimità* è solo un modo timido e moderno di riferirsi a qualcosa che deve essere al tempo stesso una legge e un ordine. L'unica parola capace di mescolare irreversibilmente questi due significati è appunto *ṛta*. Ma non è tutto. Uno dei più grandi indologi del secolo passato, Heinrich Lüders, passò alcuni decenni ad elaborare un'enorme opera dal titolo *Varuna*, che alla fine lasciò incompiuta. [...]

---

<sup>38</sup> Sull'argomento, cfr. anche G. AGAMBEN, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995 e 2005.

<sup>39</sup> Citazione che traggio da ROBERTO ESPOSITO, *La comunità della perdita: l'impolitico di Georges Bataille*, in GEORGES BATAILLE, *La congiura sacra*, con un saggio introduttivo di R. Esposito e con un dossier a cura di M. Galletti, traduzione italiana di F. Di Stefano e R. Garbetta, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. XX.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Roberto Calasso*, *La rovina di Kasch*, cit., p. 1018.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Ora, uno dei punti più importanti del libro di Lüders è la sua analisi della parola *ṛta*, alla fine della quale egli perviene alla conclusione che il primo significato della parola non è «ordine» ma «verità». Questa teoria di Lüders è stata, per un certo tempo, vivacemente discussa dagli indologi, ma ciò che oggi sembra la soluzione più plausibile è che sia Lüders sia taluni dei suoi oppositori fossero nel giusto, nel senso che la parola *ṛta* si riferisce a una cornice di pensiero entro la quale le nozioni di verità e di ordine semplicemente non potevano essere separate. Nel corso del tempo, come sappiamo, le due nozioni finirono per separarsi, dopodiché la parola *ṛta* divenne obsoleta e sostituita da due altre parole: *satyá* per «verità» e *dharma* per «legge». A questo punto spero che cominciate ad avere un'impressione dello scenario che si sta presentando: risalendo da una parola moderna e tecnica come *legittimità* ci stiamo avvicinando a quella antichissima area in cui i significati *legge*, *ordine* e *verità* si uniscono in una singola parola sanscrita: *ṛta*. E il punto che mi preme sottolineare è che *dovevo* raggiungere quella zona oscura e fascinosa se volevo capire le origini della nostra nozione di legittimità. Non era dunque il capriccio o l'eccentricità di un Occidentale di oggi che mi spingevano a riferirmi a questa parola. Era semplicemente il fatto che i *ṛsi* erano andati più in là, su questa linea di pensiero, di chiunque altro. Perciò dobbiamo riferirci a loro, non semplicemente perché ci balocchiamo con riferimenti multiculturali, ma allo stesso modo in cui un matematico può trovarsi a usare certe equazioni che sono state scoperte centinaia di anni prima di lui e sotto cieli del tutto diversi dal suo.<sup>42</sup>

Con l'«opera in corso», e in modo particolare con il suo primo tassello, *La rovina di Kasch*, Calasso vuole indagare le conseguenze della scomparsa del *ṛta* dal nostro orizzonte ideale. Perso irrimediabilmente il legame fra legge, ordine e verità, il pregio maggiore di Talleyrand, personaggio quanto mai moderno, sarà allora quello di capire il valore funzionale della legittimità, e di provare a darle corpo; in un capitolo dal titolo «*La forza misteriosa della legittimità*» è riportata una significativa definizione del vescovo stesso:

Essa [la legittimità] è soprattutto un elemento necessario di riposo e di felicità per i popoli, essa è la garanzia più solida e, oserei dire, la sola dell'esistenza delle nazioni e della loro durata. La legittimità dei re o, per meglio dire, la legittimità dei governi è la salvaguardia delle nazioni, e appunto per questo è sacra...<sup>43</sup>

Secondo Calasso, Talleyrand aveva cioè capito che «nella prima età in cui la trasmissione dell'investitura si era irreversibilmente interrotta»,<sup>44</sup> «la sacralità doveva diventare una finzione»:<sup>45</sup> dopo la Rivoluzione Francese erano infatti cadute anche le

---

<sup>42</sup> R. CALASSO, *Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, in «la Repubblica», 19 febbraio 2002.

<sup>43</sup> RK, p. 78.

<sup>44</sup> RK, p. 36.

<sup>45</sup> RK, p. 36.

paratie formali che conferivano al potere una forma di indiscutibilità sacrale – mentre quelle sostanziali erano perdute da molto tempo; si era cioè messa in dubbio una volta per tutte la tradizione che aveva lungamente garantito il perdurare di uno *status quo*. Fino a prima il sovrano aveva retto, invece, grazie ad un meccanismo che Calasso spiega così:

Quando una sovranità sussiste *da un certo tempo* si suppone che la crudezza con cui ha affermato la sua forza sia già avvolta e coperta dalla *douceur* di una consuetudine, di un'accettazione prolungata, infine: di una tradizione. Così la tradizione non servirà più a rivendicare l'origine, ma a celarla.<sup>46</sup>

Svelato questo *arcanum imperii*, occorrerà allora inventare dei principi su cui si possa fondare un ordine, o per lo meno una parvenza di ordine, e su questo Talleyrand sarà maestro indiscusso. Perché, come ha scritto Balzac: «non ci sono principi, ci sono soltanto avvenimenti; non ci sono leggi, ci sono soltanto circostanze: l'uomo superiore sposa gli avvenimenti e le circostanze per guidarli».<sup>47</sup> Come acutamente registrato da Calvino, la forza che nella *Rovina di Kasch* Calasso intravede e celebra in Talleyrand è quella della leggerezza.<sup>48</sup> Nel palcoscenico della storia, egli incarna una figura priva di peso, un fine ricamatore della marginalità. Al suo opposto, svetta, ovviamente, la figura di Napoleone, «incarnazione storica del principio della volontà»,<sup>49</sup> che si contrappone all'ecclesiastico per la sua «smania di fare gli avvenimenti». Talleyrand, invece, secondo le parole di Chateaubriand, «siglava gli avvenimenti, non li faceva».<sup>50</sup> Ebbene, questa per Calasso era la sua arma segreta: la consapevolezza che in un'epoca in cui ogni significato va negoziato, perché gli manca il *placet* divino, è possibile intervenire veramente nella storia solo attraverso «piccoli colpi di pollice»; «Talleyrand sa di poter usare la leggerezza perché le cose non hanno più un peso stabilito».<sup>51</sup> Come ha scritto Calvino:

In un mondo che ha perduto la sacralità, questo vuol dirci Calasso, l'unico valore che si può riconoscere è la leggerezza. Talleyrand si salva perché si presenta come l'arcangelo della leggerezza su uno scenario di stragi: sia pure d'una leggerezza piuttosto programmatica, come i suoi calcoli mefistofelici, e piuttosto strascicata,

---

<sup>46</sup> RK, p. 31.

<sup>47</sup> RK, p. 39. La citazione proviene da HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*, in ID., *La Comédie Humaine*, vol. III, Paris, Gallimard, 1971, pp. 940-941.

<sup>48</sup> Cfr. I. CALVINO, *Roberto Calasso*, *La rovina di Kasch*, cit., p. 1017.

<sup>49</sup> RK, p. 67.

<sup>50</sup> RK, p. 68.

<sup>51</sup> RK, p. 46.



come la sua gamba di zoppo. Meglio questa leggerezza che la gravità delle buone intenzioni, da sempre foriera di disastri.<sup>52</sup>

Soprattutto, a Talleyrand Calasso riconosce un'abilità non comune e indispensabile nel mondo contemporaneo:

Ora, una delle ragioni per cui credo che Talleyrand fosse un mirabile uomo politico e diplomatico è appunto questa: egli fu colui che riuscì, durante il cruciale Congresso di Vienna, a dare un nuovo significato alla parola «legittimità», significato all'interno del quale si poteva ancora cogliere una sottile risonanza del significato del *rta* (del quale, per altro, egli non poteva avere nessuna notizia dai testi).<sup>53</sup>

Sembra ripresentarsi in queste parole l'immagine di Mallarmé interprete *ante litteram* dei testi vedici contenuta nella *Letteratura e gli dèi*.<sup>54</sup> Quello che ora mi interessa mettere a fuoco è in che cosa consista questo nuovo significato della legittimità, e quale meccanismo cognitivo Calasso ritenga in azione:

Nella legittimità si intrecciano le due operazioni fondamentali che si compiono nella mente: l'analogia e la convenzione, rami che si biforcano da un solo tronco: la sostituzione. Per l'analogia, la legittimità unica è quella della investitura sacra, che discende per risonanze e simpatie lungo tutti i gradini dell'essere. Dove quella risonanza si estingue, nessuna legittimità è ammissibile. Per la convenzione, la legittimità è il primo esempio di quell'accordo arbitrario che permette di far funzionare ogni sorta di meccanismi, dal linguaggio sino alla società. Come sempre, la convenzione non si preoccupa in questo caso né di essenze né di sostanze, ma di funzionamenti – ed è pronta a barattare (essa, che è l'anima stessa della sostituzione) una forma con l'altra.<sup>55</sup>

Questa riflessione ci riporta nel cuore del tema essenziale della modernità come attitudine del pensiero; è questo, in fondo, l'aspetto dell'«innominabile attuale» che Calasso maggiormente indaga. Come già chiarito, il problema fondamentale che attribuisce al moderno Occidente sta nel voler espugnare la psiche-senza-confini – presupposto vedico per cui la mente ha in sé un briciolo dell'illimitato – e crearle un limite all'interno del quale muoversi e avere l'illusione del controllo,<sup>56</sup> in altre parole, nel

---

<sup>52</sup> I. CALVINO, *Roberto Calasso*, La rovina di Kasch, cit., p. 1017.

<sup>53</sup> R. CALASSO, *Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, cit.

<sup>54</sup> Cfr. I parte, cap. 1.

<sup>55</sup> RK, pp. 31-32.

<sup>56</sup> Cfr. RK, p. 23.

perdere di vista il già citato *bandhu*, legame tra manifesto e immanifesto, continuo e discontinuo. Nel moderno si registra infatti una spiccata predominanza del polo digitale, che rivela una capacità sempre maggiore di «avviluppare l'altro polo, di assorbirlo e naturalmente di utilizzarlo». <sup>57</sup> Il capitalismo viene definito «nome economico di un immane rivolgimento nel cervello, il predominio raggiunto dallo scambio, quindi dalla digitalità, su tutto». <sup>58</sup> Alla differenza tra i due modi di procedere del pensiero è dedicata tutta la parte centrale del volume del 1983. Curiosamente, il precursore di questa supremazia del digitale sull'analogico viene rintracciato a Oriente: è il Buddha a diventare infatti l'ennesima ipostasi di un approccio moderno alla vita:

Per i *ṛṣi* l'interdipendenza del tutto si conquistava, si costruiva con il sacrificio, per il Buddha l'interdipendenza sussiste da sempre ed è insignificante: perché celebrarla, perché aiutarla a tessersi ancora, se occorre soltanto minutamente stesserla, filo per filo, con la stessa precisione dei veggenti vedici nell'azione opposta, per sgusciare fra le maglie della rete? <sup>59</sup>

Su questi tratti ideali del monaco “risvegliato” Calasso ritorna tredici anni più tardi, in *Ka*:

Quel che un giorno sarebbe stato chiamato «il moderno» fu, almeno nella sua punta più nascosta e acuminata, un lascito del Buddha. Vedere nelle cose altrettanti aggregati e scomporli. E poi scomporre gli elementi scissi dagli aggregati, in quanto sono altri aggregati. E così oltre, nella vertigine. Una scolastica arida e feroce. Il gusto della ripetizione, come agente provocatore dell'insensatezza. La vocazione per la monotonia. Una totale incuranza di ogni divieto, di ogni autorità. Svuotare dall'interno ogni sostanza. Intatti soltanto i gusci. La tranquilla convinzione che ogni gioco avviene là dove un fantasma si sostituisce a un altro senza interruzione. Lasciare che agisca allo scoperto l'algebra naturale della mente. Percepire il mondo come un paesaggio di ruote dentate. Osservarlo da una certa distanza, costante. Ma precisamente da quale? Nulla di più controverso. Aggiungere quest'ultimo dubbio a una scia di dubbi lancinanti. <sup>60</sup>

Nel celebre discorso di Benares, il primo fatto in pubblico da Siddharta Gautama nel parco delle Gazzelle, Calasso, in ossequio alla consueta propensione analogica, individua moltissimi aspetti propriamente moderni, che fanno di Buddha un emblema. Innanzitutto,

---

<sup>57</sup> RK, p. 32.

<sup>58</sup> RK, p. 320.

<sup>59</sup> RK, p. 189.

<sup>60</sup> Ka, pp. 424-425.

Calasso segnala la tensione verso l'annullamento della coscienza; è come se la prescrizione del Buddha fosse lo svuotamento di ogni gesto (anche rituale) dai suoi significati:

Tutto ciò che accadeva al Bodhisattva era un secondo grado, un puro ricalco. Egli apparteneva ai molti a cui non spetta inventare i gesti, ma ripeterli. Mentre era l'unico a cui sarebbe spettato estinguere il gesto stesso. Quando apparve il Bodhisattva, qualsiasi evento sembrava aver già perso il suo profilo epico. Valeva soltanto come pretesto per un pensiero. Lì, forse, qualcosa di nuovo stava per accadere. Lì, da sempre, qualcosa attendeva l'arrivo del Buddha.<sup>61</sup>

Buddha ha in un certo senso modellato il primo tentativo di osservare il gioco dei fantasmi mentali con distacco; ha costituito così le premesse ideali per il disconoscimento e l'indifferenza che caratterizza il rapporto con le immagini mentali dell'«innominabile attuale»:

Dal Buddha all'individuo, nel senso del più puro Occidente: sono tutti suoi discendenti. Fu il primo distacco, recisione di vincoli, dalla società mimetizzata nella natura – e dalla natura mimetizzata nel cosmo. Fu il primo riconoscimento di un oltremondo dentro il mondo – e della possibilità di stabilire in esso una residenza, di osservare da lì l'orizzonte. Un ordine che fosse l'ombra e la controparte dell'altro ordine. O di cui l'altro ordine fosse ombra e controparte. Quello serviva innanzitutto a far vivere. Questo sarebbe servito innanzitutto a pensare, senza riguardi. L'oltremondo fu la foresta, il pensiero scisso da ogni obbedienza dottrinale, la forma svincolata da ogni obbligo cerimoniale.<sup>62</sup>

La disciplina proposta da Buddha mira a svuotare di senso anche l'idea del Sé, che viene visto come una convenzione, una somma di aggregati percettivi a cui viene attribuito un significato cumulativo. Calasso mette la negazione dell'*ātman* in rapporto alla visione odierna della psiche come ammasso di cellule funzionanti:

Il tragico è azione unica e irreversibile. Per schivare il tragico, il Buddha diluì ogni azione in una serie di azioni, ogni vita in una serie di vite, ogni morte in una serie di morti. Di colpo, tutto perdeva consistenza. Ciò che si moltiplica si estenua. Simultanea a quel gesto fu la negazione epistemologica del Sé, ridotto a una serie di elementi sommabili e convenzionalmente unificabili. La convenzione, potenza suprema del moderno, si aprì la strada grazie a un monaco analitico, cauto e asciutto, che lasciava defluire l'energia dalle figure divine senza neppure darsi la pena di

---

<sup>61</sup> Ka, pp. 405-406.

<sup>62</sup> Ka, p. 427.

rimuoverle.<sup>63</sup>

L'essenza del tragico, perfettamente riassunta nel *pàthei màthos* dell'*Agamennone* eschileo, sta nell'individuare nella sofferenza dell'uomo la porta di accesso a una conoscenza superiore, oltreumana. La disciplina buddhista non può che «schivare il tragico», ravvisando nel dolore un abbaglio causato da quanto nell'uomo è impermanente, un errore da abbandonare. Ovviamente, se l'attitudine mentale alla base del discorso di Buddha può in qualche modo attagliarsi a quella dell'Occidente moderno, essa vi risulta poi, nella pratica, rovesciata di segno, in forme paradossali e degradate. Ciò che per Calasso distingue davvero l'epoca in cui viviamo, lontana da quell'attenzione che sola può accompagnare chi cammini sull'"ottuplice sentiero", è la già citata *Ahnungslosigkeit*, la «mancanza di qualsiasi percezione delle potenze».<sup>64</sup> Nella *Rovina di Kasch*, i padri putativi di questa ignoranza vengono individuati in Jeremy Bentham e Lenin:

Il nostro destino è governato da due mummie: quella di Lenin nel suo mausoleo e quella di Bentham a Londra, University College.<sup>65</sup>

Al teorico dell'utilitarismo dobbiamo l'individuazione del denaro come unità di misura per il piacere e il dolore: la felicità degli uomini per la prima volta viene immaginata in qualcosa di incorporeo e al tempo stesso tangibile come il denaro. Nella nascita del liberalismo Calasso vede infatti la sterzata della società verso un «esoterismo coatto»:<sup>66</sup> si dà consistenza materica a qualcosa di puramente astratto, un'immagine mentale. Così, l'essenza «metafisica» del denaro si nasconde definitivamente. «Il mondo diventa troppo esoterico»:<sup>67</sup> è in balia di un'essenza psichica e non ne ha coscienza. Al rivoluzionario russo Calasso attribuisce invece la grave colpa di avere perpetrato il «patto di alleanza fra le Buone Cause e la Stupidità».<sup>68</sup> Nell'affermarsi del capitalismo, infatti, il Calasso della *Rovina di Kasch* vede il perdurare di un elemento di ordalia, quale è appunto il denaro, mentre il socialismo è descritto come produttore di «ancora maggiori

---

<sup>63</sup> Ka, pp. 429-430.

<sup>64</sup> RK, p. 216.

<sup>65</sup> RK, p. 284.

<sup>66</sup> RK, p. 193.

<sup>67</sup> RK, p. 315.

<sup>68</sup> RK, p. 38. Lì l'espressione veniva usata per riferirsi a La Fayette.

malignità» per il suo «mettere tutto nelle mani dell'uomo». <sup>69</sup> Nei confronti dello stesso Marx, del resto, Calasso avverte il bisogno di fare una distinzione: autore per lui fondamentale su un piano speculativo, non lo convince invece come teorico della rivoluzione di classe. Marx è il solo pensatore davvero capace di raccontare l'epocale trasformazione in atto nel XIX secolo, le conseguenze della nascita del capitalismo e della *forma mentis* a esso soggiacente; la sua pecca sarebbe per Calasso quella di non essersi sottratto alla grande macchina della società sperimentale che il capitalismo e il comunismo presuppongono allo stesso modo.

Ci sono due aspetti di Marx di cui parlo. Uno è quello del potente esorcista, del demonologo del mondo delle merci, dell'evocatore della fantasmagoria industriale. Questo aspetto è sempre sconcertante. E in questo senso, Marx resterà un Grande Mistagogo, e Esegeta del Moderno, come Baudelaire. Poi c'è l'altro aspetto: il Marx che vuol mettere in moto la *sua* sperimentazione (il comunismo) all'interno della società sperimentale. E allora ha bisogno di inventare quella immagine penosa e funesta dell'*uomo nuovo*, l'uomo «onnilaterale», finalmente disalienato, di cui il nostro secolo ha avuto la disgrazia di subire l'esuberanza. <sup>70</sup>

Il concetto di «società sperimentale» è di primaria importanza e attraversa tutta l'opera di Calasso, fin dall'*Impuro folle*. <sup>71</sup> In primo luogo, è sperimentale quella società che opera in vista di scopi riconducibili esclusivamente al proprio interno, secondo quella «deviazione dei significati» che, come scrive Calasso nel *Cacciatore celeste*, porta al «passaggio per cui la società diventa l'orizzonte ultimo della società stessa». <sup>72</sup> Questo è forse il tratto decisivo, il più significativo fra tutti quelli che caratterizzano l'«innominabile attuale» per come è venuto a costituirsi negli ultimi secoli: il sintagma stesso, in effetti, fa la sua prima comparsa nella *Rovina di Kasch* accanto a questa spiegazione:

fase sperimentale della storia, in cui tutto forma un corpo unico, in cui nulla è esterno alla società, in cui tutto agisce su tutto, come nel risonante cosmo primordiale. Suo fondamento empirico: il mercato mondiale, in quanto uscita senza ritorno dalla *Borniertheit*, dall'angustia locale. Il mercato mondiale reinventa una sorta di fato (come la post-storia in genere risveglia tutte le categorie arcaiche, che si applicano

---

<sup>69</sup> RK, p. 321.

<sup>70</sup> V. CECCHETTI, *Roberto Calasso*, cit., p. 223.

<sup>71</sup> Cfr. IF, p. 18.

<sup>72</sup> CC, p. 150.

ora a una realtà invertita rispetto a quella entro cui erano nate).<sup>73</sup>

Vi si mette in luce innanzitutto come la società nell'«innominabile attuale» proponga una visione cosmica tradizionale, in una prospettiva per così dire olistica; al tempo stesso, poiché tutto a partire dal moderno segue la cifra della parodia, come il cosmo sia venuto a coincidere con il consesso umano. La società vuole farsi cosmo, diventare un tutto *organico*. L'«innominabile attuale» è il mondo in cui l'assunto di Durkheim per cui «il religioso è il sociale» risulta auto-evidente. Il saggio del 1912 *Le forme elementari della vita religiosa* risulta infatti per Calasso una sorta di «libro guida»,<sup>74</sup> che orienta il modo in cui la società sperimentale legge il fenomeno religioso. Il divino viene assorbito e digerito dal sociale, come uno strumento utile a soddisfare i suoi bisogni:

In una società totalmente secolare come la Francia fine Ottocento, fra i suoi *instituteurs* gonfi di libero pensiero, avidi di abbattere le cappelle gotiche e di fondare la morale laica, doveva apparire l'illuminazione di Durkheim: il religioso è il sociale. Non prima, non altrove avrebbe potuto essere formulata, con quella sobrietà ultimativa, con quel sapore di École Normale, un assioma che implica il totale riassorbimento della nube divina nel Grande Animale di Platone e di Simone Weil.<sup>75</sup>

Compare in queste righe della *Rovina di Kasch* un'immagine particolarmente cara a Calasso, quella della società come «grande animale», contenuta nella *Repubblica* di Platone,<sup>76</sup> e poi ripresa da Simone Weil.<sup>77</sup> Nella modernità accade che tale organismo vivente assorba al suo interno «la nube divina», secondo la procedura descritta dalla stessa Weil per cui «il sociale imita il religioso fino al punto di confondervisi». <sup>78</sup> In una conferenza tenuta nel 2014, il cui testo è in parte rientrato nell'*Innominabile attuale*,

---

<sup>73</sup> RK, p. 318.

<sup>74</sup> Cito da un discorso che Roberto Calasso ha letto il 5 giugno 2014 in occasione delle “Conférences René Girard” al Centro Pompidou a Parigi e il 6 novembre dello stesso anno alle “René Girard Lectures” all'Università di Stanford. La versione italiana di questo discorso mi è stata gentilmente concessa dall'autore. Il testo è stato pubblicato solo all'estero: in spagnolo: R. CALASSO, *La última superstición*, in «Letras Libres», 214, ottobre 2016, pp. 26-31; e in inglese con traduzione di R. Dixon: R. CALASSO, *The last superstition*, in «Res: Anthropology and aesthetics», 65-66, 2014-2015, pp. 403-407. D'ora in avanti lo indicherò come DS. Tale discorso è ora in parte inserito in IA, pp. 24-33.

<sup>75</sup> RK, p. 204.

<sup>76</sup> PLATONE, *Repubblica*, 493c.

<sup>77</sup> Cfr. SIMONE WEIL, *La rivelazione greca*, a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2014.

<sup>78</sup> Cfr. DS e S. WEIL, *Attesa di Dio*, a cura di M.C. Sala; con un saggio di G. Gaeta, Milano Adelphi, 2014.

Calasso identificava in questo fenomeno il tratto caratterizzante del Novecento, e vi si riferiva come alla «superstizione della società»:

Nel corso del Novecento si è cristallizzato un processo di enorme portata, che ha investito tutto ciò che passa sotto il nome di *religioso*. La società secolare, senza bisogno di proclami, è diventata ultimo quadro di riferimento per ogni significato, come se la sua forma corrispondesse alla fisiologia di qualsiasi comunità e il significato si dovesse cercare solo all'interno della società stessa. La quale può assumere le forme politiche ed economiche più divergenti, capitalistiche o socialistiche, democratiche o dittatoriali, protezioniste o liberiste, militari o settarie. Tutte da considerare, in ogni caso, quali mere varianti di un'unica entità: la società in sé. È come se l'immaginazione si fosse amputata, dopo millenni, della sua capacità di guardare *oltre* la società alla ricerca di qualcosa che dia significato a ciò che accade *all'interno* della società.<sup>79</sup>

Nelle postille teoriche dell'*Ardore*, Calasso descriveva così l'avvento della società sperimentale:

È accaduto invece che il religioso o il sacro o il divino, per un oscuro processo di osmosi, sono stati assorbiti e occultati in un qualcosa di alieno, che non ha più bisogno di nominarli perché è autosufficiente e si appaga di essere descritto come *società*. Tutto il resto è, al massimo, un suo oggetto di studio e materiale da laboratorio – anche l'intera natura.<sup>80</sup>

Il risultato di tale processo è che la devozione, gli omaggi e i tributi che le società per secoli avevano riservato a entità *altre* vengono da un certo momento in avanti interamente rivolte alla società stessa:

La ritualità espulsa ha finito per rientrare in società, penetrando fin nei suoi più remoti capillari. La vita secolare è sempre più punteggiata di situazioni in cui occorre comportarsi in un certo modo, come passando dall'uno all'altro format televisivo. Regole e maniere canoniche si sono espanse ovunque – e tendono a diventare sempre più sottili e differenziate. Ma nulla in esse è rivolto ad alcunché di esterno alla società stessa. Si tratta ogni volta di affermazioni tautologiche che ribadiscono l'esistente, come certi riti arcaici ribadivano la reverenza verso la divinità.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> IA, pp. 24-25.

<sup>80</sup> K., p. 33.

<sup>81</sup> IA, p. 60.

Per il sociale, con il sociale e nel sociale; ogni sforzo viene teso alla salvaguardia di questa «superstizione», e questo comporta dei rischi secondari non trascurabili:

La profanità, nel momento in cui si espande su tutto, assume in sé anche quei caratteri allucinatori, fantasmatici e deliranti che Durkheim aveva individuato nel fenomeno religioso in genere.<sup>82</sup>

Una conseguenza dell'impegno profuso a vantaggio della salute sociale è che si possono talvolta compiere atti ignobili al fine di preservarla. Non a caso, i risultati più drammaticamente concreti di questa sperimentazione sulla società e per un preciso ideale di società vengono individuati, nella *Rovina di Kasch*, nella Germania di Hitler, nell'URSS Stalin o nella Cambogia di Pol Pot. Nell'*Accompagnamento per i lettori di Stirner* premesso all'edizione adelphiana dell'*Unico e la sua proprietà*, Calasso parla di nazismo e fascismo e della necessità di constatare che

quei due fenomeni sono una figura centrale di quella coazione a sperimentare, non solo sulla natura ma su noi stessi, che è l'impronta del secolo, in tutte le sue manifestazioni, sovietiche o yankee o cinesi o, infine, antico-europee.<sup>83</sup>

Risaliamo più indietro nel tempo: nell'*Impuro folle* Daniel Gottlob Moritz (1808-1861), padre del presidente Schreber, è il prototipo dell'uomo che sposa una grande causa: di lui, nel romanzo del '74 si dice che diventò educatore perché voleva ardentemente il Bene; così, l'inventore di sadici strumenti di correzione ortopedica per raddrizzare le schiene di generazioni di bambini tedeschi, «organizzò la sua famiglia come cellula sperimentale del nuovo corpo della società»,<sup>84</sup> con conseguenze ben note sull'esistenza del figlio Daniel Paul.

Mancando un principio superiore, ogni società elabora da sé (o con l'addomesticamento di un domatore, per tornare alla metafora platonica) il proprio ideale identitario e attiva delle procedure volte a soddisfarlo. Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, Sparta e la sua *paidéia* sono il modello di una società autocentrata, elevata ad assoluto e, perciò stesso, crudele:

---

<sup>82</sup> A, p. 442.

<sup>83</sup> QG, p. 400.

<sup>84</sup> IF, p. 18.



L'iniziazione è metamorfosi nella fisiologia: la circolazione del sangue e della mente assorbe una nuova sostanza, il sapore di una sapienza. Questo sapore è il sapore del tutto: nella variante lacedemone, invece, è il sapore della società come tutto. Così si passa dall'antico al nuovo regime.<sup>85</sup>

Nella rigida linea di demarcazione fra chi sta dentro e chi sta fuori da quel consesso esclusivo che è la società, i lacedemoni rovesciano e degradano il meccanismo dell'iniziazione mistica, in cui la differenza fra gli uomini è spostata su un piano trascendente – è interno al circolo chi ha visto, chi ha conosciuto – e attivano una modalità di rapporto con l'esterno che ricorda l'operato dei regimi totalitari: «fu merito degli Spartiati aver riconosciuto per primi in quale misura l'ordine sociale sia fondato sull'odio – e soltanto sulla base dell'odio possa perdurare».<sup>86</sup> Nel suo ultimo libro, Calasso approfondisce la sua lettura di Sparta come emblema della superstizione sociale: «se dovessimo stabilire, con ovvio arbitrio e per pure esigenze drammaturgiche, un punto iniziale di tale processo, nessuna immagine sarebbe più acconcia di quella di Sparta».<sup>87</sup> Questa lettura della società lacedemone si nutre dell'opera di Jacob Burckhard; Calasso cita un passo della sua *Storia della civiltà greca*, già commentato nelle *Nozze*, in cui lo studioso tedesco afferma:

la potenza di Sparta sembra essere comparsa al mondo quasi soltanto per se stessa e per la propria affermazione, e suo pathos costante è stato l'asservimento dei popoli sottomessi e l'estensione del suo dominio, come fine a se stesso.<sup>88</sup>

Il punto è sempre e comunque teleologico: «Le cause sono sempre più grezze dei riti» – scrive Calasso nell'*Ardore* – «sono altrettanti *parvenus* del significato».<sup>89</sup> Ciò si connette all'idea di *rita* e alla mancanza di articolazione fra i concetti di «verità», «ordine» e «legittimità» che contraddistingue il mondo moderno. Un capitolo della *Rovina di Kasch* dal titolo *Law and order*, mettendo al centro la questione sacrificale che affronteremo a breve, riflette sulle implicazioni di questa perdita e illustra la contrapposizione implicita nell'accostamento dei due concetti: se «legge» e «ordine» fossero la stessa cosa, questa espressione non avrebbe senso di esistere; essi sono invece

---

<sup>85</sup> NCA, p. 283.

<sup>86</sup> NCA, p. 287.

<sup>87</sup> IA, p. 26.

<sup>88</sup> IA, p. 26. In NCA, p. 279.

<sup>89</sup> A, p. 431.

due cose distinte, perché l'esigenza di una legge nasce dalla constatazione della mancanza di un ordine. Non riconoscendo ordine all'infuori di sé, la società sperimentale è anche la più violenta in assoluto:

Dal punto di vista delle procedure, la società secolare è la prima *società universale*, solcata da numerose guerre civili, che sembrano appartenere sin dall'inizio alla sua fisiologia.<sup>90</sup>

Ancora, la società sperimentale è quella che adotta in prevalenza il polo digitale del pensiero, e cerca di piegare alle esigenze del controllo, della produttività e dell'operatività le spinte del polo analogico. Essa è sperimentale proprio perché dedita alla continua verifica dei limiti, mai paga della vertigine digitale.

Se è vero che i suoi prodromi possono essere fissati, ogni volta con buoni argomenti, in un'età oscillante fra il Paleolitico e la Rivoluzione Francese, c'è sempre un momento di cristallizzazione in cui la figura compiuta si manifesta. E in questo caso sarebbe individuabile in quella che potremmo definire l'epoca di Bouvard e Pécuchet.<sup>91</sup>

Gli stessi personaggi di Flaubert, definiti in un articolo «il fatale pavimento su cui si muovono tutti i nostri passi»,<sup>92</sup> del resto, possono rappresentare la più autentica vocazione moderna per il tentativo di esplorare ogni campo del sapere e prepararlo come terreno su cui sperimentare ancora, superando ogni barriera. Nel capitolo *Limiti della Rovina di Kasch* Calasso spiegava che «il passaggio dal mondo del canone a quello della convenzione», un tratto essenziale della modernità, «si compie col sostituirsi della “barriera” al “limite sacro”». <sup>93</sup> Da una parte, l'uomo moderno celebra massimamente il limite: non crede infatti che sia possibile pensare se non delimitando il campo d'indagine, nega l'interdipendenza dei *realia* e del soggetto con essi; d'altra parte, vede nel limite una barriera da superare, una meta a cui tendere per godere dei propri progressi. Il moderno è per Calasso anche il momento della scomparsa di un «limite sacro», del *nefas*. I limiti sono fatti, nell'attuale accezione, per essere superati. Non si chiarisce mai, tuttavia, a quando risalga esattamente tale rovescio di paradigma. Per Marx, figura-chiave

---

<sup>90</sup> A, p. 432.

<sup>91</sup> IA, p. 28.

<sup>92</sup> QG, p. 419.

<sup>93</sup> RK, p. 285.

della trattazione di Calasso sul tema nella *Rovina di Kasch*, il capitale era proprio un «incessante abbattimento di barriere».<sup>94</sup>

Nel suo tratteggiare gli aspetti fondamentali dell'«innominabile attuale», Calasso procede per coppie oppositive sempre riconducibili alla sfera dell'antinomia fra *produrre* e *riprodurre*, fra sostituzione e analogia. Mancando il riconoscimento di una forza superiore che regge il cosmo e l'uomo al suo interno, lo scopo dell'uomo stesso è diventato il dominio totale sulla natura. Calasso trova una celebrazione di questo aspetto negli scritti di Marx. L'autore del *Capitale*, nella lettura di Calasso, diventa filosofo «avido», che dimostra di amare il moderno «per la sua capacità di moltiplicarsi ed esaltarsi senza un piano, in ogni direzione. Perché il suo unico scopo è il *tutto*, l'immediato possesso del tutto, non già un canone che *corrisponda* al tutto».<sup>95</sup> Ecco dunque la differenza centrale con le società tradizionali:

Il mondo antico aveva, come riferimento, addirittura un *canone* dell'uomo, e questa sembrerebbe essere una condizione utopica della società, che possiede in sé una misura della perfezione; il mondo moderno, invece, non sa bene che farsene della perfezione: sua unica unità di misura è il tempo di lavoro, e si intenda del lavoro astratto, un'unità vuota, priva di particolarità: ma è proprio quell'unità vuota che permette all'uomo di produrre (attenzione: non *riprodurre*!) se stesso in grado inaudito per qualsiasi altro mondo.<sup>96</sup>

Per la cultura sperimentale, la natura stessa diventa materiale pronto a essere mercificato; questo aspetto è stato colto con acume da Marx, e Calasso vi fa riferimento nel suo primo articolo, un saggio su Adorno pubblicato nel 1961 su «Paragone», in cui afferma che con Marx «si scopre l'aspetto vegetale della merce e l'artificialità della natura».<sup>97</sup> Il fatto che la natura venga considerata qualcosa di esterno e irrelato rispetto al soggetto ci pone, ancora una volta, agli antipodi della concezione vedica:

Per l'uomo metropolitano, la natura è una variazione meteorologica e un certo numero di isole alberate disperse nel tessuto urbano. A parte questo, è materiale per produzione e scenario di svaghi. Per l'uomo vedico, natura era il luogo dove si manifestavano le potenze e dove avvenivano scambi fra le potenze. La società era un cauto tentativo di inserirsi fra quegli scambi, senza troppo turbarli e senza

---

<sup>94</sup> RK, p. 286.

<sup>95</sup> RK, p. 291.

<sup>96</sup> RK, p. 291.

<sup>97</sup> R. CALASSO, *Th. W. Adorno, il surrealismo e il mana*, in «Paragone», 138, 1961, pp. 9-24, spec. 15.

lasciarsene annientare.<sup>98</sup>

Quando parla della natura come materiale utilizzabile per la produzione e gli esperimenti, Calasso dimostra di aver letto e fatto suo – oltre a quello di Marx, Nietzsche e Benjamin – anche il pensiero dell’Heidegger della *Questione della tecnica*. In quel saggio del 1977, il filosofo tedesco si interrogava sulla natura di una particolare attitudine tecnologica, che guida nella contemporaneità «il nostro modo di vedere e di comportarci nel mondo e verso il mondo».<sup>99</sup> L’essenza metafisica della tecnica – giacché «l’essenza della tecnica non è affatto qualcosa di tecnico»<sup>100</sup> – risiede nel suo essere un disvelamento della verità. Solo, a differenza della tecnica nel mondo antico – il filosofo prende in considerazione la Grecia classica –, quella del mondo moderno non si traduce in un *pro-durre*, nel senso di “portare alla luce, svelare qualcosa di nascosto”, ma in un *pro-vocare*, cioè un richiedere alla natura qualcosa che possa essere estratto e accumulato. Anche l’uomo in quest’ottica può diventare «materiale umano» e ridursi alla stregua di un «fondo» di risorse da reimpiegare. A questo orizzonte concettuale possono essere ricondotte queste righe delle *Nozze di Cadmo e Armonia*, che tornano a parlare di Sparta come emblema della società sperimentale:

Ancora il vecchio Platone delle *Leggi* rivolgeva il pensiero a Sparta con un oscuro rimpianto: «Guardando all’organizzazione di cui discorrevamo, essa mi è sembrata bellissima. Se fosse toccata ai Greci, sarebbe stata un possesso mirabile, come ho detto, se qualcuno fosse stato capace di usarla in modo bello». Parla in queste parole l’illusione aurorale verso la tecnica: predisporre un congegno perfetto che si possa volgere verso il Bene. Ma quel congegno era fondato sulla esclusione di ogni Bene che non fosse il proprio funzionamento.<sup>101</sup>

Un’attenta lettura di Marx dovrebbe servire proprio a renderci accorti dell’inversione epocale che avviene nel nostro sistema di valori quando lo scambio è potenza egemone:

Marx non ci soccorre per quelle sue grossolane, umanistiche, repellenti, tronfie, dopolavoristiche concezioni della società giusta, che dovrà venire, ma per la sua

---

<sup>98</sup> A, p. 436.

<sup>99</sup> Cfr. LUCAS INTRONA, *Phenomenological Approaches to Ethics and Information Technology*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.). <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/ethics-it-phenomenology>.

<sup>100</sup> MARTIN HEIDEGGER, *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, traduzione italiana di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976, p. 5.

<sup>101</sup> NCA, p. 281.

descrizione insostituibile della società della sostituzione, dello scambio, quale essa è – oggi, ora, ovunque, nella fissità della sua perenne espansione.<sup>102</sup>

Nel «mondo del canone, dominato dai riti»<sup>103</sup> l'uomo mirava a riprodurre un ordine che riconosceva nel cosmo: il *rita*, una perfetta «articolazione fra cielo e terra». Nel moderno «mondo dello scambio egemone»,<sup>104</sup> invece, non riconosce limiti (se non quelli che, funzionalmente, si pone), né modelli, ed è privo di un *telos* che non sia l'aumento della propria potenza. Marx – in particolar modo il Marx dei *Grundrisse*, testo cui *La rovina di Kasch* dedica maggiore attenzione – secondo Calasso riconosce il contrasto tra il polo analogico e il polo digitale, e propende decisamente per il secondo. In virtù di questa attitudine del pensiero immagina uno «sviluppo universale degli individui», immagina l'uomo totale, che ha il «pieno dominio sulle forze della natura»,<sup>105</sup> senza rendersi conto, avverte Calasso, che l'uomo totale è qualcosa di mostruoso. Cosa prevede infatti, lo sviluppo dell'Umanità nell'epoca del Capitalismo e del Socialismo, uniti secondo lui dagli stessi presupposti?

La produzione, nome secolare di questo augusto, sacrale sviluppo dell'Umanità, suggerisce soltanto una via: trattare l'umanità stessa come «materiale umano». Come si costituirà allora l'albeggiante uomo «onnilaterale»? Sarà una parodia dell'Anthropos.<sup>106</sup>

Nelle società capitaliste tutto viene considerato soltanto in termini di valore di scambio. Più precisamente, il mito del capitalismo è lo scambio uguale, vessillo della sostituzione. Speculare è il mito del comunismo, che per Calasso è una falsa alternativa, che non mette in discussione la macchina capitalistica, ma vuole anzi potenziarla nella sua forza, annientandone i limiti che possono ostacolarla:

Marx, prigioniero del Nemico che assale: il corpo dell'avversario gli sale addosso e lo soffoca. Marx ha la visione *definitiva* di quella macchina-per-abbattere-i-limiti che chiama capitalismo, ma non mette in discussione il *limite*, solo la *macchina*. Vuole progettare una macchina migliore, che abbatta i limiti senza incepparsi mai,

---

<sup>102</sup> RK, p. 313.

<sup>103</sup> RK, p. 292.

<sup>104</sup> RK, p. 292.

<sup>105</sup> RK, p. 307.

<sup>106</sup> RK, p. 299.

senza crisi.<sup>107</sup>

Nel regno del canone, che si alimenta di riti e propende per il polo analogico, esiste la consapevolezza dell'impossibilità dello scambio uguale. Calasso cita a titolo di esempio un celebre rito dei nativi americani, quel *potlatch* studiato tra i primi da Marcel Mauss e Franz Boas.<sup>108</sup> La perfetta reciprocità dello scambio, nella visione religiosa, appartiene soltanto agli iniziati, esiste solo nello *scambio mistico*. «La macchina del capitalismo», fondata sulla supposta uguaglianza fra venditore e acquirente, «impone lo *scambio mistico* come *scambio comune*».<sup>109</sup> In un'ottica rituale, inoltre, il primo e più importante scambio è quello fra interno ed esterno, cioè fra continuo e discontinuo: l'uomo sa che la sua intera esistenza è strappata al dominio del continuo, e attua una serie di procedure per riparare questa situazione di difetto. Queste righe dell'*Ardore* spiegano invece come sia pericolosa l'illusione dello scambio uguale:

Lo scambio appare in rapporto a una lesione. Più per coprirlo che per sanarla. La violenza che è avvenuta nel cielo con il ratto del *soma* non può rimanere senza risposta, ma la risposta non può che essere ragionevole e ingannevole: un prezzo per qualcosa che non può essere sostituito. La sostituzione si manifesta in rapporto a ciò che non è in suo potere sostituire. La *hybris* dello scambio si svela pienamente là dove pretende di attuare la sostituzione dell'insostituibile.<sup>110</sup>

Sulla scia delle riflessioni sulla polarità analogico-digitale, possiamo leggere le considerazioni sulla natura metafisica del denaro contenute nel capitolo *Geldkristal* della *Rovina*. Calasso parla infatti di due «movimenti», chiaramente riconducibili a quell'eterna dicotomia:

*a*: tutto è materiale utilizzabile. Il soggetto è un procedimento. Convenzionalismo assoluto. Chi agisce è il vuoto che fissa i termini dello sperimentare. Delimita l'oggetto e su di esso opera.

*b*: tutto è associato. Interdipendenza universale. Risonanza. Toccando un elemento si agisce anche su tutti i suoi affini. Ma quali sono i suoi affini? Sottintesa una

---

<sup>107</sup> RK, p. 303.

<sup>108</sup> Cfr. MARCEL MAUSS, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, traduzione italiana di F. Zannino, Torino, Einaudi, 2002 e FRANZ BOAS, *L'organizzazione sociale e le società segrete degli indiani kwakiutl*, traduzione italiana di C. Scarmato, Roma, Cisu, 2001.

<sup>109</sup> RK, p. 305.

<sup>110</sup> A, p. 401.

sapienza precedente, un canone.<sup>111</sup>

Entrambi i «movimenti» sono secondo Calasso indispensabili, ma il moderno si configura come mondo del «convenzionalismo assoluto»: se dunque in una «fase tribale»<sup>112</sup> *b* era predominante, ma *a* continuava a operare, anche se in maniera occulta, nella nostra fase «post-storica» «viene riconosciuto solo il gesto di *a*, mentre *b* vive una vita clandestina e selvaggia».<sup>113</sup> Il motore del mondo contemporaneo, del resto, è il denaro, in cui Calasso vede la massima cristallizzazione del predominio della digitalità:

Il denaro è il *segno del rappresentare*, il segno del predominio raggiunto dal sistema del rappresentare, quindi: della convenzione, della sostituzione, dello stare per, dell'intercambiabile – sul sistema del corrispondere, quindi: dell'analogia, del simbolo (nel senso misterico), della non discorsività, dell'associazione, dell'unicità.<sup>114</sup>

Le conseguenze di questa svolta sono innumerevoli. In alcune pagine del volume dell'83, in cui appare evidente l'influenza della filosofia di Walter Benjamin, Calasso riflette sul fatto che se il valore di scambio diventa potenza egemone, si entra definitivamente nell'era della *quantità*, in cui la *qualità* non trova posto: niente infatti viene considerato per il suo *valore* – il quale presuppone un prestigio e non è dotato di unità di misura – poiché di tutto si cerca solo il *prezzo*. Le merci devono sottomettersi ad alcuni imperativi ineludibili: essere quantificabili, distribuibili e divisibili, uniformi nelle singole parti e identiche in tutti gli esemplari.

C'è per Calasso uno strumento irrinunciabile per distillare l'essenza del «innominabile attuale»: si tratta dell'opera di un pensatore che fu secondo lui l'influenza occulta dell'indagine di Marx sulla società della produzione; un autore estremamente importante, da cui «il mondo di oggi discende, senza saperlo».<sup>115</sup> Si tratta di Max Stirner, cui è dedicato il capitolo *Il barbaro artificiale* (ed è interessante notare che un simile epiteto si attagli, nella *Letteratura e gli dèi*, a Lautréamont). L'apporto fondamentale del filosofo tedesco viene individuato nella sua capacità di raccontare,

---

<sup>111</sup> RK, p. 311.

<sup>112</sup> RK, p. 312.

<sup>113</sup> RK, p. 312.

<sup>114</sup> RK, p. 312.

<sup>115</sup> RK, p. 335.

mediante l'ironia, le aberrazioni della modernità, di mostrare come l'ideologia dell'«uomo totale», che ha perso il legame con l'indeterminato, possa tradursi facilmente in teratologia. La posizione di Calasso nei confronti di Stirner ricorda per certi versi la lettura di Machiavelli fatta da Traiano Boccalini, che nei *Ragguagli di Parnaso (Centuria prima, LXXXIX)* parla della trattazione del *Principe* come di uno strumento per smascherare i meccanismi del potere.<sup>116</sup> Con *L'unico e la sua proprietà*, Stirner avrebbe infatti portato alla luce uno dei più mostruosi prodotti della società dello scambio egemone, una creatura che emerge dagli abissi delle grandi città industriali, ovvero «l'uomo del sottosuolo che saccheggia la metafisica».<sup>117</sup>

Presupposto di Stirner: il processo di secolarizzazione non riesce a consumare, o addirittura a estinguere, il sacro, come pretende. Lo sposta, null'altro. E la potenza che esso assume è tanto più devastatrice e incontrollata in quanto non ha più nome, né può essere riconosciuta per ciò che è.<sup>118</sup>

Con la sua opera, controversa e radicale, Stirner smaschera il «bigottismo laico»<sup>119</sup> della società contemporanea che pretende di essere dio di se stessa:

Caduti gli dèi, non sono però cadute le ipostasi: allora il mondo finisce per darsi a quel goffo, sinistro corteo che Stirner aveva descritto: alla Ragione, alla Libertà,

---

<sup>116</sup> Cfr. TRAIANO BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, pp. 327-328: «Grandemente si commossero i giudici a queste parole, e pareva che trattassero di rivocar la sentenza, quando l'avvocato fiscale fece saper loro che il Macchiavelli per gli abbominevoli ed esecrandi precetti che si leggevano negli scritti suoi, così meritatamente era stato condannato, come di nuovo severamente doveva essere punito per esser di notte stato trovato in una mandra di pecore, alle quali s'ingegnava di accomodare in bocca i denti posticci di cane, con evidente pericolo che si disertasse la razza de' Pecorai, persone tanto necessarie in questo mondo, i quali indecente e fastidiosa cosa era, che da quello scelerato fossero posti in pericolo di convenirli mettersi il petto a botta e la manopola di ferro, quando avessero voluto mungere le Pecore loro o tosarle: che a qual prezzo sarebbero salite le lane e il cacio, se per l'avvenire fosse convenuto a' pastori più guardarsi dalle stesse pecore, che da' lupi, e se non più col fischio e con la verga, ma con un reggimento di cani si dovevano tener in ubbidienza, e la notte, per guardarle fosse stato bisogno non più far loro gli steccati di corda, ma i muri, i baluardi e le fosse con le contrascarpe fatte alla moderna? Troppo importanti parvero a i giudici accuse tanto atroci, onde votarono tutti, che fosse eseguita la sentenza data contro uomo tanto scandaloso: e per Legge fondamentale pubblicarono, che per l'avvenire ribello del genere umano fosse tenuto chi mai più avesse ardito insegnare al mondo cose tanto scandalose, confessando tutti che non la lana, non il cacio, non l'agnello che si cava dalla pecora, agli uomini prezioso rendeva quell'animale, ma la molta semplicità e l'infinita mansuetudine di lui, il quale non era possibile che in numero grande da un solo pastore venisse governato, quando affatto non fosse stato disarmato di corna, di denti, e d'ingegno: e che era un voler porre il mondo tutto in combustione il tentare di far maliziosi i semplici e far veder lume a quelle talpe le quali con grandissima circonspezione la madre natura avea create cieche».

<sup>117</sup> RK, p. 338.

<sup>118</sup> RK, p. 338.

<sup>119</sup> Cfr. RK, p. 216.



all'Umanità, alla Causa. Ma il risveglio da quelle ipostasi è amaro, più che da qualsiasi altra superstizione.<sup>120</sup>

A emergere dalle pagine di Stirner è un «uomo totale» assolutamente inumano, è il *Lumpen*, lo «straccione», fuori da ogni categoria, fuori dalla classe, e in quanto tale, nell'ottica dell'utilità sociale, ingestibile e pericoloso; è il senza morale, che tramite Dostoevskij farà irruzione dal sottosuolo nella letteratura. Per questo, scrive Calasso, Marx ed Engels utilizzano 300 pagine dell'*Ideologia tedesca* per demolirlo: Stirner distrugge, mettendoli in ridicolo, i «Buoni Principi» su cui la causa rivoluzionaria si deve basare. Stirner è innanzitutto un grande smascheratore; in quanto tale è secondo Calasso il precursore occulto di ogni idea nietzschiana: non per niente lo stesso Nietzsche ammetteva di temere che lo accusassero di plagio nei confronti dell'autore dell'*Unico*.<sup>121</sup> Calasso riconosce in Stirner un anticipatore di Marx e Nietzsche, libero però dalle paratie dell'educazione, che non fa che mostrare con inarrivabile sfrontatezza com'è, portato alle estreme conseguenze, l'individuo di un sistema fondato sullo scambio egemone.

Con la sua «opera in corso» Calasso critica, in sostanza, il sistema di pensiero che legge come dominante nel mondo moderno: un complesso altamente formalizzato, che cerca l'accumulo di potenza e si compiace dell'illusione di controllo data dagli strumenti logico-matematici; un sistema basato sull'assenza di presupposti (non considera tutto ciò che gli è esterno) e sull'arbitrio, non coerente, ma funzionante – fa riferimento, per esempio, all'aritmetica, che continua «ad offrire i suoi servigi»<sup>122</sup> anche dopo le scoperte di Gödel. Di nuovo, per capire l'approccio di Calasso alla modernità ci viene in soccorso il raffronto con la filosofia nietzschiana e la problematica epistemologica così come affrontata dall'autore dello *Zarathustra*: «accanto ad un conoscere a livello scientifico, dove è fondamentale il principio di non-contraddizione, Nietzsche mette a fuoco un conoscere a livello tragico. Questo sfugge al principio di non contraddizione».<sup>123</sup> È uno degli aspetti che maggiormente influenzano Calasso, che nel suo saggio su *Ecce Homo* individuava come punto di forza dell'opera nietzschiana proprio il fatto che «la contraddizione è affermata come potenza autonoma e irrelata, non aspetta di essere

---

<sup>120</sup> RK, p. 195.

<sup>121</sup> Cfr. QG, p. 397.

<sup>122</sup> RK, p. 359.

<sup>123</sup> GIORGIO PENZO (a cura di), *Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 1999, p. 10.

giustificata, è il gioco stesso del pensiero che la vuole e la riafferma continuamente». <sup>124</sup>  
Nel *Cacciatore celeste* torna su questo tema, spiegando quale sia il vantaggio implicito di questa forma di conoscenza “tragica”, che riesce a penetrare laddove un’indagine di tipo enumerativo-digitale non potrà mai:

Nell’espandere l’area del noto, la conoscenza scientifica espande anche quella dell’ignoto. Ma c’è un’altra conoscenza, che penetra all’interno dell’ignoto. Non-verbale per costituzione, può manifestarsi attraverso forme di varia specie, talvolta anche verbali. Allora è l’ignoto che appare. <sup>125</sup>

Un’altra significativa consonanza col pensiero nietzschiano va individuata nella prospettiva con cui entrambi si pongono nei confronti del mondo contemporaneo. Per certi versi, infatti, mi sembra che Calasso non si possa che definire autore “inattuale” – cioè, secondo una definizione nietzschiana, «contro il tempo e, speriamo, a vantaggio di un tempo a venire»; <sup>126</sup> inattuale nel suo rivolgersi al passato, nel suo ricercare negli eventi storici delle costanti eterne, e nell’essere al tempo stesso teso al futuro, con la sua prosa dal taglio quasi profetico, che indulge spesso all’aforisma, alla sentenza, al linguaggio per iniziati.

Ho cercato, in queste pagine, di dare corpo all’idea di modernità di Calasso, partendo dal presupposto che il fine ultimo dell’«opera in corso» sia, come ha a più riprese dichiarato, quello di creare un mosaico che illustri la sua genesi e il suo sfociare nell’«innominabile attuale». Per quanto il tema attraversi l’intera «opera in corso», ho fin qui scelto di utilizzare come osservatorio privilegiato il primo tassello, *La rovina di Kasch*. L’ho scelto perché ritengo che quest’opera contenga *in nuce* le successive, presentando tutte le questioni su cui, negli anni, ha continuato a riflettere. Intervistato in occasione del cinquantesimo anniversario della sua casa editrice, Calasso ribadiva così l’importanza basilare di quel primo volume:

Se cerca una descrizione di ciò che ci circonda oggi, non la trova. Ne *La rovina di Kasch* (1983) usavo una formula, “l’innominabile attuale”: vale ancora di più

---

<sup>124</sup> QG, p. 37.

<sup>125</sup> CC, p. 378.

<sup>126</sup> F. NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, traduzione italiana di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1972, p. 261.

oggi.<sup>127</sup>

Quali sono, dunque, le caratteristiche fondamentali del mondo moderno, che passano, potenziate, nell'«innominabile attuale»? Non è semplice sistematizzare un materiale eterogeneo come quello dell'«opera in corso», che, come si è chiarito, procede per analogie e illuminazioni subitane, e percepisce la contraddizione come una forza creativa. Alla fine di questo lungo *excursus* nelle caratteristiche fondamentali del “moderno secondo Calasso”, dunque, molto rimane di celato e oscuro, a partire dal discrimine cronologico cui fa riferimento parlando di questa “età del ferro”. Del resto, è proprio nella sua ineffabilità che il nostro tempo si distingue dalle epoche precedenti: per questo motivo esso è innanzitutto «innominabile», essenza proteiforme e sfuggente. È tuttavia possibile ricondurre il discorso ad alcune linee fondamentali, che saranno successivamente utili per capire come Calasso collochi, in un simile scenario, il ruolo della letteratura e dei suoi «adepti». In primo luogo, il nostro risulta essere un mondo che rinuncia al sacro perché spaventoso, ingestibile e dannoso ai fini utilitaristici della società:

il sacro non viene visto. O terrorizzante o inavvertito. Ma lo stato in cui il sacro non viene percepito in quanto tale riproduce, all'inverso, la situazione del terrore originario.<sup>128</sup>

Questa rinuncia deriva dall'incapacità del soggetto moderno di cogliere, attraverso la facoltà analogica del pensiero, le interconnessioni tra il Sé e il Tutto. Perciò, egli si sente estraneo a una natura che vede solo ed esclusivamente nei termini di risorse sfruttabili: «solo l'incommensurabile aveva valore, ora solo il valore è commensurabile, mentre la natura, che non ha valore, torna ad essere incommensurabile».<sup>129</sup> La società stessa cerca di costituirsi come un Tutto, non riconoscendo principi ordinatori esterni; in questo processo di secolarizzazione, tuttavia, non può che servirsi di modalità devozionali, che, non più eterodirette, sono rivolte unicamente al suo interno:

Superato un certo meridiano della storia, la scelta è fra una società secolare, che però

---

<sup>127</sup> PIER LUIGI VERCESI, *Borges recitava alla luna, Simenon si fidava di Fellini e Vienna tornò capitale. Così l'Italia capì che la cultura aveva ancora molto da scoprire*, in «Sette», n. 50, 13 dicembre 2013, pp. 36-42.

<sup>128</sup> RK, p. 203.

<sup>129</sup> RK, p. 394.

continua a compiere atti di devozione (ma ormai rivolta a se stessa), e una società devota a qualcosa di divino, che però non sa più riconoscere.<sup>130</sup>

Il moderno è dunque il tempo della «società sperimentale», diventata dio a se stessa, senza modelli, significati e scopi al di fuori di sé; in questo, principalmente, differisce dalle epoche che precedenti. Nelle sue propaggini contemporanee, che Calasso indaga in particolar modo con *L'innominabile attuale*, al suo servizio ci sono strumenti tecnologici sempre più sofisticati. Per loro tramite, le varie «tribù» del nostro tempo promettono ai propri adepti quanto le religioni non hanno potuto che prospettare per la vita ultraterrena: l'eternità dell'esistenza, la cancellazione della morte. È questo il caso dei «transumanisti»:

Con l'apparizione dei transumanisti, i secolaristi hanno svelato quella che da sempre era la loro mira: non accantonare il religioso, ma incorporarlo, usandolo ai propri fini. Era questo il loro piano occulto, che ora finalmente può diventare esplicito, grazie al soccorso della tecnologia. Prima mancavano i mezzi.<sup>131</sup>

Queste righe delle *Nozze di Cadmo e Armonia* sembrano ricercare in un passato lontano le radici della tendenza della società a farsi autonoma e irrelata:

Le grandi società arcaiche sono immagine di qualcosa che le ingloba, isomorfe al cosmo. Il Figlio del Cielo è asse del mondo, prima di essere l'asse della città. Solo con la *hybris* greca, la società pretende per la prima volta di valere per se stessa. Nasce il Grande Animale, che Platone descrive. Da quella *hybris* discendono tutte le altre abiure: è il segno del primo distacco dal resto, di chiusura in se stesso dell'umano quale schiera all'attacco.<sup>132</sup>

Le riflessioni di Platone sulla società come «grande animale» attraversano l'intera «opera in corso», dalla *Rovina di Kasch* al *Cacciatore celeste*. Nel volume del 2016 viene particolarmente messo in luce un problema cruciale, che Platone aveva colto: la società perfetta, per essere tale, dovrebbe agire come un solo grande organismo, sentire, vedere e volere all'unisono; ma questo accade solo «per gli dèi o i figli di dèi».<sup>133</sup> L'alternativa proposta nella *Repubblica* è invece, secondo Calasso, quella messa in atto dagli stati

---

<sup>130</sup> CC, p. 151.

<sup>131</sup> IA, p. 79.

<sup>132</sup> NCA, p. 298.

<sup>133</sup> PLATONE, *Leggi*, 739d.

moderni in maniera apparentemente irreversibile, e prevede che la società diventi un unico grande animale, che agisce come un corpo solo; per fare qualsiasi cosa, essa deve per forza essere guidata e ammansita da un domatore:

Nel primo caso – la società perfetta – gli uomini non sembrano in grado di adeguarsi al modello, applicabile invece per «dèi e figli di dèi» (e i figli di dèi sono tutti scomparsi con la fine dell'età degli eroi); nell'altro caso – il «grande animale» – si tratta di un processo automatico, che si avvia ogni volta che «i molti» si aggregano: processo quindi inevitabile in *qualsiasi* società che abbia un minimo di coesione. Da cui consegue che quanto inevitabilmente accade in una società è il massimo male, mentre il massimo bene è ciò che comunque in una società non si riesce ad attuare. Ma la profonda malignità di ciò che è fa sì che quelle due immagini – del peggio e del meglio – siano terribilmente vicine.<sup>134</sup>

Per tenersi coese, le moderne democrazie liberali si reggono su una serie di procedure, per lo più di tipo burocratico e amministrativo, non rivolte a un *telos* superiore, ma che ritrovano in se stesse il proprio fine, il quale può essere di volta in volta ri-orientato secondo valori più o meno nobili, anche in base alle indicazioni di qualsivoglia capo carismatico. Da ciò deriva la pericolosità implicita in qualunque ordinamento sociale.

Nell'era del predominio del digitale, tutto deve essere ricondotto a una funzione, deve essere misurabile, controllabile e scambiabile; questo è un altro fondamento della contemporanea società tecnocratica. Tutto si muove e acquista significato in virtù di qualcosa – il denaro – che è stato determinato dall'uomo, ma ha la stessa inconsistenza di un principio e vive una vita autonoma dal suo creatore. Così, mentre l'umanità coltivava il sogno di esercitare il proprio potere su se stessa e sul mondo in maniera totale, la società si sostituiva al divino, cui aveva rinunciato, con conseguenze inaspettate: «la società divenne [...] “sovrana della società” e subito si svelò essere non già una democrazia o una repubblica, [...] ma una teocrazia sperimentale».<sup>135</sup> In definitiva, quindi, è possibile circoscrivere la questione fino ad arrivare a un nocciolo imprescindibile: «l'innominabile attuale» è il mondo che si è illuso di eliminare il sacro senza riuscirci, e ha inglobato il sacro in sé nelle forme più pericolose. Come scrive Roberto Esposito riguardo alle riflessioni di Georges Bataille sulla «struttura psicologica del fascismo»:

---

<sup>134</sup> CC, p. 241.

<sup>135</sup> RK, p. 394.

non che l'intero pianeta non sia stato investito da un impetuoso processo di secolarizzazione. Ma la questione sta proprio nel significato da attribuire a questa categoria: la quale, tutt'altro che alludere a un abbandono dell'antico nucleo teologico, rimanda piuttosto alla sua trasvalutazione, e dunque permanenza, all'interno dei nuovi lessici. Basti pensare alla potente carica sacrale contenuta in tutte le rivoluzioni moderne proprio in forza della loro intenzione secolarizzante.<sup>136</sup>

Nelle società «che compongono il passato», invece, la principale preoccupazione era consolidare e celebrare un patto di alleanza con il divino. Tale accordo silenzioso e sottaciuto si sostanzia in una pratica specifica: quella del sacrificio.

Le società che compongono il passato [...] obbedivano tutte al bisogno di patteggiare, scontrarsi e conciliarsi con qualcosa di esterno ad esse. [...] La società in cui siamo nati è la prima, nelle vicende del pianeta, che voglia bastare a se stessa e solo con se stessa sappia confrontarsi. I nomi dell'Esterno continuano a esistere ormai soltanto nei dizionari, salvo la parola *natura*: ma natura oggi designa in primo luogo una sequenza di fatti – o al massimo di incidenti – sociali. Anche per questo si impone di riferirsi a un segno diverso per nominare questa specie di società – e la si può chiamare post-storica perché s'intenda che, in rapporto ad essa, tutta la storia appare ora come un paesaggio di rovine, inesauribile contagio.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> R. ESPOSITO, *La comunità della perdita...*, cit., p. XII.

<sup>137</sup> RK, p. 319.

## 2. RESIDUO ED ESPULSIONE

La sostituzione della causalità mitologica con quella tecnologica elimina lo sgomento provato dall'uomo primitivo. Ma non ci sentiamo di asserire senz'altro che liberando l'uomo dalla visione mitologica lo si possa davvero aiutare a dare risposte adeguate agli enigmi dell'esistenza.

ABY WARBURG

La questione forse più irrinunciabile per Calasso – quella che ricorre puntualmente in tutti i suoi scritti, dal primissimo articolo pubblicato a vent'anni su «Paragone» all'*Innominabile attuale* – è quella del sacrificio. Tutto, nell'opera di Roberto Calasso, può essere ricondotto al filo rosso sangue del sacrificio, che intreccia fra loro i diversi volumi e li rende internamente coesi nella loro polimorfia. Se già nell'*Impuro folle* due personaggi-chiave come Freud e Fliess venivano descritti come gli autori di un «delitto rituale»,<sup>138</sup> è senz'altro con la *Rovina di Kasch* che Calasso comincia a dedicarsi profusamente all'argomento. Fin dal suo titolo, questo terremoto narrativo pone come suo ipocentro il tema del sacrificio. Si richiama infatti, come accennato, a una leggenda africana, raccolta in *Atlantis* di Leo Frobenius, che narra l'abbandono delle pratiche sacrificali da parte dell'antico regno di Naphta e il crollo del regno stesso di poco successivo.

La vicenda del regno di Kasch insegna che il sacrificio è la causa della rovina e che anche l'assenza del sacrificio è causa della rovina. Questa coppia di verità simultanee e contrapposte accenna a una verità singola e più oscura, che riposa nella quiete: la società è la rovina.<sup>139</sup>

È proprio la discussione della problematica sacrificale a contenere e motivare l'incessante movimento centrifugo della *Rovina di Kasch*:

Sacrificio è il fine, sacrificio è il mezzo, sacrificio è ciò che si legge e ciò che

---

<sup>138</sup> IF, p. 77.

<sup>139</sup> RK, p. 175.

permette di leggere. Questo è il cerchio vibrante dell'ordine antico.<sup>140</sup>

Come ha notato Rolando Damiani, se lo scopo dichiarato dell'opera è quello di rincorrere la sfuggente genealogia del moderno, esso

poteva realizzarsi soltanto coagulando una varietà smisurata di elementi intorno a un nucleo, che non fosse neppure più un centro magnetico, (la metropoli, l'Occidente, la cristianità), ma un significante universale, un comune denominatore capace di trattenere in sé la stessa *oltranza* dei moderni. Questo polo, la cui ubicazione è segnata dagli astri, e che attrae a sé tutti gli aforismi di Calasso, anche i più evasivi, quelli ispirati alla pura visibilità del colore, quelli del disincantato viaggiatore che conosce tutti i libri e tutti i continenti, questo polo, cui meno sfugge chi fa il gesto di fuggirlo, è la terribile universa dottrina del sacrificio, che è il vero sapere visibile e invisibile, il manifesto esoterismo della *Rovina di Kasch*.<sup>141</sup>

La leggenda di Naphta è dunque la «chiave di volta»<sup>142</sup> che presenta al lettore, nel centro del volume, il suo argomento principe; è però importante sottolineare come quest'ultimo sia espresso già nell'*incipit*, con un intervento metanarrativo del «cerimoniere» Talleyrand:

Parlo sulla soglia di questo libro perché sono stato l'ultimo che ha conosciuto le cerimonie. Parlo anche, come sempre, per ingannare. Non a me è dedicato questo libro, né ad alcun altro. Questo libro è dedicato al dedicare.<sup>143</sup>

Nel suo essere «dedicato al dedicare», infatti, *La rovina di Kasch* dichiara immediatamente il *telos* della sua trattazione “antistorica” – diretta cioè a disvelare criticamente la progressiva perdita di contatto con le pratiche del “fare sacro” della storia occidentale. Emerge nuovamente la funzione simbolica del personaggio di Talleyrand, che «parla, come sempre, per ingannare». L'inganno – come già visto – è l'ultima e la sola via di comunicazione fra uomo e divino, ed è soprattutto, fin da Prometeo, un problema connesso alla questione del sacrificio; molto di più questa constatazione vale ai tempi di Hölderlin<sup>144</sup> e di Talleyrand, in cui solo con la maestria del truffatore si può

---

<sup>140</sup> RK, p. 173.

<sup>141</sup> R. DAMIANI, *Scritture nei cieli*, in ID., *Nuovi mondi, nuove stelle*, Milano, Guerini e associati, 1987, pp. 111-113, spec. 112.

<sup>142</sup> I. CALVINO, *Roberto Calasso, La rovina di Kasch*, cit., p. 1019.

<sup>143</sup> RK, p. 13.

<sup>144</sup> Cfr. LD, p. 46: «il dio e l'uomo [...] comunicano nella forma, dimentica di tutto, dell'infedeltà».



mascherare il fatto che il senso del *rita* sia irrimediabilmente perduto. Come notava già Maria Di Salvatore, Calasso sceglie di raccontare nella *Rovina di Kasch* alcuni episodi della vita di Talleyrand che, per la loro marginalità, non troverebbero spazio in una biografia tradizionale.<sup>145</sup> Essi rispondono però all'esigenza di mostrare come il vescovo possa ricondursi al sembiante della vittima sacrificale; ecco infatti come se ne tratteggia il profilo:

Talleyrand soffrirà atrocemente per la crudeltà, l'indifferenza e l'arbitrio che lo avvolgono in quanto singolo e lo lasciano nel suo ruolo giovanile di sacrificato (il primogenito zoppo va scartato e abbandonato perché non potrà mai raggiungere l'unica gloria, quella delle armi), ma non dirà mai una parola esplicita per rinnegare il meccanismo sacrificale. Anzi, il fondo della sua politica è un inchinarsi all'eredità sacrificale: unica verità, anche se insopportabile.<sup>146</sup>

«In quanto singolo» Talleyrand esperisce uno degli aspetti fondamentali della pratica sacrificale: la frattura tra l'individuo-vittima e la collettività; una frattura riassunta nella frase di Caifa tratta dal vangelo giovanneo, che Calasso riporta: «expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat».<sup>147</sup> Al meccanismo del capro espiatorio, su cui tornerò a breve, sono dedicate nella *Rovina di Kasch* lunghe riflessioni. C'è però un altro aspetto connesso a Talleyrand, d'importanza maggiore: a distinguere il nostro «cerimoniere» è, secondo Calasso, il suo «inchinarsi all'eredità sacrificale», cioè il suo aver coscienza dell'impossibilità di staccarsi da questo lascito perenne, connaturato al genere umano. Ma in cosa risiede, dunque, l'essenza imperitura dell'atto sacrificale, che il «cerimoniere» afferra? Lungi dall'interpretarla in base a una precisa funzione a vantaggio dell'ordine sociale, in un periodo delimitato di un tempo remoto, infatti, Calasso vi vede manifestata una costante dell'umanità. Per lui il meccanismo sacrificale, abolito nella pratica nel mondo occidentale, continua ad agire, a un livello profondo. Vediamo dunque di spiegare in che cosa consista questa caratteristica atavica della natura umana. Potremmo cominciare utilizzando le parole di Walter Burkert:

I riti sacrificali toccano le fondamenta dell'esistenza umana. Nell'ambivalenza fra ebbrezza del sangue e paura di uccidere, nella duplicità di vita e morte, essi contengono qualcosa di profondamente inquietante – possiamo dire forse: qualcosa

---

<sup>145</sup> Cfr. M. DI SALVATORE, *Letteratura e storia ne La rovina di Kasch*, cit., p. 638.

<sup>146</sup> RK, p. 34.

<sup>147</sup> RK, p. 206.

di «tragico»?<sup>148</sup>

Come è noto, negli ultimi due secoli sono state soprattutto la storia delle religioni e l'antropologia culturale a occuparsi di questo fenomeno, tentando di darne spiegazione globale. Nell'intervento tenuto nel 2014 alle Girard Lectures di Stanford e Parigi cui facevo riferimento in precedenza, Calasso metteva in luce come queste stesse discipline si siano cautamente allontanate, negli ultimi decenni, da una teoria organica sul sacrificio, arrivando addirittura a negare l'utilità di un simile concetto-contenitore, colpevole di racchiudere al proprio interno esperienze rituali non comparabili fra di loro.<sup>149</sup> Anche un autore caro a Calasso come Jan C. Heesterman (citato a più riprese nella *Rovina di Kasch*) inizia il suo studio sul tema del ritualismo indiano *Il mondo spezzato del sacrificio*<sup>150</sup> constatando l'ostilità delle discipline sociali nei confronti del tema. Per Calasso, questa avversione rappresenta una perdita considerevole sul piano della comprensione e della conoscenza di alcuni fenomeni importantissimi:

Così, in un colpo solo, e prendendo le mosse da studi pubblicati negli ultimi quarant'anni, si respinge una "categoria del pensiero" che era sopravvissuta per vari millenni, con una impressionante costanza di temi e di lessico, non soltanto nel mondo classico, ma – se vogliamo tornare a riferirci alle due tradizioni che fanno da pilastro allo studio di Hubert e Mauss – nei testi vedici e biblici.

Lo scetticismo con cui parte del mondo accademico sembra ormai guardare al concetto di sacrificio è per Calasso lo specchio fedele della pressoché totale egemonia della «superstizione della società»: «sacrificio è, per definizione – scrive nell'*Ardore* – ciò che *non* viene ammesso in società, ciò che appartiene per sempre a un'età tramontata». <sup>151</sup> Sarebbe dunque la tendenza a ricondurre all'interno della società tutte le spinte e gli scopi dei suoi componenti a motivare la cecità di certi studiosi nei confronti delle pratiche sacrificali. Questo atteggiamento si allarga secondo Calasso a un piano più ampio, come spiega nel *Cacciatore celeste*:

---

<sup>148</sup> WALTER BURKERT, *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, traduzione italiana di M.R. Falivene, Roma, Laterza, 1992, p. 25.

<sup>149</sup> Calasso prende a titolo di esempio un volume del 2012 a cura di CHRISTOPHER A. FARAONE E F.S. NAIDEN, *Greek and Roman Animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*, New York, Cambridge University Press, 2012.

<sup>150</sup> Cfr. JAN C. HEESTERMAN, *Il mondo spezzato del sacrificio. Studio sul rituale dell'India antica*, traduzione italiana di V. Vergiani, Milano, Adelphi, 2007.

<sup>151</sup> A, p. 445.

Ogni mutamento nella qualità dei tempi è descrivibile come attenuazione o esaltazione del rapporto con il divino. Da quel punto discende il resto.

Si può benissimo vivere senza dèi. È lo stato che corrisponde alla *normalità*, secondo i criteri ammessi dalla comunità scientifica. Gli dèi non vi sono ammessi, in quanto non verificabili. È un loro privilegio e una regola della loro etichetta. Se gli dèi fossero verificabili, non sarebbero più tali. Più difficile vivere senza il divino. Per i Greci gli dèi erano una apparizione recente, la loro epifania coincideva con le storie narrate dall'epos. Ma *tò theîon*, «il divino»? Il divino è perenne, in quanto è intessuto in tutto ciò che appare. All'interno di ciò che appare, è ciò che permette l'accesso a ciò che non appare. Quindi al mondo senza confini dell'invisibile. In Grecia, non pochi irrisero o deprecarono gli dèi, ma il divino rimaneva illeso, inattingibile.<sup>152</sup>

Dobbiamo notare una volta di più come il termine “divino” venga utilizzato da Calasso in un senso molto ampio, privo di specifiche connotazioni confessionali. È divina, potremmo dire, la trama sui cui si intrecciano le esistenze umane. A questa fibra di fondo dell'essere possono o meno essere rivolte delle attenzioni particolari, a seconda che la si riconosca o la si ignori. La tesi di Calasso è che da un certo momento in poi – un momento che è metafisicamente eterno, ma che «con l'utile superstizione delle date» potremmo collocare nella metà del XVIII secolo – l'umanità ha gradualmente smesso di dedicare a qualcosa di oltreumano quelle attenzioni, con conseguenze significative. Da qui nasce il suo interesse per il sacrificio, cioè per quel rito che più di ogni altro rappresentava, nel mondo antico, la volontà dell'uomo di cercare una relazione con il divino. Ovviamente una questione complessa come quella sacrificale meriterebbe approfondimenti estesi, che esulano dai confini di questo lavoro. Non è mia intenzione addentrarmi in un discorso tanto ampio, che aprirebbe innumerevoli porte allontanandoci troppo dalla galassia dell'opera calassiana. Mi limiterò dunque ad approcciare il tema seguendo le suggestioni proposte da Calasso. Vediamo innanzitutto di riassumere le principali posizioni che precedono quella «crisi delle Grandi Teorie» cui Calasso fa riferimento nella conferenza del 2014: oltre ai classici dei primordi, dai lavori di William Robertson Smith a quel transito obbligato della comparatistica di inizio Novecento che è *Il ramo d'oro* di James Frazer, passando per Marcel Mauss, di cui Calasso appare fine conoscitore, andranno menzionati i lavori di Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant e del già citato Walter Burkert. Detienne e Vernant, che si concentrano soprattutto sull'antichità classica, riconducono le pratiche sacrificali a quelle culinarie, sottolineano l'importanza del rapporto fra riti e miti fondatori e offrono del sacrificio un'immagine

---

<sup>152</sup> CC, p. 375.

tutto sommato pacifica e rassicurante.<sup>153</sup> Burkert, al contrario, propone una visione oscura e violenta del sacrificio greco, non mettendo eufemisticamente in secondo piano l'aspetto cruento dell'uccisione. Su un versante diverso ragionano studiosi, altrettanto importanti per la formazione di Calasso, come Durkheim, Freud e Girard, accostabili per il comune intento di spiegare il sacrificio con la sua utilità alla fondazione o rifondazione del corpo sociale, come strumento di riscoperta di una coesione interna. Vanno poi ricordati gli studi di alcuni esperti di mitologia come Joseph Campbell o Carl Gustav Jung, che vedono nel sacrificio un evento cosmogonico. Dall'ormai nota fascinazione di Calasso per la cultura vedica discende l'idea di creazione come primo sacrificio, secondo il racconto del *Rg Veda* per cui il progenitore Prajāpati si smembrò per dare origine al mondo. Calasso, che sembra in ogni caso nutrirsi della lettura di tutti i sopracitati e di molti altri,<sup>154</sup> avverte ancora una volta come massimamente affine la visione che del sacrificio ha offerto la speculazione indiana. In modo particolare, Calasso tiene come riferimento costante il *corpus* dei *Brāhmaṇa*, trattati in prosa sul sacrificio composti fra X e VIII secolo a.C.; questi testi sono per lui il punto di partenza obbligato per qualsiasi indagine sul sacrificio perché investigano con acutezza e precisione irripetibili i significati di questo rituale. Nella religiosità vedica, infatti, il sacrificio è il perno del culto – quello che Sylvain Lévi chiama «l'unica realtà»<sup>155</sup> – e attorno a esso ruotano tutte le speculazioni. Calasso ha dedicato lungo tempo allo studio dello *Śatapatha Brāhmaṇa*, il “Brāhmaṇa dei cento cammini”, sterminata trattazione sui riti sacrificali risalente all'VIII secolo a.C. *L'ardore* nasce infatti dal tentativo di chiosare questo testo, che ha la peculiarità di offrire «l'immagine di un mondo costituito *soltanto* dal religioso e apparentemente privo di curiosità e di interesse per tutto ciò che tale non sia».<sup>156</sup> Caratteristico dei *Brāhmaṇa* è proprio il mettere al centro di ogni interesse le pratiche rituali:

Nella concezione brahmanica lo ṛta viene a coincidere con l'ordine del culto; è il sacrificio, potenza invisibile che trascende tutte le cose, il motore di tutto il cosmo,

---

<sup>153</sup> Cfr. MARCEL DETIENNE e JEAN-PIERRE VERNANT, *La cucina del sacrificio in terra greca*, traduzione italiana di C. Casagrande, Torino, Boringhieri, 1982.

<sup>154</sup> Imprescindibile è stata per esempio per Calasso la lettura degli studi sul sacrificio di Sylvain Lévi e Louis Renou.

<sup>155</sup> SYLVAIN LÉVI, *La dottrina del sacrificio nei Brāhmaṇa*, traduzione italiana di S. D'Intino, Milano, Adelphi, 2009, p. 42.

<sup>156</sup> A, p. 419.

un essere ultraterreno che sta al di sopra degli dèi.<sup>157</sup>

Per la totale dedizione rivolta dal mondo vedico al gesto liturgico e per la sua capacità di sondarne i significati con pregnanza, Calasso ritiene che in un certo senso qualsiasi forma assunta dal sacrificio non sia che una riproposizione parziale della più vasta e complessa articolazione del sacrificio vedico, «unica costruzione speculativa capace di inglobare in sé la totalità del fenomeno».<sup>158</sup> Per questo motivo, lungo la mia ricostruzione del tema nell'«opera in corso», dovrò tornare con una certa insistenza a riferirmi a immagini e concetti appartenenti a quella cultura. Inizierò col dire che per Calasso, così come per i veggenti vedici, la meccanica sacrificale è al fondo della nostra esistenza, inscritta nel nostro essere mortali:

La forma del sacrificio è latente nell'esistenza del sangue: vita che si rinnova, ma per un certo tempo, costruzione ininterrotta e caduca. È vita, ma non potrà mai raggiungere la durata senza termine della trasparente linfa che circola negli dèi.<sup>159</sup>

È dunque qualcosa che appartiene alla fisiologia dell'uomo e che rimanda al tempo stesso alla sua natura doppia, al suo essere meticciano col divino in una sorta di «ierogamia» esistenziale:

In quella che Plutarco chiamava la «fisiologia antica», e definiva un «discorso sulla natura avviluppato in miti», ierogamia e sacrificio sono i punti estremi della respirazione: l'aria inspirata si congiunge al sangue e lo nutre, rendendosi irricognoscibile nella mescolanza (ierogamia); l'aria espirata viene espulsa per sempre (sacrificio) e si mescola all'aria del mondo. Ma, anche nella massima distanza e tensione, quegli estremi si sovrappongono.<sup>160</sup>

All'interno dell'«opera in corso» questa mescolanza trova nell'immagine vedica di Prajāpati smembrato nell'attimo cosmogonico una cristallizzazione perfetta. È quel primo sacrificio l'atto originario per eccellenza: per quanto negli inni vedici le storie dell'origine siano diverse e sfaccettate, tutte concordano sullo smembramento del Progenitore; nell'*Ardore* leggiamo infatti: «il sacrificio era la respirazione delle cosmogonie

---

<sup>157</sup> G. BOCCALI, S. PIANO, S. SIANI, *Le letterature dell'India*, cit., p. 45.

<sup>158</sup> R. CALASSO, *La foresta dei Brāhmaṇa*, in S. LÉVI, *La dottrina del sacrificio nei Brāhmaṇa...*, cit., pp. 11-29, spec. 27.

<sup>159</sup> RK, p. 214.

<sup>160</sup> NCA, p. 331.

multiple». <sup>161</sup> Tutto ciò che esiste esiste dunque grazie a una perdita, a una rinuncia: la rinuncia alla completezza, all'autosufficienza e alla pienezza di una divinità che decide di manifestarsi privandosene; sua è dunque la prima colpa:

Smembrandosi per creare il mondo, Prajapati commette la colpa primordiale. Rompe qualcosa di perfettamente completo e chiuso in sé per manifestarsi. Infatti Rudra lo punisce, trafiggendolo. La colpa è dunque insita nella manifestazione (parola più adatta di creazione). <sup>162</sup>

In ambito brahmanico il sacrificio nasce come cerimonia modellata sull'autoimmolazione di Prajāpati e ha lo scopo di sanare quella lesione; come spiega Charles Malamoud:

Che cosa vuol dire sacrificare? Vuol dire riprodurre il sacrificio iniziale del Puruṣa che con l'oblazione creatrice di se stesso ha stabilito nel medesimo tempo il modello e le condizioni necessarie al compimento del sacrificio offerto agli uomini. Sacrificare è anche porre rimedio a questo primo sacrificio. <sup>163</sup>

Anche in altri contesti religiosi la via del contatto con il divino è quella di una perdita: che si tratti di una vita umana, di un animale da allevamento o di un cibo particolare, il sacrificante e la sua comunità devono privarsi di qualcosa. Storici delle religioni, antropologi e sociologi hanno lungamente dibattuto sulla natura dell'offerta sacrificale nei diversi riti: è essa un dono? Un fattore di riparazione? Un vincolo che obbliga il divino alla reciprocità? Senza voler dirimere la questione in un senso specifico, Calasso mi sembra voler privilegiare la funzione faticosa del gesto, che aiuta ad avviare uno scambio con l'alterità:

Il gesto più delicato per far intendere agli dèi cos'è l'irreversibile, piaga di tutti gli uomini, è la libagione: versare per terra un liquido nobile, perderlo per sempre. Era un gesto di omaggio: il riconoscimento della presenza e del privilegio di un invisibile. Ma si poteva anche intendere come un accenno di conversazione. Un modo per dire agli dèi: qualsiasi cosa facciamo, noi siamo questo liquido versato. Anche gli dèi talvolta si mostravano con le coppe della libagione in mano. Quel gesto degli dèi traboccava di significati, che non si esauriscono. Ma certamente era anche

---

<sup>161</sup> A, p. 126.

<sup>162</sup> Cfr. R. CALASSO, *Figli di un dio indiano*, cit.

<sup>163</sup> CHARLES MALAMOUD, *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*, traduzione italiana di A. Comba, Milano, Adelphi, 1994, p. 49.

un modo di riprendere la conversazione: un cenno di approvazione verso quello stesso gesto, che gli uomini compivano tanto spesso sotto lo sguardo degli dèi.<sup>164</sup>

Privandosi di una risorsa preziosa per offrirla nella libagione, l'uomo sperimenta anche in maniera controllata e ridotta un fenomeno cruciale per la sua esistenza: l'irreversibilità. Mette così in scena una serie di eventi terribili a cui la sua vita lo sottoporrà: la scarsità di risorse, la perdita, la morte. Il sacrificio si rivela dunque uno strumento di autoconsapevolezza. Anche Walter Burkert gli attribuisce un simile potere, tale da renderlo l'azione per eccellenza:

*L'homo religiosus* agisce e diventa conscio di sé in quanto *homo necans*. Compiere un atto sacrificale è "agire" tout court, *rhezein*, *operari* (da cui deriva il Tedesco *Opfer*), una denominazione che tace eufemisticamente il contenuto di questo "agire".<sup>165</sup>

Per lo stesso Burkert la pratica sacrificale è inscritta nella storia evolutiva dell'uomo. È un atto talmente ancestrale da appartenere al momento del passaggio di un animale precedentemente frugifero (e saprofago) alla predazione. Calasso condivide questa idea e dedica moltissime pagine alla caccia, giungendo poi con l'ottavo tassello dell'«opera in corso» a trattarla in maniera più approfondita. Potremmo quasi dire che *Il cacciatore celeste* ripercorre in modo originale il sentiero tracciato da Burkert in *Homo Necans*: se nel volume del 1972 lo studioso tedesco offriva un itinerario che dalla «spiegazione genetica» del rito sacrificale andava a investigare i suoi sviluppi nei contesti misterici, con *Il cacciatore celeste* Calasso parte dai primordi dell'ominizzazione per concludere con un *Ritorno a Eleusi*. Burkert comincia la sua esplorazione attraverso le pratiche sacrificali con uno sguardo all'attività in cui la specie umana si è impegnata per il più lungo tempo possibile – in una percentuale compresa tra il 95% e il 99% del proprio soggiorno sul pianeta –, cioè la caccia. In questo senso, «il passaggio alla caccia rappresenta piuttosto il mutamento ecologico decisivo intervenuto tra i restanti primati e l'uomo. Si può addirittura definire l'uomo come lo *hunting ape*».<sup>166</sup> Questo dato di fatto porta con sé una miriade di conseguenze su un piano esistenziale. Partendo da simili

---

<sup>164</sup> CC, p. 219.

<sup>165</sup> W. BURKERT, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, traduzione italiana di F. Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981, p. 23.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 31.

presupposti, Calasso è massimamente interessato a indagare la caccia, in primo luogo perché il passaggio alla predazione rappresenta per la specie umana uno straordinario rivolgimento di approccio mentale. L'uomo sceglie infatti di comportarsi come un grande animale, di imitare i suoi predatori e di sovvertire un naturale stato di cose:

A questo punto, con l'imitazione e la fabbricazione di strumenti, erano stati compiuti i due passi decisivi che tutto il resto della storia avrebbe provato a elaborare, sino a oggi: la mimesi e la tecnica. Se si guarda indietro, il dissestamento prodotto dal primo passo – quello della mimesi, per cui gli uomini decisero di imitare, fra tutti gli esseri, appunto quelli dai quali venivano spesso uccisi – è incomparabilmente più radicale e sconvolgente rispetto a ogni passo successivo. Una risposta a quello sconvolgimento fu il sacrificio, nelle sue svariate forme.<sup>167</sup>

Nelle due operazioni implicate nel passaggio a questo nuovo *status* di cacciatore – l'imitazione del comportamento dei grandi animali e lo sviluppo di tecniche volte a fabbricare delle armi per competere con le loro zanne – sono racchiuse le principali ragioni che generano lo scompenso iniziale, la rottura di un equilibrio cosmico, di cui l'uomo si sentirà sempre colpevole. Per questo motivo avverte il bisogno di dedicare a un'entità superiore il frutto di quel sovvertimento, dell'uccisione. Si spiega così lo stretto legame fra caccia e sacrificio, a proposito del quale, nell'*Ardore*, Calasso ricorda: «la caccia è lo sfondo del sacrificio. Il sacrificio è una risposta alla caccia: è una colpa che si sovrappone alla colpa della caccia».<sup>168</sup> In effetti, anche Burkert sottolinea come l'intreccio di caccia e sacrificio sia profondo e derivi perlomeno dal periodo di Neanderthal, al quale risalgono alcune testimonianze pervenuteci di inumazioni di orsi abbattuti.<sup>169</sup> Nell'immaginario dei Veda, quel momento di strappo nell'armonia del creato è rappresentato dalla fuga di Prajāpati che, in forma di antilope, fugge dalle frecce di Rudra. La loro storia si cristallizza poi nella costellazione di *Mrga* (che noi chiamiamo Orione, il *cacciatore celeste*, appunto); Calasso la commenta così: «ciò che rimane è scritto nel cielo – e lì perennemente la freccia raggiunge l'antilope. Sotto quell'immagine noi viviamo, testimoni della fuga e della ferita».<sup>170</sup> La stretta relazione tra passaggio alla dieta carnea e riti sacrificali è uno dei presupposti fondamentali del volume del 2016:

---

<sup>167</sup> A, p. 74.

<sup>168</sup> A, p. 378.

<sup>169</sup> Cfr. W. BURKERT, *Homo Necans...*, cit., p. 29.

<sup>170</sup> A, p. 379.



«l'uccisione era come un saluto. E, come ogni saluto, esigeva certi gesti, certe parole. Cominciarono a celebrare sacrifici». <sup>171</sup> L'uomo si arroga improvvisamente il diritto di uccidere degli esseri per natura più forti di lui, ed è portato a leggere nell'abbattimento della preda un atto di appropriazione indebita nei confronti di dio. Per questo motivo, è come se, per buona parte del suo soggiorno sulla terra, sentisse il bisogno di redimersi da tale affronto con un'offerta alla stessa divinità vilipesa. Questa è per Calasso una delle radici di quella che potremmo chiamare «attitudine sacrificale», che diventa a un certo punto della storia (anzi, della preistoria) istituzionalizzata:

Anche Homo uccide e macella. Tuttavia, in una certa zona remota, non precisabile, del tempo e nei luoghi più disparati, si è dedicato a uccidere e macellare rivolgendosi certi gesti e certe parole a entità non visibili. E ricominciando a farlo, a intervalli regolari. Era una gloria e una colpa, intrecciate. <sup>172</sup>

Una delle principali ragioni della vocazione cerimoniale dell'uomo risiede nel riconoscimento di essere in difetto rispetto all'esistenza. I teologi vedici pensavano che ogni uomo nascesse con un quadruplice debito (*ṛṇa*): «verso gli dèi, verso i *ṛṣi*, verso gli antenati, verso gli altri uomini»; <sup>173</sup> in particolar modo nello *Śatapatha Brāhmaṇa* si dice che il debito non soltanto grava sull'uomo, ma lo definisce; <sup>174</sup> il sacrificio è dunque anche un modo per ripagare i debiti che si hanno nei confronti degli dèi. A questo carico di obbligazioni si aggiunge anche la necessità di sanare la primigenia mancanza, quella verso la divinità che ci ha fatti esistere:

All'origine della visione sacrificale è il riconoscimento di un debito contratto verso l'ignoto e di un dono che va rivolto all'ignoto. Nessuna epistemologia può intaccare questa visione. Il concetto le passa accanto, senza urtarla. <sup>175</sup>

Secondo Calasso «le pratiche sacrificali hanno tutte un'aria di famiglia» <sup>176</sup> – a dispetto della negazione epistemologica del concetto di sacrificio che appartiene

---

<sup>171</sup> CC, p. 19.

<sup>172</sup> CC, p. 123.

<sup>173</sup> Ka, p. 421.

<sup>174</sup> Cfr. C. MALAMOUD, *Cuocere il mondo*, cit., p. 129.

<sup>175</sup> A, p. 312.

<sup>176</sup> A, p. 424. Anche Burkert parla dell'opportunità di considerare una «famiglia» di fenomeni chiamati «sacrificio»; a riguardo, Heesterman commenta: Sembra più saggio parlare, con Walter Burkert, di una «famiglia» di fenomeni chiamati «sacrificio», poiché appare tuttora più probabile che si tratti di un

all'antropologia contemporanea –, perché il principio metafisico che le guida è questo senso di difetto primordiale:

Il sacrificio è una ferita. Che va guarita infliggendo un'altra ferita, ma *in un certo modo*. E, poiché ferita si aggiunge a ferita, la ferita non si chiude mai. Perciò il sacrificio deve essere continuamente rinnovato.<sup>177</sup>

A questa premessa fa da controcanto una seconda questione cruciale, che ritorna con insistenza nell'«opera in corso», quella del «sovrappiù»:

Il sovrappiù è l'eccedenza della natura rispetto alla cultura, quella parte di natura che la cultura si trova a dover giocare, consumare, distruggere, dedicare. Nel trattare quell'eccedenza, ogni cultura disegna la propria fisionomia.<sup>178</sup>

Per quanto si sforzi di imporre un proprio ordine al mondo naturale, ogni cultura – ci ricorda Calasso – deve scontrarsi con la natura entropica del mondo, con il fatto, cioè, che non esista stasi. Non si accorda infatti al concetto di *rita* l'idea di un ordine che non contenga in sé il suo contrario: il termine ha una radice indoeuropea *ar-*, che appartiene alla stessa costellazione di termini del greco ἀρμονία; a tal proposito è interessante ricordare, con Agamben,

che l'idea di «ordine giusto» si presenti fin dall'inizio della speculazione greca come un articolare, un accordare, un commettere (αρμόζω, ἀραισκω, significano in origine 'congiungere', 'connettere' come fa il falegname), che il «gioiello» perfetto del cosmo implichi cioè per i Greci l'idea di una lacerazione che è, insieme, una sutura, di una tensione che è, insieme, un'articolazione, di una differenza che è, insieme, unità.<sup>179</sup>

Partiamo dunque dal presupposto – semplicistico, ma, credo, efficace – che, nella visione di Calasso, da ben prima di Esiodo e di lì innanzi per l'eternità, «per primo fu il Chaos». La vita è fatta di dispersione e squilibrio, la ridondanza è «il modo di manifestarsi

---

complesso rituale di grande antichità [...] e di ampia distribuzione geografica, che mostra tutta la sua duttilità e persistenza nella capacità di sviluppare varianti suscettibili di evolversi e di permeare il pensiero». J. C. HEESTERMAN, *Il mondo spezzato del sacrificio...*, cit., p. 26.

<sup>177</sup> A, p. 318.

<sup>178</sup> RK, p. 195.

<sup>179</sup> G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., pp. 188-189.

del cosmo»<sup>180</sup> ed esiste un di più, un *surplus*, che va perso. Un tempo gli uomini pensavano fosse giusto avere il culto di questo sovrappiù, e dedicarlo a qualcosa di superiore, divino; poi smisero di farlo. Nel *Cacciatore celeste* leggiamo:

Essenziale nell'atto della libagione non è tanto l'offerta di qualcosa a una divinità che non ne ha bisogno, quanto la volontaria dispersione di qualcosa di esistente. Dèi crudeli e metafisici, chiedono a ciascuno degli umani non solo di accettare la propria impermanenza, ma di celebrarla con gesti appropriati e festosi.<sup>181</sup>

Il sacrificio è dunque anche una forma di esaltazione e di adorazione per quell'eccedenza che è la vita; un'eccedenza che deve essere consacrata all'entità a cui è dovuta, perché, come avvertono le *Nozze di Cadmo e Armonia*, «il perfetto attira su di sé la morte, perché non c'è pienezza senza sovrabbondanza, e ciò che sovrabbonda è l'eccedenza che il sacrificio rivendica a sé».<sup>182</sup> Quasi trent'anni dopo, nel *Cacciatore celeste*, la questione torna a riproporsi in queste righe, che motivano l'esigenza di una reiterazione delle cerimonie:

C'è un punto – misterioso, tremendo – in cui si incrociano l'uccisione e il divino. Certi culti circoscrivono quel punto, lo elaborano, lo commentano. Ma non lo esauriscono. Perciò i riti vanno ripetuti.<sup>183</sup>

Per Calasso i riti sacrificali spiegano dunque un assunto fondamentale: «la vita, se vuole perpetuarsi, esige che si colga qualcosa».<sup>184</sup> Danno rilievo al fatto che «qualsiasi ordine, biologico e sociale» sia «fondato su un'espulsione, su una quantità di energia bruciata, perché l'ordine deve essere più piccolo della materia che ordina».<sup>185</sup> Quella materia espulsa rappresenta proprio quel «sovrappiù» importantissimo per l'attitudine sacrificale, che potremmo altresì chiamare «residuo». Per la metafisica indiana il residuo è il motore di tutto, di ogni gesto:<sup>186</sup> migliaia di pagine nei testi dei ritualisti sono dedicate

---

<sup>180</sup> NCA, p. 370.

<sup>181</sup> CC, p. 394.

<sup>182</sup> NCA, p. 132.

<sup>183</sup> CC, p. 366.

<sup>184</sup> RK, p. 178.

<sup>185</sup> RK, p. 195.

<sup>186</sup> Su questo argomento, si vedano le *Osservazioni sul concetto di «resto»* di Charles Malamoud in *Cuocere il mondo*, cit., pp. 19-39.

al fatto che ogni azione, dal mangiare al respirare, produca uno scarto. Per questo motivo, molti passaggi dell'*Ardore* e di *Ka* si incentrano sulla «dottrina del residuo»:<sup>187</sup>

Śeṣa era anche śeṣa, il «residuo» che si incontra ogni giorno: i resti dei cibi, i resti dei conti, i resti delle azioni, che sussistono ancora quando delle azioni si è consumato il frutto, nella terra e nel cielo. Da quel resto si sviluppava la nuova vita. Il nuovo era un grumo vecchissimo, restio a dissolversi. Ubiqui sono i resti. Ovunque accerchiano. Decisivo è come si trattano: eliminarli? coltivarli? A volte contaminano, a volte esaltano. «Sul residuo sono fondati il nome e la forma, sul residuo è fondato il mondo». Non solo il mondo è fondato sul residuo, ma il mondo è il primo dei residui. Distaccato da un qualcosa di immensamente più vasto, che non tollerava, nella sua sovrabbondanza, di rimanere integro. «Questo è il mondo» pensarono i ṛṣi.<sup>188</sup>

Nato dalla rottura di un equilibrio pieno e perfetto, l'universo è per il Veda costretto a reggersi su un delicato gioco di scarti. La dottrina del residuo è strettamente correlata al sacrificio, perché, in primo luogo, si fonda sul presupposto che qualsiasi sacrificio produce dei resti materiali ed è un processo di “riordino” incompleto: «qualcosa rimane sempre fuori; anzi, deve rimanere fuori perché, se fosse incluso nell'ordine, lo dissesterebbe dall'interno».<sup>189</sup> In secondo luogo, perché nella cultura indiana c'è una complessa regolamentazione della gestione dello scarto alimentare, che divide in maniera netta ciò che non può essere mangiato perché impuro e ciò che è talmente puro da esser degno del rito sacrificale. Calasso è ammiratissimo da questa speculazione, di cui i testi brahmanici ci danno testimonianza, perché la riconnette al passato di saprofagia della nostra specie, come se gli autori dei *Brāhmaṇa* avessero colto le zone d'ombra della storia evolutiva del genere umano e le avessero elaborate in maniera originale:

C'è una parte del passato che occorre misconoscere – e respingere. Ma solo i ritualisti vedici riuscirono a integrare le regole per trattare i resti alimentari in una metafisica del residuo, di ogni residuo. Metafisica che è implicita nella loro teoria e pratica del sacrificio.<sup>190</sup>

Anche in questo caso, dunque, la trattatistica vedica sembra arrivare a livelli di speculazione più elevati di tanti trattati scientifici o filosofici successivi: «poneva sempre

---

<sup>187</sup> A, p. 259.

<sup>188</sup> Ka, p. 460.

<sup>189</sup> Cfr. A, p. 259.

<sup>190</sup> CC, p. 164.

questioni cruciali, di fronte alle quali il pensiero di ascendenza illuministica si mostra goffo e sprovveduto». <sup>191</sup> In modo particolare, sul tema del residuo giunge secondo Calasso a insuperati vertici concettuali, sapendo render conto con precisione ed esattezza del fatto che l'esistenza sia fatta di scarti, di discontinuità, ma vada al contempo rapportata con il fondamento ultimo delle cose, che non può che essere continuo. A ciò si connette un tratto essenziale, che appartiene più in generale alla visione religiosa del mondo: è la convinzione che il divino, che è il continuo, abbia bisogno di rapportarsi con il discreto, il discontinuo, l'umano. Se nell'*Impuro folle* Calasso individuava la «debolezza» di Dio, «il “tallone d'Achille” nell'Ordine del Mondo», nella sua «attrazione per il vivente», <sup>192</sup> in *Ka*, spiega – riferendosi alle procedure di calendarizzazione che lasciano sempre qualche conto da aggiustare, qualche calcolo sbagliato – come qualsiasi operazione rituale produca degli scarti perché è soltanto nello scarto che il continuo trova manifestata, nel mondo fisico, che è discontinuo, la prova della sua esistenza:

Il gioco, dove si decide la sorte; il tempo. Seguendo quelle due tracce giunsero a una conclusione: l'eliminazione del residuo si può dare solo nel discontinuo. Mentre il continuo sfugge sempre. Il discontinuo poggia, naviga sul continuo. Attraverso il residuo, il continuo obbliga a ricordare la sua esistenza. Il discontinuo non riesce mai, per quanto sottilmente si scomponga, a sovrapporsi al continuo. <sup>193</sup>

Naturalmente, una riflessione sul senso dello scarto non appartiene soltanto alla metafisica brahmanica: in queste righe delle *Nozze di Cadmo e Armonia* una simile concezione del residuo come perno cerimoniale viene rintracciata nel culto greco:

I teologi delfici sapevano che il sacrificio è il segno dello squilibrio della vita rispetto al necessario: squilibrio come sovrabbondanza, ma anche come insufficienza. In tutti e due i casi, nella dissipazione come nella rinuncia, vi è una parte che deve essere espulsa, perché avvenga un'equa distribuzione delle forze, perché «nulla sia troppo», secondo il precetto apollineo. <sup>194</sup>

A una certa altezza storica, il fondamento di una simile attitudine rituale viene meno, ma non cambia il significato del «sovrappiù» nell'esistenza umana. A questo punto,

---

<sup>191</sup> A, p. 419.

<sup>192</sup> IF, p. 15.

<sup>193</sup> Ka, p. 432.

<sup>194</sup> NCA, pp. 190-191.

l'umanità si trova priva di alcuni importanti strumenti di autoconsapevolezza e di calmierazione delle proprie spinte interne. Quale sarà, allora, il frutto di un'epoca che crede di essersi pacificata con l'esigenza di collocare l'esubero, ma in realtà ha solo perso coscienza di questa necessità costante? Per Calasso è piuttosto chiaro: sono i massacri della storia novecentesca, dalle purghe staliniane e i campi di concentramento nazisti a Pol Pot.<sup>195</sup>

Tutti gli dèi, tutti gli uomini, tutti i metri, tutte le potenze: tutto in quel momento, nel momento del gesto irrimediabile, si dissolveva di fronte a quella sillaba, Ka, a quella evocazione di un soggetto per sempre ignoto, che accoglieva in sé agevolmente ogni nome, ogni altro che avesse la pretesa di essere un soggetto. Il resto era macelleria.<sup>196</sup>

Vediamo più nel dettaglio come Calasso tratteggia questo epocale – benché non sia chiaro, lo ribadisco, in quale epoca sia accaduta questa perdita di consapevolezza – rivolgimento di coscienze. Secondo Calasso, Talleyrand, nella sua lungimiranza, aveva capito alcune cose fondamentali:

[che] «l'era delle rivoluzioni» era cominciata [...] che il *sommum bonum* [...] sarebbe stato ormai non già di impedire o di fomentare quelle convulsioni [...], ma di *attutire il colpo*, impregnando gli spigoli di balsamiche, residue douceurs, involgendole in nobili garze abbandonate nelle soffitte. E soprattutto *togliendo fede* alle convulsioni [...]: non credere, in una sola parola, che il massacro potesse agevolmente trasformarsi in sacrificio. Senza liturgia, ci si muoveva già in un vasto mattatoio.<sup>197</sup>

Con l'abolizione di tutti i riti – anche di quelli, svuotati di ogni senso, con cui l'aristocrazia perpetuava la propria tradizione – si perde irrimediabilmente qualcosa. Il sacrificio era anche un modo per convogliare nella perfezione di determinate procedure rituali un potenziale di violenza e tensioni che caratterizza l'umanità posta di fronte al problema del rapporto irresolubile fra la vita e la morte.<sup>198</sup> Con l'abbandono dei riti, questo potenziale rimane sottaciuto e si carica ulteriormente, prendendo delle strade differenti. Talleyrand, «l'ultimo che ha conosciuto le cerimonie», lo sa bene: con la stessa maestria con cui da bambino aiutava la nonna taumaturga a curare gli infermi – tagliando

---

<sup>195</sup> V. CECCHETTI, *Roberto Calasso*, cit., p. 226.

<sup>196</sup> Ka, p. 179.

<sup>197</sup> RK, pp. 22-23.

<sup>198</sup> Su questo tema, cfr. J. C. HEESTERMAN, *Il mondo spezzato del sacrificio...*, cit.

le garze, seguendo metodicamente un rituale, proprio come un piccolo sacerdote – tenterà di approcciarsi ai giochi politici del proprio secolo, consapevole che, senza una certa attenzione, il passo dal sacrificio allo sterminio è molto breve: «la storia, d'ora innanzi, avrà da scegliere innanzitutto fra due vie: o Talleyrand o il Terrore».<sup>199</sup> Calasso collega infatti al sacrificio anche il problema, poc'anzi affrontato, della legittimità e del potenziale pericoloso che si nasconde in ogni procedura di assegnazione del potere che non passi attraverso la sfera sacrale. Nell'orizzonte vedico, era re chi faceva celebrare il sacrificio del cavallo, il centro nevralgico della vita comunitaria e del libro di Calasso del 1996:

Per essere sovrano della terra intera basta considerarsi sovrano della terra intera, basta celebrare il rito di colui che è sovrano della terra intera: il sacrificio del cavallo. Ciò che effettivo (la sovranità di fatto sulla terra intera) è secondario e derivato rispetto a ciò che è mentale e rispetto al rito che consegue a ciò che è mentale.<sup>200</sup>

Il problema si connette, ancora una volta, alla differenza fra legge e ordine. Come si è chiarito in precedenza, per Calasso la mente umana ha una natura doppia, idealmente rappresentata dalla coppia di uccelli delle *Upaniṣad* con un volatile che mangia mentre l'altro lo osserva mangiare.<sup>201</sup> Ebbene, la legge non basta a soddisfare la duplicità del soggetto, ne è una manifestazione parziale: «la legge può essere osservata da un soggetto unico. Il sacrificio esige il soggetto duale. Perciò nella legge riconosciamo l'essoterico del sacrificio».<sup>202</sup> In primo luogo la legge, intesa come sistema di controllo e autoregolamentazione che la società impone a se stessa, è secondo Calasso insufficiente perché, sebbene utile a disciplinare il comportamento dei soggetti, non conferisce loro gli strumenti di autoconsapevolezza che abbiamo visto appartenere al sacrificio. In secondo luogo, nella sua applicazione pratica, il processo giuridico, la legge si dimostra manchevole di uno strumento di espulsione del sovrappiù, necessario a qualsiasi forma di ordine:

Il mondo non riesce a vivere di sola legge, perché ha bisogno di un ordine che la legge, da sola, è impotente a dare. Il mondo ha bisogno di distruggere qualcosa per

---

<sup>199</sup> RK, p. 135.

<sup>200</sup> KA, pp. 155-156.

<sup>201</sup> Cfr. II parte, cap. 2 e 5.

<sup>202</sup> RK, p. 170.

fare ordine.<sup>203</sup>

Infine, la legge non si dimostra efficace nel trattare il problema della colpa: la vittima della legge, che è l'imputato del processo giuridico, vede provenire la sua condanna da un sistema che pone artificiosamente la colpa al di fuori di esso. Nel sacrificio, secondo Calasso, la colpa è riconosciuta come interna al sistema, alla vita stessa, che proviene dalla rottura di un ordine primigenio perfetto; in questo senso, spiega *Il cacciatore celeste*, il sacrificio precede la legge e riesce a purificare la colpa, a sanarla.<sup>204</sup> Il problema del rapporto fra legge e sacrificio torna con insistenza nell'«opera in corso»: leggiamo queste righe della *Rovina di Kasch*, in cui forte si avverte la eco del pensiero di Girard, che vedeva nell'avvento del cristianesimo la fine dell'era sacrificale:

Con l'avvento della legge, la colpa, che appartiene al sacrificio, e in primo luogo al sacrificante, si sposta fin dall'inizio soltanto sulla vittima: non la si chiamerà più vittima, ma colpevole. [...] Fra l'*Edipo re* e i *Vangeli* il sacrificio ha compiuto la sua trasformazione in processo. Ormai è la legge a stabilire la scelta della vittima. Ma il processo pienamente efficace, in quanto liberatorio del sacro, è soltanto quello in cui si condanna l'innocente.<sup>205</sup>

Questo delicato passaggio tra sacrificio e processo è implicitamente descritto con massima efficacia dalla penna di uno scrittore «assoluto» come Kafka. Se in *Essere e Tempo* Heidegger individua nella colpa «un modo d'essere dell'Esserci»,<sup>206</sup> nessuno come Kafka ha reso evidente questo stato di cose. Per esempio, nel suo racconto *Il cacciatore Gracco* Calasso rintraccia il problema della colpa nel passaggio alla predazione, avvio della dieta carnea:

Se c'è qualcosa che l'essere umano ha sentito costantemente come tale [colpa], sotto ogni latitudine, è quell'inaudito passaggio per cui, dopo essere stato sbranato per millenni da predatori invincibili, divenne egli stesso predatore, inventandosi come protesi la punta della freccia, per gareggiare con le zanne dei grandi felini.<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> RK, p. 173.

<sup>204</sup> Cfr. CC, p. 147.

<sup>205</sup> RK, p. 202.

<sup>206</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, traduzione italiana di P. Chiodi rivista da F. Volpi, Milano, Longanesi, 1971.

<sup>207</sup> K., p. 148.



Il sacrificio serve proprio, come accennato, ad acquisire la consapevolezza della colpa, in prima istanza connessa alla necessità dell'essere umano di nutrirsi:

la colpa primordiale è il gesto che fa scomparire l'esistente: il gesto di chi mangia. Obbligatoria e inestinguibile è la colpa. E, poiché gli uomini non sopravvivono se non mangiano, la colpa è per loro intessuta alla fisiologia e continuamente si rinnova.<sup>208</sup>

La differenza fra legge e sacrificio sta anche in questo: «la legge, da sola, può servire a punire la colpa, non certo a darne la coscienza, che è ben più importante. Il sacrificio è la macchina cosmica che solleva la vita colpevole alla coscienza».<sup>209</sup> Con parole simili, il sacrificio viene visto nell'*Ardore* come «elaborazione speculativa che innanzitutto esalta la colpa».<sup>210</sup> La colpa si pone qui su un piano completamente diverso rispetto alla responsabilità: è qualcosa che riguarda il genere umano, si incarna per un certo momento in un soggetto, ma non gli appartiene come una scelta. Se dunque la legge può ambire al massimo a condannare il male come atto volontario, il sacrificio aiuta invece a portare alla luce e scoprire l'onnipervasività del male, il «male metafisico».<sup>211</sup> Di questo sembrano ben consapevoli, secondo Calasso, gli eroi omerici:

Per gli eroi omerici non sussisteva il colpevole, ma la colpa, immensa. Era il miasma, che impregna sangue, polvere e lacrime. Non distinguevano, con intuizione a cui i moderni non sono ancora giunti, dopo essersene distaccati, il male della mente e il male della cosa, l'assassinio e la morte. La colpa è come un masso che sbarrava la strada; è palpabile, incombente. Forse il colpevole la subisce non meno della vittima. Dinanzi alla colpa vale solo il calcolo spietato delle forze. Dinanzi al colpevole, c'è sempre un'ultima vaghezza. Non si riesce mai ad accertare sino a che punto sia davvero tale, perché il colpevole fa corpo con la colpa e ne seguirà la meccanica. Forse schiacciato, forse abbandonato, forse liberato. Mentre la colpa rotola avanti su altri, a formare altre storie, altre vittime.<sup>212</sup>

Questa idea della colpa è fondamentale per l'attitudine rituale di cui Calasso vuole tracciare la fisionomia, indagando quello che Agamben definisce «il vincolo che lega insieme la colpa e la pena» che è anche “*nexus*”, il nodo, il *vincolum* con cui si lega chi

---

<sup>208</sup> NCA, p. 348.

<sup>209</sup> NCA, p. 350.

<sup>210</sup> A, p. 75.

<sup>211</sup> Cfr. A, p. 71.

<sup>212</sup> NCA, p.115.

pronuncia la formula rituale».<sup>213</sup> Se si pensa al sacrificio come rivisitazione dell'atto cosmogonico, il riconoscimento dell'interscambiabilità fra sacrificante e vittima è fondamentale: il gruppo di uomini deve fingersi un tutto perfetto e indifferenziato e rinunciare a una parte di sé che lo rappresenti come tale. Nella *Rovina di Kasch* Calasso fa riferimento, a titolo d'esempio, ad alcuni riti druidici per cui la comunità mangia una torta divisa in parti uguali, e la vittima è quella a cui capita una fetta segnata dal carbone. È evidente, in queste riflessioni, l'influenza degli studi di René Girard,<sup>214</sup> verso il quale Calasso dimostra un atteggiamento ambivalente: da una parte gli riconosce di aver dato il nome al meccanismo di espulsione perennemente agente del «capro espiatorio», dall'altra lo accusa di aver sottomesso la sua spiegazione del fenomeno ai dettami della moderna «religione del sociale»:

appla con rigore (forse per primo) l'assioma di Durkheim, che egli definisce «la più grande intuizione antropologica del nostro tempo». Di fatto, la nube del religioso avvolge nei singoli punti il nesso sociale: ma per Girard è come se da quei punti venisse sprigionata. [...] Con la sua ipotesi, Girard può spiegare la ciclicità del tempo, non la sua irreversibilità; può spiegare l'assassinio, non la morte; può spiegare il conflitto dei desideri mimetici, non l'essenza del desiderio. Rovesciamo allora l'assioma, diciamo: il sociale è il religioso.<sup>215</sup>

Il problema è insomma che Girard «intende il sacrificio come puro fatto sociale, dove il divino è solo una facciata di comodo»,<sup>216</sup> piegandosi in qualche modo alla «superstizione sociale». Nel capitolo dell'*Ardore* in cui denuncia più esplicitamente i suoi presupposti teorici sul sacrificio, *Antecedenti e conseguenti*, Calasso confronta le ipotesi di Girard sul tema con quelle di un suo stesso importante oggetto di studi, i *Brāhmaṇa*. La tesi sul sacrificio di Girard e di gran parte dell'antropologia contemporanea è che ogni società per sopravvivere abbia bisogno di convogliare la propria violenza interna su una vittima, in una forma istituzionalizzata e controllata. I ritualisti vedici pensavano che il mondo fosse fondato sul sacrificio come processo di combustione delle energie in eccesso e che quelle energie andassero dedicate a qualcosa di extra umano. Le due visioni convergono sul fatto questi processi elaborino una colpa, ma la interpretano

---

<sup>213</sup> G. AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 21.

<sup>214</sup> Si vedano: RENÉ GIRARD, *Il sacrificio*, traduzione italiana di C. Tarditi, Milano, Raffaello Cortina, 2004 e ID., *La violenza e il sacro*, a cura di O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1980.

<sup>215</sup> RK, p. 210.

<sup>216</sup> A, p. 430.

diversamente: per Girard essa è propria della società che decide di mettere a morte un innocente, per i *Brāhmaṇa* appartiene alla natura di qualsiasi azione, perché con qualsiasi atto si bruciano delle eccedenze, e in ogni eliminazione di sovrappiù c'è un'uccisione.<sup>217</sup> Su alcuni fronti, tuttavia, Calasso e Girard concordano: anche lo studioso francese attribuisce all'abbandono dei riti un potenziale di violenza indiscriminata, sebbene per motivi diversi da quelli individuati da Calasso: per lui il problema sta nel bisogno della società di calmierare la propria violenza interna a spese di un capro espiatorio, per Calasso nel mancato riconoscimento della natura dispersiva di qualsiasi esistenza e nel vuoto che si spalanca in assenza di gesti che diano senso a quella dispersione. Un aspetto fondamentale del sacrificio che Girard mette in luce in sintonia con Calasso è la doppiezza del sacro, che include in sé un *quid* di violenza, di terribilità – il fatto insomma che «quando la vittima è immolata, appartiene al sacro; è il sacro stesso che si lascia espellere o si espelle nella sua persona».<sup>218</sup>

La sua ambiguità programmatica è un tratto caratteristico del sacrificio: come ha scritto Burkert, «sacrificante e vittima sono in rapporto l'uno con l'altro, fino a divenire quasi una cosa sola. Nella misura in cui la vita si afferma, essa presuppone la morte».<sup>219</sup> Questa componente, che lo studioso tedesco analizzava attraverso la forma medio-passiva indoeuropea, *thyesthai*, «sacrificare per proprio interesse» ma anche «essere sacrificato», trova una perfetta corrispondenza nel sistema sacrificale vedico, in cui sacrificante e vittima sono considerati la stessa cosa. Torna così in primo piano un problema fondamentale che riguarda la struttura stessa del pensiero: i riti sacrificali mettono all'opera il meccanismo della sostituzione: anzi, come spiega Cristiano Grottanelli, la sostituzione è «un principio operativo in tutti i sistemi sacrificali noti»,<sup>220</sup> e soprattutto in quello indiano, in cui la vittima è il sacrificante stesso.<sup>221</sup> Più in generale, si può dire con Girard che «il pensiero religioso concepisce tutti i partecipanti al giuoco della violenza, gli attivi come i passivi, quali *doppi* gli uni degli altri».<sup>222</sup> Perciò, secondo Calasso, il sacrificio restituisce all'uomo quell'«ebbrezza»<sup>223</sup> della sostituzione che appartenne ai

---

<sup>217</sup> Cfr. A, p. 434.

<sup>218</sup> R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., p. 374.

<sup>219</sup> W. BURKERT, *Origini selvagge*, cit., p. 24.

<sup>220</sup> CRISTIANO GROTTANELLI, *Il sacrificio*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 57.

<sup>221</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>222</sup> R. GIRARD, *La violenza e il sacro*, cit., 348.

<sup>223</sup> Cfr. CC, p. 22.

primi cacciatori che, sovvertendo la catena alimentare diventando predatori, scoprirono l'intercambiabilità dell'uccisione e sperimentarono la potenza che corrisponde a qualsiasi processo sostitutivo. Al tempo stesso, il sacrificio concede di dare senso al vortice delle equivalenze, mantenendo un equilibrio dinamico fra i due poli del cervello. Questo, come più volte ribadito, non avviene nel mondo moderno:

Sostituzione, scambio, valore: altrettanti cardini su cui ruota il mondo che si è definito moderno. La loro origine è nelle pratiche sacrificali – e nella metafisica sacrificale. Non c'è sacrificio che non implichi uno scambio; non c'è sacrificio che non ammetta la sostituzione; e non c'è sacrificio che non abbia al suo centro un valore. Che cosa accade, però, quando il sacrificio non è più ammesso, come il mondo moderno è fiero di annunciare? Dove sarà finito? Fra le superstizioni? Ma come giustificare che le tre categorie (sostituzione, scambio, valore), delle quali nessuno oserebbe dire che sono superstizioni, siano nate e si siano formate all'interno di una stessa superstizione?<sup>224</sup>

Uno dei capisaldi dell'«opera in corso» è che il meccanismo sacrificale, nelle modalità e nei significati che abbiamo fin qui vagliato, sia tuttora operativo. Appartenendo alla stessa fisiologia dell'uomo, esso non può in alcun modo essere evitato; tuttavia, in un mondo ormai votato a una laica religione del sociale, sarà costretto a prendere strade diverse e sotterranee:

Sono sempre date una *via degli atti* e una *via della coscienza agli atti*. Quest'ultima, che è l'Esoterico, presuppone – come suo involucro figurato – la via degli atti, che è l'Essoterico. Ogni gnosi è l'accento sulla via della coscienza agli atti: via del pensiero, della conoscenza: la formula che segnala l'accesso a questa via è quella ricorrente nelle *Upaniṣad*: «colui che sa così». Un'immensa, non percepibile distanza si stabilisce fra chi agisce così e chi agisce allo stesso modo ma è «colui che sa così». Oggi siamo in una situazione di esoterismo coatto, perché è stata cancellata la via degli atti, perché non esiste più un atto voluto per ciascun momento: tutti gli atti si compiono in ogni momento, non si percepisce più un loro articolarsi se non per accumulazione nella spontaneità o nella giustapposizione indefinita. L'Esoterico incontra qui il suo massimo rischio: ora non si può conoscere se non esotericamente e molti pensano esotericamente *senza averne coscienza*.<sup>225</sup>

Tramontati i riti, assopite le coscienze, nel proprio darsi totalmente al polo digitale del pensiero, il mondo contemporaneo ha consegnato una forza abissale nelle mani del polo analogico, che agisce, nascosto, con potenza accresciuta. Un'altra cosa

---

<sup>224</sup> A, p. 433.

<sup>225</sup> RK, pp. 183-184.

fondamentale che il mondo vedico aveva capito ed elaborato in una complessa metafisica era proprio l'impossibilità di uscire dal meccanismo sacrificale, ovvero di sfuggire alla natura del mondo come continuo produttore di "resti". La stessa trattazione vedica aveva previsto delle vie di uscita dal sacrificio: una, a cui Calasso dedica moltissime pagine dell'«opera in corso» era diventare *sannyāsin*, "rinunciante", un asceta che abbandona la società civile e si ritira nella foresta. Si tratta però, come spiega Charles Malamoud, di una via interna al sacrificio stesso:

[il rinunciante] esce dal mondo degli uomini per affrancarsi dalle azioni, e dall'azione per eccellenza, il sacrificio. Il suo scopo, com'è noto, non è la ricompensa per le buone azioni, il cielo o una buona rinascita. Il suo scopo è la liberazione, *mokṣa*: esaurire definitivamente le conseguenze delle azioni passate, e uscire dal ciclo delle rinascite. Ma è impossibile sfuggire realmente al sacrificio: si può soltanto cambiare posizione rispetto a esso, invertire (sovertire?) il senso dei rapporti che esso istituisce. La complessa cerimonia che segna l'ingresso nella «rinuncia» consiste nel lasciare che i fuochi sacrificali si spengano, dopo avervi fatto bruciare, come ultima oblazione, ultimo combustibile, i vari utensili del sacrificio. I fuochi tuttavia non vengono aboliti: sono interiorizzati, inalati, lì si fa «risalire» in sé (*samāropana*) e, da quel momento, la persona stessa del rinunciante è a un tempo la sede e la materia di una combustione, di un'oblazione permanente su quella fiamma interiore che è il Veda.<sup>226</sup>

La seconda via, anch'essa interna al sacrificio, è quella a cui passarono di fatto i ritualisti vedici, che si spinsero tanto in là nella speculazione sul rito che trascesero il sacrificio stesso, introiettandolo. Come spiega Heesterman: «il culto sacrificale del fuoco fu interiorizzato per diventare l'accudimento ritualistico del sé trascendente del sacrificante».<sup>227</sup> Istituirono un'equivalenza fra il corpo del Progenitore e l'*ātman* del sacrificante: essendo Prajāpati anche la mente, la pratica sacrificale aveva di per sé una enorme valenza psichica; si arrivò a stabilire che l'individuo dovesse imparare a far proprio quel perenne sacrificio mentale. Fu per Heesterman «una visione nuova e interamente differente dell'uomo e del suo sé. Essa comportò la "scoperta" dell'*ātman*».<sup>228</sup> Sostanzialmente, per interiorizzare il rituale il fedele doveva avere «la piena consapevolezza delle equivalenze, che sollevano "colui che così conosce" al di sopra dell'alternanza della vita e della morte».<sup>229</sup> Ciò portò alla già citata dottrina

---

<sup>226</sup> C. MALAMOUD, *Cuocere il mondo...*, cit., p. 70.

<sup>227</sup> J. C. HEESTERMAN, *Il mondo spezzato del sacrificio*, cit., p. 326.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 330.

upaniṣadica dell'identificazione di *ātman* e *brahman*. Il buddhismo invece cercò di estinguere il fuoco sacrificale «mettendo in luce, al tempo stesso, l'impermanenza, e dunque l'irrilevanza, del sé». <sup>230</sup> Questa, come accennato, è la via che seguirà il moderno Occidente, ma in forma deteriore. Percorso questo tortuoso cammino fra i significati che il sacrificio assume nell'«opera in corso», mi sembra opportuno ripercorrerne alcuni snodi principali.

Il sacrificio è per Calasso innanzitutto un rito che serve a rendere ragione del carattere discreto dell'esistenza, causato dalla rottura di una pienezza primigenia e perpetrato dalla necessità dei viventi di nutrirsi. È un mezzo di comunicazione con il divino, con quel continuo che ci avvolge. Che il rituale venga celebrato o meno, rimane il fatto che tale meccanismo di dispersione sia inscritto nella natura stessa; del resto, nella nostra mente abbiamo continue manifestazioni della commistione fra continuo e discontinuo. Di ciò il mondo moderno sembra non avere consapevolezza, perché preferisce pensare alla psiche come un terreno di forze pacificate in virtù di una spinta soggettiva piuttosto che da qualcosa, un ordine al tempo stesso estraneo e interno a noi, che su di essa agisce:

Cancelliamo i nomi degli dèi, i miti fondatori, i precetti rituali: che cosa rimane del sacrificio? La discrepanza fra il discontinuo e il continuo, fra numeri razionali e numeri reali – e il riconoscimento che continuo e discontinuo devono rimanere legati. <sup>231</sup>

Il sacrificio non è dunque per Calasso un modo di controllare impulsi di aggressione altrimenti distruttivi, ma un mezzo per dare senso, al costo di una perdita, a quei *bandhu*, interconnessioni tra limitato e illimitato che gli uomini non possono non percepire perché, che ne siano consapevoli o meno, il loro pensiero ha anche una base analogica; per questo l'abbandono di simili rituali in virtù di una presunta capacità di controllo sociale ha conseguenze pericolose. Il punto è che il mondo contemporaneo vuole negare la necessità di un rapporto, di una comunicazione, con il continuo, con l'alterità:

Il gesto sacramentale è il massimo ostacolo, se si vuole instaurare il regime della sostituzione. Perché è un gesto non surrogabile ed è un gesto che ha efficacia immediata rispetto all'invisibile. Ma, se l'invisibile va cancellato, dovrà essere

---

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>231</sup> RK, p. 275.

eliminato anche il suo tramite.<sup>232</sup>

Per Calasso ci sono infatti due modi di interpretare il sacrificio: vederlo come un'istituzione sociale che serve a controllare alcune spinte interne (e sarebbe allora crudele e deprecabile) oppure vederlo una forma di metafisica (che può essere accettata o confutata).<sup>233</sup> Seguendo le suggestioni offerte dalla tradizione vedica, Calasso interpreta il sacrificio esattamente nei termini di una metafisica, che rende ragione dell'attitudine cerimoniale dell'uomo, incanalando in maniera proficua il suo rapporto col residuo. In questo, è molto più efficace dell'atteggiamento scientifico:

Secondo quali criteri si possono confrontare due ordini? Due ordini possono essere paragonati come due sistemi formali. O altrimenti possono essere paragonati in rapporto a come dispongono di sovrappiù e residuo. In quale misura i due confronti divergono? Nel primo caso: si valuta la diversa ampiezza, funzionalità, efficacia dell'ordine, la sua capacità di mantenersi integro. Non molto di più si può dire. Attribuire un significato a un sistema formale sarebbe arbitrario. Nel secondo caso: si è costretti ad attribuire un significato all'ordine, si è costretti a valutarlo. Ma in rapporto a che cosa? Ci dovrebbe essere allora un ordine di riferimento che permette di attribuire significato e qualità a tutti gli ordini. Ma questo ordine non c'è. O almeno: questa è la condizione in cui i moderni sono giunti a trovarsi, questa è la situazione in cui sono tenuti a pensare.<sup>234</sup>

In che cosa si trasforma, nell'«innominabile attuale», l'attitudine sacrificale dell'uomo? Essa, che è anche e soprattutto un'essenza psichica, tende a nascondersi, come ricorda questo enigmatico frammento:

«Che cosa può fare ora il pensiero?» disse il Maestro. «Nascondersi», rispose. E scomparve.<sup>235</sup>

Nascosta, dunque, la vedremo all'opera nelle pratiche scientifiche di ricerca, che rendono il mondo un gigantesco altare sacrificale a cielo aperto:

L'esperimento è un sacrificio da cui sia stata espunta la colpa. La piramide sacrificale, dove il sangue ha intriso le calde pietre dell'altare, diventa un vasto

---

<sup>232</sup> A, p. 190.

<sup>233</sup> Cfr. A, pp. 319-320.

<sup>234</sup> A, p. 265.

<sup>235</sup> RK, p. 408.

mattatoio, si estende orizzontalmente in un angolo qualsiasi della città.<sup>236</sup>

La società tecnocratica trova così un modo nuovo di impiegare il «sovrappiù», quel disavanzo che caratterizza la vita stessa – e l'aspetto più significativo è, secondo Calasso, che non si rende nemmeno conto di farlo: con gli strumenti della scienza, lo dedicherà al suo nuovo dio, se stessa:

Nella tecnica, la *parte maledetta*, la *parte del fuoco* è diventata l'immensa dissipazione sperimentale, dedicata al dio ignoto che è il dio dell'ignoto.<sup>237</sup>

Questo «esoterismo coatto» ha conseguenze enormi:

Il sacrificio mira anche a conquistare dalla divinità il permesso di usare il mondo. La prima conseguenza dell'oblio del sacrificio sarà allora che il mondo verrà usato senza ritegno, senza limite, senza una parte dedicata all'altro. [...] Come in origine la divinità non poteva che sacrificare se stessa, perché null'altro esisteva, così ora il mondo sacrifica, sotto altri nomi, sé a se stesso, perché la divinità è delegata.<sup>238</sup>

Ecco il paradosso che Calasso scopre nell'approccio razionalista-digitale: se il sacrificio è assente «dalla linea epistemologica che discende da Kant al circolo di Vienna, passando per la formalizzazione dei sistemi»,<sup>239</sup> che vede nella conoscenza una protesi al servizio della scienza, questa stessa finisce poi per diventare mero strumento, una «protesi»,<sup>240</sup> della tecnica che, come un dio avido e senza volto – nell'*Impuro folle* dello stesso Dio si dice che è sottoposto a «criteri di laboratorio» –<sup>241</sup>, richiede i suoi tributi dai laboratori. Alle permanenti dinamiche sacrificali corrisponde un atteggiamento diametralmente opposto nelle coscienze:

Al posto delle procedure sacrificali agiscono le condizioni di laboratorio. Ma il significato del comportamento rituale è capovolto: i gesti sacrificali miravano a trattare, maneggiare con cautela, il sacro; le procedure di laboratorio tendono ad

---

<sup>236</sup> RK, p. 179.

<sup>237</sup> RK, p. 179.

<sup>238</sup> RK, p. 182.

<sup>239</sup> RK, p. 191.

<sup>240</sup> RK, p. 200.

<sup>241</sup> IF, p. 31.



espungerlo.<sup>242</sup>

Tuttavia, il Novecento vedrà anche, nel cuore dell'Occidente, la vendetta del continuo sul discontinuo, con le teorie dell'incompletezza e le altre scoperte che costringono il mondo scientifico a riflettere sul proprio operare:

Proprio all'interno di quel severo apparato epistemologico, devoto a Ockham e persecutore di ogni superfluità, sarebbe affiorata ancora una volta la dualità originaria del soggetto: quando si cominciò a parlare, negli ultimi anni del secolo XIX, dei paradossi della teoria degli insiemi cominciava a distinguersi un'altra linea, quella che avrebbe condotto a Gödel e di lì si sarebbe diramata in ogni direzione: segno [...] di una ormai provata insufficienza di ogni discorso che non includesse un discorso su se stesso. E proprio in questo, nella dualità fra un discorso che ha un referente e quello che ha se stesso come referente, riapparivano i due uccelli delle *Upaniṣad*.<sup>243</sup>

Il vero problema rimane quello della coscienza: se un rapporto col sacro aiutava a render ragione di determinati stati mentali, lo stesso non si può dire della moderna scienza neurologica, che guarda alla mente solo come macchina funzionante:

La conoscenza di un tracciato neurale, per quanto perfetta, non si tradurrà mai nella percezione di uno stato della coscienza. È questo l'ostacolo ultimo, insormontabile, che invece l'attitudine sacrificale scavalcava con il primo passo. Forse arbitrariamente. Anzi, senz'altro arbitrariamente, per quanto riguarda le minuziose correlazioni che poi pretendeva di stabilire. Ma non è un gesto altrettanto arbitrario se, a partire da un certo punto dell'indagine scientifica, si pretende di introdurre un senso in ciò che viene descritto?<sup>244</sup>

«Perché studiare oggi il sacrificio?» è l'interrogativo con cui Calasso, a ventisette anni di distanza dalla *Rovina di Kasch*, chiude l'*Ardore*:

L'invincibile imbarazzo che accompagna chiunque si accosti alla questione del sacrificio è soltanto un sintomo della persistenza di quel nodo, che sembra diventare ogni volta più inestricabile appena qualcuno si azzarda a scioglierlo. E soprattutto rimane un nodo invisibile ai più. Già il solo atto di percepirlo provocherebbe un radicale mutamento.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> RK, p. 210.

<sup>243</sup> RK, p. 200.

<sup>244</sup> A, p. 426.

<sup>245</sup> A, p. 446.

Il sacrificio va insomma studiato perché costituisce un nodo irrisolvibile, perché continua a parlarci, a distanza di secoli dalla scomparsa degli ultimi riti in cui qualcosa veniva distrutto o ucciso in una sequenza di atti formalizzati dedicati a entità invisibili. Nell'*Ardore*, Calasso invita a riflettere sulla persistenza della stessa parola «sacrificio» nelle conversazioni odierne, mentre nel *Cacciatore celeste* insiste sul fatto che i riti, anche quelli cristiani successivi al bando dei sacrifici del IV sec. d.C., conservano sempre il linguaggio e l'impianto speculativo del sacrificio.<sup>246</sup>

sono scomparse le pratiche del sacrificio. Ma la parola continua a essere usata – e tutti sembrano capirla subito, pur non essendo antropologi. All'estremo opposto, nell'India vedica il sacrificio era come la respirazione. Quindi un fenomeno che continua a sussistere anche se inconsapevole, anzi è una condizione implicita nella nostra vita stessa, sempre e ovunque.<sup>247</sup>

Nell'età contemporanea il lessico sacrificale è utilizzato con frequenza, seppure con significati diversi, soprattutto con riferimento alle rinunce che il singolo deve fare per il bene della comunità, a testimonianza, secondo Calasso, che ora «la società è diventata l'orizzonte ultimo della società stessa», essendo avvenuto quell'irreversibile mutamento antropologico per cui il divino è diventato il sociale.<sup>248</sup> Per questo, secondo lui, non è possibile parlare di religione nel XXI secolo: la collettività (e, al suo interno, anche le cosiddette autorità religiose) non ricerca un rapporto costante con l'invisibile:

nel Ventunesimo secolo, di religioso non rimane la traccia, perché non si mira a stabilire un qualche rapporto con l'invisibile, non si riconoscono potenze estranee all'ordine sociale. Anche nelle frange integraliste delle religioni monoteiste, si usano i nomi dei santi «per imporre o sostenere un certo ordine dei costumi».<sup>249</sup>

Come si legge ancora nell'*Ardore*, «sacrificio ha assunto in sé un significato psicologico e sociologico».<sup>250</sup> Calasso racconta una trasformazione del termine avvenuta nel Novecento che Grottanelli spiega così:

quel passaggio non è comprensibile come pura desacralizzazione del concetto: il

---

<sup>246</sup> Cfr. CC, p. 149.

<sup>247</sup> A, p. 425.

<sup>248</sup> Cfr. CC, p. 150.

<sup>249</sup> A, p. 419.

<sup>250</sup> A, p. 444.

termine non ha infatti mai perduto un suo intrinseco connotato sacrale. Per comprendere il valore del sacrificio nel nostro secolo, bisogna dunque occuparsi delle tendenze che hanno rivendicato per quel gesto rituale una paradossale «sacralità secolarizzata», in linea con la «diaspora del sacro» che caratterizza la fase più avanzata della modernità – o, come altri amano dire, il «postmoderno».<sup>251</sup>

In linea con simili considerazioni, Calasso riscontra nell'«innominabile attuale», una tendenza della secolarità a offrire «a tutto ciò che ancora nomina il sacro le modalità per agire nel modo più efficace, più aggiornato, più micidiale, più adatto ai tempi. È questo l'orrore nuovo che doveva ancora cristallizzarsi: tutto il secolo ventesimo ne è stato il lungo periodo di incubazione».<sup>252</sup> Abbandonati i riti e ignorato il divino, «si è formata una potente miscela fra procedure tecniche e ignoranza delle potenze, che ha impresso il suo carattere sulla vita comune».<sup>253</sup> La società può anche ignorare il pensiero sacrificale e quella particolare visione del mondo, ma il mondo rimane una «officina sacrificale» fondata sullo scambio di energie:

Ma perché il mondo intero dovrebbe essere un'officina sacrificale? Semplicemente perché è fondato – in ogni sua parte – su uno scambio di energie: dall'esterno verso l'interno e dall'interno verso l'esterno. È ciò che avviene per ogni respiro. E ugualmente per l'alimentazione e l'escrezione. Interpretare lo scambio fisiologico come sacrificio è il passo decisivo, da cui tutto il resto dipende. Ed è un passo che, ridotto alla sua forma più elementare, implica soltanto che fra ogni interno e ogni esterno vi sia un rapporto, una comunicazione che può caricarsi di senso – e dei sensi più diversi, sino all'esaltazione ipersignificante del Veda.<sup>254</sup>

Il sacrificio non è per Calasso soltanto un'istituzione sociale che ha lo scopo di convogliare gli istinti violenti della collettività a proprio vantaggio, ma «un modo con cui la comunità tenta di mimetizzarsi nel funzionamento della natura».<sup>255</sup> Nella *Rovina di Kasch* scrive:

La storia si compendi anche in questo: che per un lungo periodo gli uomini uccisero altri esseri dedicandoli a un invisibile, e da un certo punto in poi uccisero senza dedicare il gesto a nessuno. Dimenticarono? ritennero inutile quel gesto di omaggio? lo condannarono come ripugnante? Tutte queste ragioni in qualche modo agirono.

---

<sup>251</sup> C. GROTTANELLI, *Il sacrificio*, cit., p. 92.

<sup>252</sup> A, p. 418.

<sup>253</sup> A, p. 432.

<sup>254</sup> A, p. 426.

<sup>255</sup> R. CALASSO, *La foresta dei Brāhmaṇa*, cit., p. 21.

Poi rimase la pura uccisione.<sup>256</sup>

Questo passaggio si spiega con una frase di Lévy che Calasso ritiene illuminante: «la forza del sacrificio, una volta scatenata, agisce ciecamente».<sup>257</sup> Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, l'assassinio di Ifigenia diventa l'emblema di una trasformazione di quella forza cieca, rivolta non al divino ma a vantaggio di un gruppo umano:

Ma questo è l'oltraggioso enigma: si scopre a questo punto che il sacrificio come fatto sociale è altrettanto efficace del sacrificio come fatto cosmico. Cade ogni tensione celeste. Rimane un'ignara fanciulla da sgozzare davanti a un esercito pungolato dalla voluttà di navigare verso il sangue (è Afrodite che li spinge, non Ares). E quell'assassinio si rivela molto utile, è il primo *pro patria mori*, che si distacca da ogni altro e ne sviscerisce ogni altro, come il discorso di Pericle sulla democrazia sviscerisce migliaia di discorsi successivi sullo stesso tema. Prima ancora che gli Achei levassero le vele verso Troia, si era compiuta, sul corpo di Ifigenia, una radicale secolarizzazione del sacrificio.<sup>258</sup>

Con un procedimento analogico ormai noto, in *Ka* Calasso individua un simile slittamento dal sacrificio alla guerra nella vicenda dello scontro fra i Pāṇḍava e i Kaurava raccontato dal *Mahābhārata*; interessante come questo passaggio fondamentale segni l'inizio di un'era segnata da oscurità e decadenza, il *kaliyuga*:

Si cominciò ad avvertire l'approssimarsi dell'ultima età – l'Età del Colpo Perdente, il *kaliyuga* – quando un fatto divenne palese: il sacrificio non riusciva più. Questa impresa che era il rischio per eccellenza, che era il primo viaggio fra tutti i viaggi, e perciò poteva essere il primo naufragio, questa occasione in cui si misurava l'esattezza e la verità, ora non riusciva più a sussistere da sola, nella sua astrazione tagliente. Diventava guerra. Ma non era tutto. Guerra e sacrificio sono facilmente il rovescio uno dell'altra. Ora il sacrificio diventava guerra fallita. Una guerra inesatta, fraudolenta, e necessariamente tale, che finiva per somigliare al puro massacro.<sup>259</sup>

Nello stesso libro, a proposito della devastazione che Śiva compie della festa sacrificale di Dakṣa, Calasso sentenzia: «irresistibilmente il sacrificio diventa massacro. Questo anticipava il corso di storia non più aggogata al sacrificio».<sup>260</sup>

---

<sup>256</sup> RK, p. 177.

<sup>257</sup> Cfr. R. CALASSO, *La foresta dei Brāhmaṇa*, cit., p. 22 e S. LÉVY, *La dottrina del sacrificio...*, cit., p. 41.

<sup>258</sup> NCA, p. 130.

<sup>259</sup> Ka, p. 378.

<sup>260</sup> Ka, p. 108.

Nell'«innominabile attuale», in pieno *kaliyuga*, la trasformazione delle istanze sacrificali in violenza incontrollata è pienamente avvenuta:

Nel secolo ventunesimo le stragi hanno sostituito i sacrifici. Punteggiano il corso del tempo, di un tempo informe, convulsivo, così come le cerimonie sacre punteggiavano il corso circolare del calendario. L'officiante può immolarsi con le sue vittime; o altrimenti può tenersi distante, quando lo concede un telecomando. La strage può essere un atto finale, conclusivo; o può essere un elemento di una serie. Il fondamento rimane uguale. Rispetto a ogni altro atto – politico, bellico, diplomatico, sedizioso –, la strage offre una certezza: la garanzia dell'efficacia. È l'unico atto indubitalmente efficace, in mezzo a innumerevoli altri atti di cui si può dubitare. È l'ancoraggio sicuro del significato.<sup>261</sup>

Ci troviamo per Calasso nella «coazione a ricorrere agli dèi, ma espungendoli dall'esistente e utilizzando i loro nomi per evocare una potenza micidiale. Accorgimento di infedeli, ma che non rinunciano a usare lo stemma di famiglia».<sup>262</sup> Se la guerra si appropria del lessico sacrificale – con i nomi degli dèi a indicare missili e armi (Apollo, Saturno, Agni) –, la forma che essa stessa assume si modella sul terribile esempio della *devotio*, tipologia sacrificale romana per cui un qualsiasi cittadino (il comandante *in primis*, ma non solo, come ci informa Livio) si immolava per ottenere la salvezza dell'esercito.<sup>263</sup>

La *devotio* riunisce in sé le due possibilità estreme del sacrificio, le più devastanti: il sacrificio di colui che ha il carisma del potere e la sostituzione di una vittima umana con un'altra vittima umana, una *qualsiasi* vittima umana. Oggi l'unica forma di sacrificio universalmente visibile sugli schermi, con cadenza semiquotidiana, è quest'ultima variante della *devotio*.<sup>264</sup>

Ma torniamo al nostro punto di partenza: al centro della *Rovina di Kasch* e al racconto africano che narra lo splendore e la scomparsa di un regno, quello di Naphta, fondato su un rigido ordine sacrificale. Ci sono due motivi principali che rendono questa storia una chiave di volta dell'intero volume, che sintetizzano due aspetti fondamentali dell'opera calassiana. Da un lato, essa pone al centro il problema della coscienza: il cantastorie Farli-mas, che con i suoi racconti distrae i sacerdoti dall'esercizio delle loro funzioni, agisce

---

<sup>261</sup> CC, p. 283.

<sup>262</sup> A, p. 440.

<sup>263</sup> A, p. 438.

<sup>264</sup> A, p. 439.

per amore della bella Sali, la sorella del re predestinato al sacrificio. Sali è l'unica nell'auditorio che ascolta le favole di Far-li-mas senza cedere al loro potere haschischino e addormentarsi:

Sali e Far-li-mas vincono i sacerdoti perché rimangono svegli, lui raccontando, lei ascoltando. Tutto si sposta nel puro atto della coscienza. Nell'ordine antico del sacrificio il palo a cui si legava la vittima esisteva nella mente e nel mondo. E non era ammesso distinguerli. Ora tutto torna a essere invisibile: l'offerta sacrificale è il racconto. [...] Il sacrificio si riassorbe nella veglia perfetta.<sup>265</sup>

Un secondo aspetto, ben più gravido di conseguenze ai fini del nostro discorso, riguarda quel passaggio dall'offerta sacrificale al racconto stesso. Calasso vuole da una parte, come ha scritto Calvino, dirci che «al tempo ciclico segnato dai riti sacrificali è succeduto un tempo finalizzato e plurimo e segmentato, [...] il tempo dell'universo narrativo profano che ci circonda come una foresta».<sup>266</sup> D'altra parte vuole presentare in questi termini simbolici, a mio avviso, una precisa idea del “fare letterario”, intrinsecamente connessa, nell'era che abbandona per sempre i rituali, al “fare sacro”, al sacrificio:

Far-li-mas e Sali sono elementi del sacrificio che sconfiggono altri elementi del sacrificio. Spostano i pesi e gli accenti. Sciogliono in modo inaudito il groviglio di comunione ed espulsione, di ierogamia e sacrificio. Perché il racconto riesca a soppiantare il sacrificio cruento deve contenere in sé qualcosa di non meno potente del *soma*, della misteriosa sostanza del sacrificio vedico.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> RK, p. 172.

<sup>266</sup> I. CALVINO, *Roberto Calasso*, La rovina di Kasch, cit., p. 1020.

<sup>267</sup> RK, p. 170.

### 3. L'ARTE COME ULTIMO VESTIGIO SACRIFICALE

Eppure amo il mio tempo perché è il tempo  
in cui tutto vien meno ed è forse, proprio  
per questo, il vero tempo della fiaba.  
CRISTINA CAMPO

«Dell'epoca di Naphta nulla rimase se non i racconti di Far-li-mas, che egli aveva portato con sé dalla terra di là dal mare orientale».<sup>268</sup> Con queste parole Calasso conclude la sua ricostruzione della leggenda africana riportata da Frobenius, portandoci nel cuore della questione che vorrei ora trattare. A conclusione del percorso nell'«innominabile attuale» sarà possibile avvicinarci con maggiore cognizione al suo frutto più prezioso, la letteratura assoluta. Le storie raccontate da Far-li-mas, con il loro potere psicotropo, rivelano infatti l'essenza rituale della letteratura. Diventano cioè il simbolo perfetto di un'idea, espressa con chiarezza incontrovertibile soltanto nella *Letteratura e gli dèi*, che già prendeva corpo nel primo tassello dell'«opera in corso»: una volta crollata la fortezza del sacro, spetterà alla letteratura – ad un certo tipo di letteratura, beninteso – l'«avere commercio»<sup>269</sup> con le potenze divine. «Sherazad, Far-li-mas: le storie allontanano la morte, ma non la sospendono. Sospendono invece la condanna a morte».<sup>270</sup> Ai racconti, dunque, vengono riconosciute capacità proprie del rito sacrificale: quella di relazionarsi alla colpa che appartiene al genere umano – e in questo senso di «sospendere la condanna a morte», diluendola in un discorso, rendendo manifesti i legami fra continuo e discontinuo – e quella di «allontanare la morte» – secondo l'ambivalenza tipica del sacrificio, che attraverso una somministrazione controllata della morte ai danni della vittima, respinge la possibilità di una rovina che travolga tutto e tutti indistintamente. «Nel raccontare c'è qualcosa che profondamente si oppone alla condanna» leggiamo ancora nel libro dell'83, «che travalica il suo lato coattivo, sfugge al coltello che si abbassa».<sup>271</sup> I racconti di Far-li-mas portano l'uditorio, come solo il rito sa fare, in una dimensione altra, consentendogli di travalicare la contingenza e di scoprire qualcosa di

---

<sup>268</sup> RK, p. 165.

<sup>269</sup> Cfr. LD, p. 77.

<sup>270</sup> RK, p. 169.

<sup>271</sup> RK, p. 175.

essenziale. Come sottolinea Manfredi Bortoluzzi, le storie consentono l'uscita dal tempo lineare:

condannato a vivere nel tempo ma dotato di una mente che non conosce confini, [l'uomo] non può far altro che desiderare di uscire dal tempo, per colmare lo iato tra le illimitate possibilità della mente e il limite invalicabile del corpo.<sup>272</sup>

Per questo motivo, allora, «la rovina di Kasch è l'origine della letteratura».<sup>273</sup> Il racconto serve a mostrare che «con Far-li-mas si entra in un altro regno: il regno della parola, dopo quello del sangue».<sup>274</sup> Che detto in altri termini significherà: il regno della parola imbevuta del sangue della vittima, della letteratura come ultimo vestigio sacrificale.

Ho cercato di tratteggiare, nei paragrafi precedenti, le principali caratteristiche dell'«innominabile attuale». Ora, è evidente che il termine «innominabile» si presti ad una doppia interpretazione. Da un lato si può attribuire alla natura ineffabile del contemporaneo, all'intrinseca ambiguità del suo essere un mondo «troppo esoterico»; dall'altro, però, è naturale domandarsi se non sia possibile leggere in questa designazione un giudizio di natura morale: dobbiamo dunque desumere che la valutazione di Calasso sulla modernità sia di pesante condanna? Per quanto l'ipotesi inevitabilmente accarezzi la mente del lettore, ritengo che vada esclusa, perlomeno in termini generali:

Nasce il moderno quando gli occhi che guardano il mondo vi scorgono «questo caos e questa confusione mostruosa» ma non si allarmano troppo, anzi li esalta subito la prospettiva di inventare una strategia di movimento all'interno di quel caos, un gioco nuovo rispetto al quale tutti i precedenti sembreranno ciceroniani. È uno sguardo di cui solo i mistici sono capaci (Pascal fu il primo fra loro).<sup>275</sup>

Del resto, nel concludere la più volte citata conferenza sulla «superstizione della società», Calasso suggeriva ci fosse un modo per non arrendersi al disinteresse contemporaneo per l'«invisibile»:

---

<sup>272</sup> MANFREDI BORTOLUZZI, *Dalla caduta al deicidio: mito, sacrificio e letteratura*, in «DADA. Rivista di Antropologia post-globale», 1, giugno 2013, pp. 53-69, spec. 55.

<sup>273</sup> RK, p. 176.

<sup>274</sup> RK, p. 174.

<sup>275</sup> RK, p. 61.



Se l'essenziale non è il credere ma il conoscere, come presuppone ogni gnosi, si tratterà di aprirsi una via nell'oscurità, usando ogni mezzo, in una sorta di incessante bricolage della conoscenza, senza avere alcuna certezza su un punto d'inizio e senza neppure figurarsi un punto d'arrivo. È questa la condizione, insieme misera e esaltante, in cui si trova a vivere chi oggi non appartiene ad alcuna confessione ma al tempo stesso si rifiuta di accettare la religione – o, più precisamente, superstizione – della società. È una via difficile, senza nome, senza punti di riferimento che non siano cifrati e strettamente personali. Ma è anche una via dove si incontra il soccorso imprevisto di voci affini, come in una costellazione clandestina. Non credo che di più ci si possa attendere, nella frazione temporale in cui ci troviamo a vivere. Eppure, se guardiamo bene, è moltissimo. Ed è un grande gioco, che non pochi hanno praticato, nei secoli, senza dichiararlo, e oggi non può che avere l'impudenza di mostrarsi in piena luce.<sup>276</sup>

C'è un tipo di approccio, dunque, che sembra consentire una qualche forma di salvezza: è un atteggiamento interiore «di cui solo i mistici sono capaci». Nel mondo contemporaneo «privo di presagi»,<sup>277</sup> le potenze del culto, dimenticate e nascoste, esercitano, trasformate in pure essenze psichiche, un dominio occulto di incomparabile potenza. Si distaccano dall'indistinto, allora, tutti coloro che sono in grado di percepirle e di orientarsi nella rete delle connessioni, delle «corrispondenze» baudelairiane, esercitando quello che Gottfried Benn chiamava «sguardo sommario»<sup>278</sup> e coltivando un'attitudine all'ebbrezza attraverso il *medium* stilistico-letterario. Di nuovo, possiamo vedere nel Talleyrand della *Rovina* un rappresentante di questa predisposizione, considerato il suo religioso rispetto delle Forme, uniche custodi, nel mondo dell'esoterismo coatto, dei significati più profondi:

Eredità Talleyrandiana: nell'ultimo colpo di pollice dato alle cose, nella virgola che decide il senso [...], nell'impronta a volte quasi inavvertibile che lo stile lascia là dove passa, nella convinzione che ci sia concesso, in genere, di fare poco, e quel poco sia dovuto, se mai, a labili doni come l'orecchio, il senso del *kairòs*, la leggerezza, l'agilità nel fendere le acque della metamorfosi.<sup>279</sup>

Quei «labili doni», in definitiva, sembrano appartenere soprattutto alle opere letterarie che Calasso predilige: quelle che, a partire dal Romanticismo Tedesco, hanno fatto della letteratura una galassia nuova e inesplorata.

---

<sup>276</sup> DS.

<sup>277</sup> Cfr. cap. 1, nota 3.

<sup>278</sup> A tal proposito, si veda R. CALASSO, *L'eterno ritorno del mito*, cit.

<sup>279</sup> RK, p. 66.

Nella parte centrale della *Rovina*, il legame fra sacrificio e narrazione viene esplicitato in questi termini:

Nel suo fondo esoterico, il sacrificio può cedere soltanto al racconto, che lo vince nell'ordalia. Il racconto è l'esoterico dell'esoterico, il segreto del segreto: insegna a vivere fuori del ciclo, nella sospensione hascischina della parola.<sup>280</sup>

Al racconto è dunque attribuita una componente di segretezza, che vince il sacrificio nel suo lato esoterico: nella sua essenza più nascosta, secondo Calasso, la letteratura cela in sé un portato conoscitivo superiore a quello del rito. Come accennato, nella sua concezione della religiosità divino e conoscenza sono intrecciati, e c'è una parte della seconda che, per la costituzione stessa del nostro *modus cogitandi*, rimane inaccessibile. In *Ka* la natura simulativa, e dunque parziale, di ogni nostra conoscenza veniva motivata con queste parole attribuite a Prajāpati:

Questa è la ragione pratica per cui una parte dell'insegnamento rimane segreta: impedire che il corso del mondo venga paralizzato dalla conoscenza; lasciare che alla conoscenza accedano soltanto coloro i quali, anche quando dalla conoscenza vengono attraversati, permettono al mondo di proseguire il suo corso.<sup>281</sup>

L'ambiguità di ogni vera conoscenza, infatti, confonde l'uomo e lo paralizza: per vivere nel mondo, egli necessita di riduzioni concettuali spendibili all'atto pratico. D'altro canto, questo tipo di sapere non soddisfa il suo bisogno di senso e tralascia molte grandi questioni esistenziali. Nell'«opera in corso» ampio spazio viene dato ai tentativi dell'umanità di indagare la dimensione celata della conoscenza. Tanti sono in particolare i riferimenti a un'esperienza che univa fede, conoscenza, segretezza ed esclusività: i Misteri eleusini. Cerimonie segrete aperte ai soli iniziati, i Misteri investigavano, proprio come il sacrificio, il complesso legame fra la vita e la morte – o meglio, con le parole di Burkert, il fatto che «la vita ha acquisito una dimensione di morte, che certo significa anche una dimensione vitale della morte».<sup>282</sup> L'ultimo capitolo del *Cacciatore celeste* è interamente dedicato a questa particolare manifestazione del culto greco; il volume si chiude con questa dichiarazione:

---

<sup>280</sup> RK, p. 170.

<sup>281</sup> Ka, p. 180.

<sup>282</sup> W. BURKERT, *Homo necans*, cit., p. 186.

I Misteri non sono qualcosa che si possiede, come un pensiero; non sono qualcosa che si applica, come una formula. Sono un luogo che offre qualcosa di ulteriore ogni volta che vi si torna. Ma per tornarvi occorre allontanarsene, rientrare nella vita comune – e poi lasciarla di nuovo.<sup>283</sup>

I Misteri, spiega Calasso nelle pagine precedenti, espiano le colpe intrinsecamente legate all'esistenza, quelle divine *in primis*.<sup>284</sup> L'iniziato a Eleusi tentava di sperimentare ed eternare uno stato di perfezione che nella vita umana si presenta solo con la morte. Innumerevoli sono le suggestioni che Calasso può trarre dalla simbologia misterica: innanzitutto, questi riti provano a spiegare la necessità di far sparire qualcosa per perpetrare l'esistenza: se Core deve inabissarsi nell'Ade per rinascere stagionalmente, l'uomo per vivere è costretto a confrontarsi con il tempo. I Misteri sono al contempo una manifestazione di ierogamia, di commistione fra umanità e divino, e un incontro che ha una spiccata componente erotica.<sup>285</sup> Riguardano esperienze prettamente umane come il lutto e l'infelicità viste però dalla parte divina. Avvolti nel silenzio per la reticenza degli scrittori antichi – secondo Esiodo, i Misteri si celebrano perché «gli dèi tengono la vita nascosta ai mortali»<sup>286</sup> –, rivelano moltissime caratteristiche comuni alla letteratura assoluta. *In primis*, sono legati a doppio filo con l'ebbrezza e gli stati alterati della psiche, giacché l'attributo principale di Demetra è il papavero da cui si ricava l'oppio. Rappresentano inoltre per chi vi partecipa una condizione eccezionale, in cui si subisce l'ignoto<sup>287</sup> e si sperimenta su di sé il terribile pericolo della conoscenza. Sono, infine, una forma di religiosità estranea al concetto di virtù socialmente inteso: secondo le fonti, infatti, non è grazie a meriti particolari che si ottiene l'iniziazione, ma per imperscrutabili criteri altri; come la letteratura, dunque, i Misteri sono amoralmente svincolati dall'obbedienza al Vero e al Buono. Si aggiunga a questo che, come ricorda ancora il *Cacciatore celeste*, Pausania allude nella sua *Descrizione della Grecia* al fatto che la lettura degli scritti orfici sia paragonabile alla partecipazione ai Misteri. Questa equivalenza fra lettura e presenza al rito inaugura in un certo senso una prassi di «iniziazione attraverso il libro» che, secondo Calasso, sarà propria dell'esperienza degli

---

<sup>283</sup> CC, p. 439.

<sup>284</sup> Cfr. CC, p. 423.

<sup>285</sup> Cfr. W. BURKERT, *Homo necans*, cit.

<sup>286</sup> Cfr. CC, p. 416. La citazione è da *Opere e giorni*, 42.

<sup>287</sup> W. BURKERT, *Homo necans*, cit., p. 190.

orti oricellari di Marsilio Ficino nella Firenze quattrocentesca.<sup>288</sup> Del resto, anche in ambito vedico era contemplato un rituale che faceva della semplice lettura il perno della liturgia:

Nell'immensa costruzione del sacrificio vedico troviamo all'apice, in quanto sacrificio mille e mille volte più efficace di ogni altro, il "japayajna": chi lo compie è immobile e silenzioso, non distrugge nulla. Ma nella sua mente suonano le parole del Veda. Quell'uomo sta leggendo la sua mente. Pronuncia a se stesso le parole che gli sono state trasmesse. È l'archetipo del leggere. Le inesauribili, minuziose prescrizioni del sacrificio vedico si sono scolorite nel tempo. Di certe parole rituali è ormai dubbio il significato, certi oggetti non sono congetturabili. Ma intatta è rimasta la punta acuminata: la lettura. Su un essere che legge e ricorda silenziosamente le parole lette, su una catena di questi esseri che leggono si regge ancora il mondo, in silenzio.<sup>289</sup>

La letteratura può, dunque, assumere in sé la potenza e l'esclusività di una conoscenza misterica. Non a caso, una delle immagini più ricorrenti in *K.* è proprio quella del circolo segreto: in tutta l'opera di Kafka, che «nacque in un mondo dove la parte dell'immanifesto – la parte preponderante di ciò che è – sempre più veniva ignorata e rinnegata»,<sup>290</sup> Calasso rintraccia e mette in luce il tema della comunità iniziatica e della contrapposizione fra essa e gli esclusi: valga su tutti l'esempio della confraternita delle ragazze del *Castello*, definite «ierodule di un culto proibito».<sup>291</sup>

Ancora, un tratto essenziale che avvicina la letteratura assoluta a un'esperienza misterica è la sua «apostasia dalla società»: anche i Misteri infatti, sebbene celebrati in forme collettive, erano pratiche a-sociali, cioè prive di scopi aggregativi del corpus cittadino:

Eleusi non era un passaggio rituale da uno stadio all'altro nella vita della società. Era l'uscita dalla società verso ciò che sta prima e che sta dopo la società stessa. Neppure nella loro piena decadenza i Misteri di Eleusi divennero parte di una religione di Stato. È questo lo spartiacque. I Misteri non sono mai stati al servizio di una società, ma erano la via per andare al di là della società.<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> Cfr. CC, p. 436.

<sup>289</sup> R. CALASSO, *Figli di un dio indiano*, cit.

<sup>290</sup> *K.*, p. 64.

<sup>291</sup> *K.*, p. 51.

<sup>292</sup> CC, p. 430.

Mai come nell'epoca in cui stiamo vivendo la Forma e lo Stile si sono imposti, secondo Calasso, come unici valori credibili, in contrasto con le ipostasi evanescenti a cui la società preferisce dedicarsi:

Se dobbiamo davvero trovare una discriminante fra ciò che si può dire del *moderno* e tutto quello che incontriamo in ogni età precedente – non sarà forse una certa capacità di farsi trascinare dalla forma o dal gesto, di ignorare il limite anche quando esplicitamente lo si difende, di invadere comunque ogni area riservata, magari con la scusa di custodirla da ogni oltraggio?<sup>293</sup>

La letteratura allora, forma delle forme, sarà il crocevia in cui si incontreranno tutte le nuove istanze del moderno; quella che interessa Calasso è naturalmente una sua precisa dimensione, la letteratura assoluta. Solo nel moderno la letteratura può accogliere in sé tutte le sapienze a cui il mondo non è più interessato. Soltanto quando viene riconosciuta come la più inutile delle forme, essa si prepara a diventare la più alta, quasi un'«approssimazione alla *clavis universalis*», per utilizzare l'espressione con cui Calasso definisce la letteratura in un suo intervento per il cinquantenario di *Adelphi*.<sup>294</sup> Il riferimento è a quegli esperimenti cinque-seicenteschi attraverso i quali le arti della retorica tentavano, mediante l'accumulo di schemi tassonomici, di cogliere le strutture portanti della realtà. In un certo senso, infatti, l'idea di letteratura che Calasso propugna come editore e cerca di realizzare con i suoi libri si configura come sapienza delle sapienze, chiave interpretativa del Tutto. Questo e niente di meno dovrà essere la letteratura assoluta.

Nella *Rovina di Kasch* leggiamo che «sviluppando il gusto – il Settecento francese imprigiona e sminuisce il senso della letteratura»,<sup>295</sup> affibbiandole un ruolo marginale. Ma l'inutilità, nel mondo dell'esoterismo coatto, è un valore. La profondità va sempre nascosta in superficie:

Gusto è ora contrassegno dell'iniziazione: si applica a tutto e a nulla in particolare, è un sigillo dell'esistenza, la sostituzione definitiva di una sapienza che è di buon gusto non ricordare neppure.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> RK, p. 372.

<sup>294</sup> R. CALASSO, *Pubblicazione permanente e sporadicamente visibile*, cit., p. 23.

<sup>295</sup> RK, p. 120.

<sup>296</sup> RK, p. 121.

Apparentemente innocua, la letteratura si appresta nella modernità a diventare l'unica forza realmente sovversiva, grazie al suo rifiuto di ogni utilità pratica, di ogni imperativo morale della società, di ogni limite. Nell'era dell'iper-specializzazione, della conoscenza finalizzata all'utile, il peccato della letteratura e dei suoi adepti sarà quello di voler abbracciare ogni campo del sapere, senza uno scopo:

Mentre si avvia tortuosamente a diventare assoluta, la letteratura si incontra con il satanismo in una comune passione, in un peccato che solo i più grandi fra i teologi hanno saputo accogliere fra i più gravi: la curiosità. Immagine dello scrittore diventa allora il Satana di Milton quando, «giunto nel paradiso terrestre, volò subito sull'albero della vita, l'albero più alto del giardino, e vi si posò, simile a un cormorano, senza cercare affatto di riconquistarsi la vita, anzi servendosi dell'albero soltanto per spingere lo sguardo più in là, *for prospect*».<sup>297</sup>

Fin dalla *Rovina di Kasch*, Calasso parla della migrazione del sacro – un divino in «forma neutra», come quello che Mallarmé sembrava omaggiare<sup>298</sup> – dalla sostanza dei riti alla pura Forma letteraria:

Se il profano, cioè il profanatore, divora ciò che è sacro, sacro e profano si congiungono in una inaudita commistione che renderà per sempre impossibile, ormai, di sceverarli.<sup>299</sup>

Nella letteratura assoluta trionfa un pensiero metamorfico, in cui non è possibile distinguere tra *fas* e *nefas*: «la parola più degradata e la parola perfetta si apprestavano a mescolare le loro acque, come in certi riti gnostici».<sup>300</sup> Questa concezione del fare letterario è in parte ereditata dal pensiero nietzschiano e dalla lezione del decadentismo europeo, con il loro processo di emancipazione dell'estetico dalle sue aderenze alla morale comune. In parte è appannaggio delle due grandi tradizioni che Calasso più da vicino ha studiato e ammirato: da un lato, naturalmente, la visione brahmanica:

Per i ritualisti vedici, tutto era composizione, opera. Anche lo splendore di Indra (in quanto è anche il sole) non era tale in origine: «Così come ora tutto il resto è oscuro, così egli era allora». Fu soltanto quando gli dèi composero le loro «forme favorite e potenze desiderabili» che Indra cominciò a splendere. Mai era stato riconosciuto

---

<sup>297</sup> RK, p. 125.

<sup>298</sup> LD, p. 94. Cfr. I parte, cap. 1, p. 23.

<sup>299</sup> RK, p. 394.

<sup>300</sup> RK, p. 126.

tanto potere alla pura composizione: di forme, di gesti, parole. Questa è l'eredità clandestina che il rito – attraverso tortuosi passaggi e intenso oblio – ha consegnato all'arte.<sup>301</sup>

Dall'altro lato, l'eredità greca, vista in chiave di perfetto equilibrio fra una forma limpidamente apollinea e una materia bruciante e dionisiaca. A proposito della *Repubblica* di Platone, Calasso sottolineava che «nel poeta si riconosce il retaggio sciamanico, l'eco dell'era della metamorfosi».<sup>302</sup> Questo è il lascito più importante della greicità:

I Greci evasero dal sacro verso il perfetto, confidando nella sovranità dell'estetico. Fu un'evasione brevissima, che si mantenne finché durò la tensione tra il sacro e il perfetto, finché il sacro e il perfetto riuscirono a convivere senza diminuirsi. Ma nessun'altra tribù l'aveva tentata.<sup>303</sup>

Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, la ricorrente immagine della corona sta a simboleggiare proprio la perenne unione di bellezza, perfezione e necessità fatale.

I prodromi di un riassorbimento del Bene nel Bello, insomma, vengono ricercati in un passato estremamente lontano, le cui conseguenze sono tuttavia attualissime:

Nel cinto di Afrodite, nella corona, nel corpo di Elena e nel suo simulacro il bello si sovrappone alla necessità, avvolgendola nell'inganno. Il necessario ha un suo splendore, e dietro ogni splendore si avverte una freddezza metallica, come di un'arma che sta per colpire. La vera spaccatura della greicità, come ogni altro suo passo irreversibile, si ha quando Platone per la prima volta afferma «quanto differiscano nel loro essere la natura del necessario e quella del bene». E intende una distanza immensa, invalicabile – quella stessa distanza che faceva diventare atei «coloro che praticano l'astronomia e altre arti del necessario, allorché vedono che le cose divengono per necessità e non per i ragionamenti di una qualche volontà di compiere il bene». Il Bello, allora, o sarà bruscamente riassorbito nel Bene, come suo agente, strumento e pedagogo – o rimarrà sospeso nell'aria, come una fattura (*goéteuma*) maligna, che illude la mente per sottometerla ancor più all'imperio della necessità.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> A, p. 154.

<sup>302</sup> CC, p. 256.

<sup>303</sup> NCA, p. 133.

<sup>304</sup> NCA, p.136.

Se già nell'*Impuro folle* Calasso ipotizzava che Dio trovasse «rapido contatto» con «certi nervi sovraeccitati [...] di profeti, veggenti e poeti»,<sup>305</sup> con *La rovina di Kasch* pone le basi per un'operazione che porta avanti con i volumi successivi: dare sostanza a un'idea di letteratura come depositaria delle verità che il mondo contemporaneo sceglie di accantonare. Come scrive Milan Kundera nell'*Arte del romanzo*, «l'arte, ispirata dalla risata di Dio [...] disfa, nel corso della notte, la trama che teologi, filosofi, scienziati, hanno tessuto durante il giorno».<sup>306</sup> Cosa c'è di più vuoto, di più superficiale, della scrittura, che è capace di dire tutto e il contrario di tutto, rispettosa della sola grazia formale? Ebbene, utilizzando le parole di Kundera: «nell'arte, la forma è sempre più di una forma».<sup>307</sup> Nella sua assoluta superfluità, essa sarà la sola capace di raccogliere una significativa parte della nostra essenza, rendendo manifesta l'azione incessante di quel polo analogico che, nascostamente, ci governa:

Cassata la distinzione professorale tra la «forma» e il «fondo», che Sainte-Beuve omaggiava, il pensiero sceglie di manifestarsi proprio in ciò che a lungo era passato per mero ornamento.<sup>308</sup>

È un tratto emblemizzato, ancora una volta, nella figura del Talleyrand della *Rovina*, che, forte di una sapienza antica che sembra avere interiorizzato, utilizzando soltanto le armi dello stile, riesce a muoversi con maestria nel suo «tempo stridulo».<sup>309</sup> Capendo che, nel moderno, “mito” e “pettegolezza” sono diventati un tutto indistinguibile, sarà capace di far risuonare, nei salotti in cui svolge la sua attività diplomatica, l'eco di valori precedenti, appartenenti a un tempo ormai irreparabilmente perduto in cui si aveva percezione del *rita*. In questa equivalenza tra la profondità del mito e la superficialità del pettegolezza risiede un elemento basilare dell'opera calassiana, come nota Pietro Citati:

Tutto lascia credere che il mito e l'aneddoto appartengano per lui allo stesso mondo: quello dell'apparenza, del gioco delle forme, della metamorfosi ininterrotta. [...] Qualsiasi cosa pensi, Calasso ha imposto al mondo di Omero e di Talleyrand le

---

<sup>305</sup> IF, p. 15. Cfr. I parte, cap. 1, p. 27.

<sup>306</sup> M. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, traduzione italiana di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 221-222.

<sup>307</sup> *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>308</sup> RK, p. 130.

<sup>309</sup> RK, p. 27.



medesime forme. In entrambi i casi ha seguito le rapide illuminazioni dell'analogia, seguendo l'interdipendenza universale delle cose. E poi, liberandosi dalla violenza e dal gelo dell'aforisma, ha raccontato: tanto fluido, brillante, soave, melodico e arioso, quanto nei saggi giovanili era irretito dalla sua compattezza tagliente. Perché il vero enigma non è mai il pensiero – che, nel migliore dei casi, afferma due cose opposte. Il grande mistero è il racconto, dove tutte le idee, le notizie, le illuminazioni si celano come pesci nella corrente di un fiume.<sup>310</sup>

*La rovina di Kasch* contiene un'ulteriore cristallizzazione del ruolo della letteratura e degli scrittori nella società contemporanea: è l'esperienza dell'abbazia di Port-Royal, in cui Calasso vede rappresentata la nascita dei primi, «pericolosi», fermenti moderni:

Per minacciare l'ordine del mondo, per sollevare la testa dalla sottomissione perpetua, sarebbero occorsi «un club teologico, un luogo di raccolta, quattro mura infine e niente di più». [...] In quella Tebaide a poche leghe da Versailles giaceva la garza infetta che avrebbe fasciato il mondo.<sup>311</sup>

Pericolosi perché – e soltanto un «visionario»<sup>312</sup> come De Maistre poteva avvertirlo – rinchiusi e lontani del polo operativo del mondo, rivolti in preghiera alla ricerca di verità più alte, gli accoliti di Port-Royal erano irrimediabilmente rivoluzionari, impossibili da gestire, da piegare alle cause socialmente utili. Non a caso il primo dei «mistici»<sup>313</sup> della modernità viene individuato in Blaise Pascal: nella congrega di religiosi e pensatori vicini a Giansenio, Calasso riconosce alcune caratteristiche che saranno proprie degli scrittori della letteratura assoluta: disinteressati alle vicende della realtà e al tempo stesso pienamente calati in essa, rappresentano un perfetto modello di estraneità all'ordine sociale. A dimostrare il valore allegorico di Port-Royal, basterebbero queste parole del personaggio di Cristine Briquet, che si reca all'abbazia «infatuata di una certa aristocrazia della devozione», e vi trova «il luogo dove meglio si sapeva al mondo che cos'è la Grazia»; la sua scoperta, che produce la prima incrinatura nel sistema di Port-Royal è la seguente: «ecco appunto che ti riconoscevamo là dove meno avremmo voluto incontrarti, nel gioco subdolo delle forme e nello scambio delle sembianze!».<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> P. CITATI, *Roberto Calasso, o dell'Infedeltà*, cit.

<sup>311</sup> RK, p. 144.

<sup>312</sup> RK, p. 145.

<sup>313</sup> Cfr. nota 275.

<sup>314</sup> RK, p. 154.

Se l'«innominabile attuale» è il regno della *ragione predicativa*, del soggetto che, ponendosi al centro dell'universo, ne ignora le dinamiche analogiche e predilige un tipo di pensiero per cui «*a è b*», la letteratura, che è giocoforza il regno della *ragione narrativa*, cioè metamorfica, per cui «*a si trasforma in b*»,<sup>315</sup> sarà al suo interno un'isola misteriosa, una potenza che contrasta e sfugge il sistema dominante. Adorno scrisse: «arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità»;<sup>316</sup> faceva eco a Nietzsche, che dichiarò nei *Frammenti postumi*: «abbiamo l'arte per non perire a causa della verità».<sup>317</sup> Calasso ne trae il *leitmotiv* della sua opera, e al contempo una condizione imprescindibile della letteratura, e dell'arte tutta: le sole vie di accesso alla verità che non schiaccino e non lascino annichiliti dalla conoscenza. Nella convinzione che nel moderno «ogni conoscenza sia fisiognomica»,<sup>318</sup> cioè pura forma, esteriorità, Calasso vede la letteratura come sua forma più alta, un cavo infinito che tutto contiene, con lo stile come suggello e indicatore della sua origine rituale:

Sfuggire alla «menzogna di essere verità» è anche uno sfuggire alla verità stessa, alla soffocazione. Da questo l'ostilità irriducibile dell'arte verso ogni ordine sociale, che incorpora ogni volta una pretesa di verità. Nell'arte parla la voce della vittima sfuggita in extremis, e per sempre, all'uccisione, quando già il rito aveva fatto rifluire in essa tutto il sacro. L'arte è leggera perché vaga nella foresta. Ora l'altare è vuoto.<sup>319</sup>

La letteratura che prende l'avvio nel XIX secolo non nasconde infatti i suoi rapporti con il rito sacrificale:

La letteratura non ha neppure bisogno di parlare del sacrificio: in una certa sua forma – la letteratura assoluta (genealogia della *décadence*: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust) – la scrittura assume i tratti dell'offerta sacrificale, che implica una qualche distruzione dell'autore.<sup>320</sup>

Nelle loro creazioni ardite e a-sociali, gli artisti di questo periodo riescono parallelamente a cogliere le linee essenziali del proprio tempo e ad alienarsene, non

---

<sup>315</sup> Su questo argomento, rimando a QG, p. 491.

<sup>316</sup> RK, p. 203.

<sup>317</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Idilli di Messina, La Gaia Scienza e Frammenti postumi*, cit.

<sup>318</sup> Cfr. RK, p. 17.

<sup>319</sup> RK, p. 204.

<sup>320</sup> RK, p. 216.

sottomettendosi ai dettami imperanti dell'utilità e dell'operatività, e correndo così ogni pericolo: censura, povertà, squilibrio. Sono uomini che «vogliono diventare inumani», secondo la definizione di Apollinaire,<sup>321</sup> perché non possono sottostare ai parametri di umanità che il mondo dello scambio egemone propone. La loro stessa vita diventa così un immenso altare sacrificale, le loro opere delle offerte continue a un dio ignoto e lontano. Anche Giorgio Agamben spiegava in termini sacrificali lo statuto dell'artista moderno e l'apparente inconciliabilità fra la produzione di merci culturali e l'alienazione dal mondo mercificato:

Come il sacrificio restituisce al mondo sacro ciò che l'uso servile ha degradato e reso profano, così, attraverso la trasfigurazione poetica, l'oggetto è strappato tanto alla fruizione che all'accumulazione e restituito al suo statuto originale. Per questo Baudelaire vedeva una grande analogia fra l'attività poetica e il sacrificio, fra *l'homme qui chante* e *l'homme qui sacrifie*, e progettava di scrivere una «teoria del sacrificio» di cui le annotazioni delle *Fusées* non sono che frammenti. E come è solo attraverso la distruzione che il sacrificio consacra, così è solo attraverso l'estraneazione che la rende inafferrabile e la dissoluzione dell'intellegibilità e dell'autorità tradizionali, che la menzogna della merce è mutata in verità.<sup>322</sup>

La possibilità della letteratura di essere un vettore di trasformazione al pari del sacrificio è d'altro canto inscritta nelle nostre radici culturali, perché connessa alla pratica misterica:

L'idea che nel lavorare ad un'opera d'arte possa essere in questione una trasformazione dell'autore – cioè, in ultima analisi, la sua vita – sarebbe risultata con ogni probabilità incomprensibile per un antico. Il mondo classico conosceva tuttavia un luogo – Eleusi – in cui gli iniziati al mistero assistevano a una sorta di pantomima teatrale, dalla cui visione (*l'epopsia*) uscivano trasformati e più felici. La catarsi, la purificazione delle passioni che provavano, secondo Aristotele, gli spettatori di una tragedia conteneva forse una debole eco dell'esperienza eleusina.<sup>323</sup>

Se nel mondo dell'«esoterismo coatto» la sola via di comunicazione fra visibile e invisibile resta quella analogica, come l'«opera in corso» ribadisce a più riprese, la letteratura sarà l'arte più adatta a rendere manifesti quelli che i ritualisti vedici chiamavano *bandhu*, cioè i nessi che «collegano i fenomeni più disparati per affinità,

---

<sup>321</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *I pittori cubisti. Con una lettera di Picasso sull'arte*, a cura di G. Peri, Padova, Le Tre Venezie, 1945, p. 17.

<sup>322</sup> G. AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 58.

<sup>323</sup> ID., *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 116.

somiglianza e analogia». <sup>324</sup> L'analogia illumina lo sfondo mentale su cui gli dèi possono continuare a rappresentare le loro storie:

Dalle placche di giada dei Maori fino alle tavole delle *signaturae* nei tomi degli ultimi pansofi del Seicento ermetico – e oltre, fino alle *correspondances* di Baudelaire –, un variegato corteo di esseri aveva popolato il vasto regno dell'analogia, dove continuamente le corrispondenze risuonano e «i profumi, i colori e i suoni si rispondono». <sup>325</sup>

Come già chiarito, la sostituzione è l'essenza stessa del sacrificio; ebbene, le stesse società fondate sull'equilibrio sacrificale avevano stabilito che l'opera letteraria potesse sostituire il rito. In uno scolio a Pindaro si dice che il poeta, arrivato nel santuario di Delfi, sentendosi chiedere cosa avesse portato in offerta, avesse risposto: «Un peana». <sup>326</sup> Il *Cacciatore celeste* riporta invece un passo di Aristotele in cui il racconto viene paragonato a un rito purificatorio:

Aristotele propose che un'uccisione – per assassinio, sacrificio o suicidio – potesse essere purificata dal racconto dell'uccisione stessa. Era soltanto una variante all'interno di un *katharmos*. Variante carica di conseguenze. <sup>327</sup>

Nell'«opera in corso» si puntualizza a più riprese il fatto che gli inni del Veda siano essi stessi il Veda, cioè la più alta conoscenza. Ripercorrendo, nella *Rovina*, il già citato passo di *Rg Veda X.129*, Calasso commenta infatti:

«Indagando nel cuore, i poeti riuscirono a scoprire / con la riflessione il legame fra il non essere e l'essere (*sató bándum ásati*)». Sono parole che sfidano, con qualche secolo di anticipo, il divieto parmenideo di pensare un passaggio dal non essere all'essere. E lo fanno usando la parola più preziosa: *bandhu*, «nesso, vincolo, legame». Il pensiero stesso, per i *ṛṣi*, non era che un modo di accertare e stabilire dei *bandhu*. <sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> A, p. 422.

<sup>325</sup> A, p. 340.

<sup>326</sup> Ne trovo notizia in C. GROTTANELLI, *Il sacrificio*, cit., p. 56.

<sup>327</sup> CC, p. 148.

<sup>328</sup> A, p. 172.

Questi testi sono, per così dire, gli antesignani della letteratura assoluta, che accoglie in sé tutte le sapienze, ed è adatta a inglobare il pensiero che sfugge alle campiture troppo rigide dei libri di filosofia:

Il pensiero: disperdetelo, fatene scempio, perché torni a ricordare la sua esistenza furtiva e letale. Letteratura, quante incresciose funzioni ti furono attribuite, come a donna inattendibile, avida di vestiti, lo potrai ospitare, ogni tanto, quell'essere che non frequenta più i testi di filosofia e ancora è muto negli algoritmi?<sup>329</sup>

Insomma, nella modernità i più alti concetti, le più lungimiranti visioni del mondo, le filosofie più raffinate devono nascondersi sotto le spoglie dei testi letterari, latori di un pensiero erratico e clandestino, come recita questo passaggio della *Folie Baudelaire*:

Per cui il pensiero era sempre un clandestino, che doveva farsi avanti per qualche paragrafo, divagare febbrilmente – e poi dileguarsi o nascondersi. Abbandonate le aule della filosofia, il pensiero entrava in una fase di occultamento, di travestimenti successivi, di mimetizzazione, come se volesse rigenerarsi in molte vite sotto falso nome.<sup>330</sup>

Le opere letterarie, suo nascondiglio prediletto, si caricheranno improvvisamente di significati sapienziali, come nella tradizione degli inni vedici:

Leggere era l'atto che assorbiva ogni altro, anche i gesti liturgici: nelle sillabe degli inni si riconoscevano stralci da una lettura delle stagioni, ricordi sfogliati delle rotazioni celesti.<sup>331</sup>

In conclusione, dall'epoca di Baudelaire l'attività letteraria si contrappone alle esigenze utilitaristiche della «società sperimentale», caricandosi di significati antichi e al contempo inediti. Lo scrittore della letteratura assoluta è l'uomo del sottosuolo, l'eterno estraneo; e sarà sempre vittima sacrificale, in quanto veicolo di espulsione di un «sovrappiù» di cui il corpo sociale non percepisce nemmeno l'esistenza:

---

<sup>329</sup> RK, p. 401.

<sup>330</sup> FB, p. 132.

<sup>331</sup> RK, p. 414.

Lo scrittore appartiene ai Lumpen dal momento in cui dichiara *l'art pour l'art*: risposta insolente, un falsetto incrinato, a un'esautorazione: non ha più una sua funzione, a Corte, perciò rifiuto di ogni funzione.<sup>332</sup>

Se è il «proliferare fastoso della *bêtise*»<sup>333</sup> a contraddistinguere il moderno, allora lo scrittore assoluto ne sarà il rappresentante migliore, il cantore più accorato, il «cronista abbacinato»:<sup>334</sup> estraneo alle logiche comuni e inattuale, ma anche attento e immerso in profondità nel proprio tempo, capace di coglierne ogni sfumatura. Ancora una volta, sarà Nietzsche ad offrirci l'esempio più fulgido di questa particolare attitudine:

Appena giunto a riconoscere il carattere fittizio di ogni ipostasi, e il dominio maligno di quelle finzioni, invece di ritrarsi nella barbara mutezza dell'«innominabile» e dell'«indicibile» riconoscerà il fittizio (e dunque l'ipostasi) ovunque. [...] E sceglierà di attraversare tutto il fittizio accettandolo come tale, unica pratica che permetta, mutando di continuo i termini dell'apparenza, di evitare che essa, per quanto sontuosa e ocellata, insensibilmente si pietrifichi in essenza».<sup>335</sup>

La parte antologica dell'*Innominabile attuale* dimostra, nondimeno, che gli scrittori sono spesso i soli a tenere saldo il polso del proprio tempo, registrandone con straordinario anticipo rispetto ai contemporanei le caratteristiche essenziali. È questo, per esempio, il caso di Céline, che in una lettera del 1933, di cui Calasso riporta uno stralcio, sembra aver colto il processo in atto di divinizzazione della società:

L'orrore che si stava profilando, il *nuovo* orrore, non era soltanto quello totalitario – termine eufemistico, delimitazione provvisoria. L'orrore non era soltanto una certa forma di società, ma la società stessa, in quanto finalmente si riconosceva autosufficiente, sovrana e divoratrice sotto qualsiasi forma. Di Hitler e di Stalin un giorno ci si sarebbe sbarazzati, non però della società. Céline, che non pensava ma intuiva, e subito oscurava quello che aveva appena intuito, lo scrisse a Élie Faure: «Di fatto siamo tutti assolutamente dipendenti dalla nostra Società. È lei che decide il nostro destino». Per una volta, aveva anche usato una maiuscola.<sup>336</sup>

Tutti gli autori che appartengono alla galassia della letteratura assoluta si distinguono per Calasso in virtù della loro capacità di intuire alcune verità essenziali. Nel *Cacciatore*

---

<sup>332</sup> RK, p. 364.

<sup>333</sup> RK, p. 30.

<sup>334</sup> RK, p. 30.

<sup>335</sup> RK, p. 349.

<sup>336</sup> IA, p. 99.

*celeste* al romanzo si attribuisce la capacità di elaborare la colpa primordiale del passaggio alla predazione, prerogativa del sacrificio. Si individua inoltre un inquietante contenuto inconscio nella propensione a creare storie, connesso al mistero della convivenza, lunga quasi trentamila anni, fra *Homo sapiens* e il suo parente filogeneticamente più prossimo, *Neanderthalensis*:

*Sapiens* lo vide sparire. O lo fece sparire. In tutti e due i casi, la storia dei suoi rapporti con i Neanderthal è l'immane, non scritto romanzo nero che sta dietro a tutti i romanzi.<sup>337</sup>

È evidente insomma che, scomparsa la fiducia nei riti, sia stata la letteratura ad assorbire in sé la facoltà di collocare in un orizzonte di senso i grandi enigmi dell'esistenza. Si leggano a tal proposito anche queste righe su Baudelaire:

A differenza degli illuministi, Baudelaire sapeva che la natura era portatrice innanzitutto della colpa, seguita dal corteo di tutti i mali. Ma ciò non bastava a toglierle una patina di splendore, che molti equivocavano, considerandola segno di innocenza.<sup>338</sup>

Kafka sembra invece ambientare i suoi romanzi «sulla soglia del mondo ulteriore che si sospetta implicito in questo mondo», come se il suo *status* di scrittore gli desse una chiave di accesso a una conoscenza esclusiva. In *K.*, Calasso sottolinea soprattutto come la sua opera, ispirata e perfetta a livello formale, consenta al lettore di vedere accorciata, per un breve tratto, la distanza fra il visibile e l'invisibile:

Ciò che distingue *Il processo* e *Il Castello* è che, dalla prima all'ultima riga, si svolgono sulla soglia del mondo ulteriore che si sospetta implicito in questo mondo. Mai quella soglia era stata una linea altrettanto sottile, che si incontra ovunque. Mai quei due mondi si erano tanto avvicinati, sino a dare l'impressione terrorizzante di combaciare. Di quel mondo ulteriore non sappiamo dire con sicurezza se sia buono o malvagio, celeste o infernale. L'unica evidenza è qualcosa che si impone e ci avvolge.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> CC, p. 171.

<sup>338</sup> FB, p. 80.

<sup>339</sup> K., p. 22.

Si accede così a una sfera della conoscenza che Calasso sembra voler accerchiare, volume dopo volume, con la sua «opera in corso»: è il territorio che Nietzsche chiamava dell'*Artistik*, un sapere «che appartiene più al funambolo che al professore di filosofia»:<sup>340</sup>

È l'area estrema della *décadence*, il luogo rapinoso dove sono nascosti tutti i tesori del moderno, l'ebbrezza del nichilismo, siamo anche molto vicini a Nietzsche, perché è proprio questo che Nietzsche ha voluto vivere fino all'esaurimento dentro di sé.<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> QG, p. 28.

<sup>341</sup> QG, p. 28.





**Quarta parte**  
**IL MISTICISMO DELLA FORMA**



## 1. NINFE E NIMPHÓLĒPTOI

Bisogna essere stupidi e meschini come il mondo moderno che lei odia perché è falso per confondere il fanatismo sacro con una forma qualsiasi di demenza o di insania. Dr. Ferdière io non sono affatto sociale, e riguardo alla Società sono quello che lei chiama un Ribelle.

ANTONIN ARTAUD

«Il primo essere a cui Apollo parlò sulla terra fu una Ninfa. Si chiamava Telfusa e subito ingannò il dio».<sup>1</sup> Nel solco di un inganno comincia *La follia che viene dalle Ninfe*, un testo scritto da Calasso in occasione di una lezione tenuta a Parigi, al Collège de France, e pubblicato in Italia soltanto tredici anni dopo, nel 2005. È un intervento di grande importanza, in cui Calasso espone le sue posizioni nei confronti di alcuni temi centrali dell'«opera in corso», come la natura dell'ispirazione poetica e della conoscenza. Lo fa attraverso l'utilizzo di un simbolo, secondo un *modus operandi* che ben gli appartiene: emblemi della conoscenza e dell'ispirazione saranno allora le Ninfe, figure semidivine cui Calasso guarderà sempre con particolare affetto, che fanno la loro prima comparsa nell'*Impuro folle*.<sup>2</sup>

Lo scritto si apre con un raffinato intervento mitografico: sulla scorta dell'inno omerico ad Apollo, Calasso racconta di come il dio riuscì a ottenere, con un atto di sopraffazione, il potere divinatorio; la vicenda sarà poi ripresa nella *Letteratura e gli dèi*.<sup>3</sup> Era la ninfa Telfusa a presiedere al «luogo intatto» che Apollo cercava per fondarvi il proprio culto; per nulla intenzionata a cedergli il passo, lo persuade a muoversi verso una zona impervia alle pendici del Parnaso. Lì Apollo scopre Delfi, dove uccide la draghessa Pitone (un essere femminile nell'inno omerico e in altre tradizioni) e si impossessa della sua «fonte dalle belle acque». Quindi ritorna a Telfusa, la trasforma in sorgente, fonda un

---

<sup>1</sup> FVN, p. 11.

<sup>2</sup> Cfr. IF, p. 94.

<sup>3</sup> Cfr. I parte, Cap. 1, p. 19.

altare a se stesso e le ruba il nome. Tutta la prima parte del saggio del '92 è dedicata al tratteggio del delicato equilibrio tra Apollo e le Ninfe:

In tutti i rapporti fra Apollo e le Ninfe – rapporti tortuosi, di attrazione, persecuzione e fuga [...] – rimarrà questo sottinteso: che Apollo è stato il primo usurpatore di un sapere che non gli apparteneva, un sapere liquido, fluido, al quale il dio imporrà il suo metro.<sup>4</sup>

Furono le Ninfe a insegnare ad Apollo a tendere l'arco. Sempre delle Ninfe, le tre Thriai del Parnaso, secondo l'inno a Hermes, lo iniziarono alla mantica. Negando loro questa importanza, il dio le donò, in segno di spregio, a Hermes. Ma del legame tra le Thriai e Apollo rimane memoria perché – ricorda Calasso – esse sono con ogni probabilità una variante antica delle Muse. La prima caratteristica di Apollo, del resto, è quella di essere un bugiardo: non ammette il suo rapporto con le Thriai e nega che prima di lui a Delfi vaticinasse Pitone. Secondo Plutarco, ci fu anche un tempo in cui la sovranità in quella zona era divisa tra Apollo e Dioniso: era successo quando Zeus – minacciato dalla profezia di Themis per cui un suo figlio più potente l'avrebbe spodestato – aveva spartito fra loro il suo potere. In un'epoca ancora precedente, invece – quando Zeus era al massimo della sua potenza –, «regnava la metamorfosi come statuto normale della manifestazione».<sup>5</sup>

Riesce difficile, dopo qualche pagina, intuire dove il racconto di Calasso voglia portare il lettore. Perso nella rapsodia di figure mitiche, questi si sentirà a un tratto travolto dalla pura forza delle immagini. È proprio lo scopo che l'esperto mitografo vuole ottenere: a questo punto, infatti, potrà insinuare nella trama della narrazione il colore del saggio, e cominciare a inserire le proprie considerazioni, rivelando l'argomento che, in maniera tutt'altro che esplicita e sistematica, vuole trattare. Inizia col precisare che il potere metamorfico di Zeus, rimbalzato fra queste figure divine, finisce col migrare nella mente, diventa conoscenza:

E quella conoscenza metamorfica si sarebbe addensata in un luogo, che era insieme una fonte, un serpente e una Ninfa. Che questi tre esseri fossero tre modalità nell'apparire di un essere solo è ciò che, attraverso tracce sparse con avarizia nei testi

---

<sup>4</sup> FVN, pp. 13-14.

<sup>5</sup> FVN, p. 16.

e nelle immagini, ci viene intimato per secoli – e ancora oggi.<sup>6</sup>

Ecco spiegato il tema centrale della *Follia che viene dalle ninfe*. Esso è, innanzitutto, un saggio sulla natura della conoscenza. Di un tipo preciso di conoscenza, cioè quello che appartiene al polo analogico del pensiero e, come un magma infuocato, si reimmette nel gran mare della letteratura assoluta. È un sapere che, per varie ragioni, potremmo definire tragico; *in primis* perché, nietzschianamente, si regge sul delicato equilibrio tra apollineo e dionisiaco. Si legga in quali termini la questione veniva posta già nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, in cui il profilo della Ninfa riaffiorava in più occasioni:

Apollo non riesce a possedere la Ninfa, e forse neppure lo vuole. Dietro la Ninfa, cerca la corona di alloro che gli rimane in mano quando si dissolve il corpo di Dafne: vuole la rappresentazione. Dioniso non può mai venire rifiutato e sfuggito dalla Ninfa, perché la Ninfa è parte di lui stesso. [...] La Ninfa è la possessione, *nymphólēptos* è chi delira catturato dalle Ninfe. Apollo non possiede le Ninfe, non possiede la possessione, ma la educa, la governa. Le Muse erano fanciulle selvagge dell'Elicona. Fu Apollo a farle migrare sulla montagna di fronte, il Parnaso; fu lui a educarle ai doni che fecero di quelle fanciulle selvagge le Muse, quindi le donne che invadevano la mente, ma imponendo ciascuna le leggi di un'arte.<sup>7</sup>

Pitone, che Apollo uccide incamerandone lo sguardo, è un'altra figura dell'autoriflessività dell'indagine conoscitiva. Calasso lo dimostra spiegando – sulla scorta degli studi di Joseph Eddy Fontenrose e delle opere di Norman Douglas<sup>8</sup> – il legame, innanzitutto etimologico, tra la sorgente e il drago. La parola *drákōn* deriva infatti da *dérkomai*, l'"avere vista acutissima": il drago è quindi originariamente un occhio che scruta; ho già cercato di indagare l'importanza di questa caratteristica per il pensiero calassiano.<sup>9</sup> In virtù dell'ormai noto «lampo analogico», Calasso connette drago e fonte, ricordando che in ebraico *ayin* significa al tempo stesso "occhio" e "sorgente". Il drago protegge la fonte, che è dunque anche il suo occhio. Drago, fonte e occhio sono una cosa sola. Chi guarda nel centro dell'occhio, così come chi si specchia in una sorgente, vede infatti il proprio riflesso. A tal proposito, Calasso scrive:

---

<sup>6</sup> FVN, p. 16.

<sup>7</sup> NCA, p. 174.

<sup>8</sup> Si vedano JOSEPH FONTENROSE, *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*, New York, Biblio & Tannen, 1974 e NORMAN DOUGLAS, *Old Calabria*, New York, Cosimo, 2007.

<sup>9</sup> Cfr. Il parte, cap. 2.

la voce del soggetto che conosce è sempre una voce doppia, la voce della *phrónēsis* che controlla ma anche una parola che accoglie in sé un dio, *éntheos*, parola che, con lo stesso carattere abrupto, prima si impone, poi ci abbandona. E quella voce doppia è tale perché corrisponde ad uno sguardo doppio, lo sguardo che osserva e lo sguardo che contempla colui che osserva, l'occhio di Apollo e l'occhio di Pitone celato in lui, la Ninfa che sgorga nell'invisibile.<sup>10</sup>

Attraverso questa simbologia, pertanto, il soggetto protagonista del processo cognitivo vede riconosciuta la propria duplicità: potremmo dire, per usare un'immagine ormai familiare, che torna a stagliarsi il profilo dei due uccelli del *Rg Veda*. Anche le Ninfe hanno natura doppia, perché, ci ricorda Calasso, nascono insieme alle Erinni, implacabili vendicatrici. Apollo, dio del metro che separa e unisce, è quindi anche colui che riesce a gestire l'equilibrio tra la massima grazia e la massima forza devastatrice. Le Ninfe, sue ancelle, sono anche dette Sphragitides, da *sphragís*, “sigillo”. Esse sono perciò anche “sigillate”, “misteriose”. Di tale delicato equilibrio la letteratura custodisce il segreto; Calasso lo ricorderà, molti anni dopo, nel *Cacciatore celeste*:

A vederle [le ninfe], ricordavano le più belle fra le donne o le dee. Ma il loro elemento non era umano né celeste. Questa tribù onnipresente, ondivaga, multiforme, eppure sempre uguale, era la nube demonica avvolgente, la pluralità delle forze e delle figure che mediano fra gli estremi. Era il liquido mentale che tiene insieme tutto ciò che accade. Cumatilis, «simile alle onde», veniva definito il loro colore. Erano la materia di cui si compongono le storie.<sup>11</sup>

La maggior parte degli studiosi moderni non riconosce potere divinatorio alle Ninfe, associandole in maniera generica alla fertilità: una categoria piuttosto vuota, secondo Calasso, a cui «è facile ricollegare, se si vuole, qualsiasi fenomeno religioso e qualsiasi dio del mondo antico».<sup>12</sup> Le figure di ninfa che Calasso ha in mente, invece, non hanno nulla delle rassicuranti elargitrici di fertilità. È piuttosto nel reame del Terribile – nel senso ambivalente del *deinòs* greco, che ne preserva intatta la componente meravigliosa – che va cercata l'essenza di queste creature. Un esempio fra i tanti sarà quello cristallizzato da Baudelaire nella sua lirica *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, in cui, come scrive Gabriella Brugnara, «la natura di angelo inviolato e quella di antica

---

<sup>10</sup> FVN, p. 18.

<sup>11</sup> CC, p. 58.

<sup>12</sup> FVN, p. 21.

sfinge si fondono nell'eterno, ma gelido splendore della donna sterile».<sup>13</sup> A interessare Calasso sono le Ninfe che rendono *nymphólēptoi*, cioè “presi”, “catturati dalle Ninfe”. Il saggio del '92 si rivela così importantissimo per avvicinare un tema che attraversa l'intera opera calassiana: quello della possessione.<sup>14</sup> La religiosità greca, come è noto, prevede molte modalità di entusiasmo da parte del divino. Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* Calasso vi dedicava simili riflessioni:

Ma quando qualcosa di indefinito e possente scuote la mente e le fibre, fa tremare la gabbia di ossa, quando la stessa persona, fino a un attimo prima torpida e agnostica, si sente squassata dal riso e dalla smania omicida o dallo struggimento amoroso o dalla allucinazione della forma, o si scopre irrorata dal pianto, allora il Greco riconosce di non essere solo. C'è qualcuno accanto a lui, ed è un dio. Ora la persona non ha più quella tranquilla nettezza che percepiva negli stati mediocri dell'esistenza, ma quella nettezza è migrata nel compagno divino: fulgido e disegnato sul cielo è il dio, nebuloso e travolto è colui che lo ha evocato.<sup>15</sup>

La possessione che viene dalle Ninfe è peculiare, e Calasso ritiene opportuno vagliare i testi antichi che ne danno testimonianza per capire in che cosa si differenzi dalle altre. Cita innanzitutto l'*Etica a Eudemo*, in cui Aristotele parla dei cinque modi che ha l'uomo per raggiungere la felicità. Menziona a tal riguardo i *nymphólēptoi* e i *theólēptoi*, individui che vengono presi da una particolare «ebbrezza» e sperimentano due modi singolarissimi della felicità, che si distingue da tutte le altre per il suo carattere abrupto, dirompente.<sup>16</sup> Il passo di Aristotele ha secondo Calasso il pregio di mostrarci come «quando i moderni e i Greci parlano della possessione, si riferiscono a realtà del tutto diverse».<sup>17</sup> Questo perché i moderni hanno perso la concezione della «normalità» del fenomeno della possessione: «osservare la [...] mente nelle circostanze più banali e normali. Nulla di meno, nulla di più si richiede, di fatto, per avere una qualche esperienza fondata della possessione».<sup>18</sup> *Il cacciatore celeste* riprende, approfondendolo, il tema dell'ordinarietà di tale esperienza:

La possessione è qualcosa che interviene regolarmente nella vita cosciente – e non

---

<sup>13</sup> GABRIELLA BRUGNARA, “Un'impresione simile al sogno”. *La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo*, tesi di dottorato discussa all'Università di Trento nell'a.a. 2008-2009.

<sup>14</sup> Cfr. I parte, cap. 1, p. 34, nota 87.

<sup>15</sup> NCA, pp. 274-75.

<sup>16</sup> FVN, p. 24.

<sup>17</sup> FVN, p. 26.

<sup>18</sup> FVN, p. 27.



potrebbe essere altrimenti, perché ogni attimo della coscienza è diviso almeno in due e ospita qualcosa di ulteriore rispetto a «ciò che si chiama “noi stessi”».<sup>19</sup>

Chiaramente tale lettura del fenomeno è connessa alla particolare concezione calassiana della mente come dimora visitata da presenze estranee al soggetto. Anche per i contemporanei di Omero, come ricorda Calasso nella *Follia che viene dalle Ninfe*, la possessione era una forma della conoscenza primaria, naturale, scontata:

Tutta la psicologia omerica [...] è attraversata da un capo all'altro dalla possessione, se possessione è in primo luogo il riconoscimento che la nostra vita mentale è abitata da potenze che la sovrastano e sfuggono a ogni controllo, ma possono avere nomi, forme, profili. Con queste potenze abbiamo a che fare in ogni istante, sono esse che ci trasformano e in cui noi ci trasformiamo.<sup>20</sup>

Ogni passione, insomma, era per i Greci la prova dell'agire di un dio. Ed era allo stesso tempo un modo della conoscenza, una conoscenza metamorfica. «Certo, – commenta Calasso – non già di una conoscenza che rimane disponibile come un algoritmo. Ma una conoscenza che è un *páthos*, come Aristotele definì l'esperienza misterica».<sup>21</sup> Se l'«opera in corso» è anche un'indagine sulle modalità del conoscere umano, la possessione si dimostra a pieno titolo una delle sue forme essenziali. Leggiamo ancora dal *Cacciatore celeste*:

*Estasi, possessione*, parole accompagnate, a seconda dei luoghi e dei tempi, da connotazioni positive o negative, designano entrambe la conoscenza *metamorfica*, quella conoscenza che trasforma colui che conosce nel momento in cui conosce.<sup>22</sup>

Si tratta di una modalità sconvolgente, come qualsiasi tipo di rapporto ierogamico:

*Theólēptos e theóplēktos*, l'essere «presi» dal dio e l'essere «colpiti» dal dio, le due modalità fondamentali della possessione, corrispondono ai due modi delle epifanie erotiche di Zeus: il ratto e lo stupro.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> CC, p. 135.

<sup>20</sup> FVN, pp. 27-28.

<sup>21</sup> FVN, p. 28.

<sup>22</sup> CC, p. 26.

<sup>23</sup> FVN, p. 29.

Si avverte distintamente, in questo passaggio, l'eco delle riflessioni delle *Nozze di Cadmo e Armonia*: «Si danno due regimi dei rapporti fra gli dèi e gli uomini: la convivialità e lo stupro. Il terzo regime, quello moderno, è l'indifferenza, ma implica che gli dèi si siano già ritirati». <sup>24</sup> Come già accennato, <sup>25</sup> c'è nella psiche una forte componente erotica, che si riverbera nelle dinamiche della possessione: la penetrazione del divino nell'umano viene simbolicamente messa in rapporto con lo stupro anche per la violenta, dirompente intensità dell'impatto emotivo che suscita. Nelle *Nozze* questo tratto veniva ricondotto a un riferimento obbligato della trattazione sulla fenomenologia amorosa: «solo l'amante è *éntheos*, dice Platone. Solo l'amante è "colmo del dio"». <sup>26</sup> Vent'anni dopo, Calasso espliciterà nella *Folie Baudelaire* la valenza letteraria di tali considerazioni: «scrivere è ciò che, come l'eros, fa oscillare e rende porose le paratie dell'io». <sup>27</sup> Il simbolo della possessione, ci ricorda *La follia che viene dalle Ninfe*, è secondo Pindaro uno strano giocattolo donato da Afrodite a Giasone per conquistare Medea, una specie di trottola a cui è legato un uccello che si dimena. Il regalo di un amante, dunque. Il volatile è a sua volta una ninfa, Lynx, trasformata da Hera, per vendetta, in uccello «che scuote le natiche»: <sup>28</sup>

È forse questa la prima immagine in cui troviamo saldate la fatalità e la fatuità. Il nome delle eredi delle Ninfe, deriva dai Fata, le tre Parche, e da certe oscure divinità dette Fatuae, nome che si riferisce al *fari* profetico prima di dare origine, in francese e in italiano, alla parola «fatuità». Nella ruota a cui il torcicollo viene saldato riconosciamo la ruota di Issione, il cerchio ineludibile della necessità, mentre nei guizzi di Lynx i Greci percepivano un gesto della fatuità erotica, noto a tutti i music-hall. E li saldarono insieme, come dovremmo saldarli noi per risalire all'origine delle Ninfe. <sup>29</sup>

Torniamo però alla sorgente: la natura acquatica delle Ninfe, infatti, racchiude il mistero del loro rapporto inscindibile con la possessione. Porfirio scrive nel *De antro Nympharum* che le Ninfe diedero in dono ad Apollo le «acque mentali»; esse sono, in primo luogo, un contenuto psichico, un'immagine mentale, sulla cui potenza mi sono già

---

<sup>24</sup> NCA, p. 69.

<sup>25</sup> Cfr. II parte, cap. 2.

<sup>26</sup> NCA, p. 105. Cfr. PLATONE, *Simposio*, 180b.

<sup>27</sup> FB, p. 21.

<sup>28</sup> FVN, p. 30.

<sup>29</sup> FVN, p. 30.

dilungata:<sup>30</sup> «Ninfa è dunque la *materia mentale* che fa agire e che subisce l'incantamento, qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiameranno *prima materia*».<sup>31</sup> A suffragio di questa tesi, Calasso riporta un passo di Festo, l'unico ad accennare, nel suo *De verborum significatu*, a come si diventa *nymphólēptos*: delira chi vede l'immagine della Ninfa emergere dall'acqua;<sup>32</sup> lo commenta così:

Il delirio suscitato dalle Ninfe nasce dunque dall'acqua e da un corpo che ne emerge, così come l'immagine mentale affiora dal continuo della coscienza.<sup>33</sup>

All'apparizione delle fanciulle divine si associa tradizionalmente uno splendore conturbante, come quello che si offre agli Argonauti nel *Carme 64* di Catullo alla visione delle Nereidi che emergono dal mare. Le Ninfe sono innanzitutto delle immagini di folgorante bellezza. Come segnalato, tuttavia, è la loro natura "terribile" ad affascinare maggiormente Calasso. Egli infatti ricorda che Teocrito, che le definiva «*deinaí*», riporta la storia di Hylas, bellissimo giovane che viene attirato e poi affogato dalle Ninfe stesse. Tale vicenda ritorna nella *Letteratura e gli dèi*:

*Nýmphē* significa «fanciulla pronta alle nozze» e «polla d'acqua». I due significati sono ciascuno la guaina dell'altro. Avvicinarsi a una Ninfa significa essere presi, posseduti da qualcosa, immergersi in un elemento morbido e mobile che può rivelarsi, con pari probabilità, esaltante o funesto. Socrate rivendicava con fierezza, nel *Fedro*, di essere un *nymphólētos*, «catturato dalle Ninfe». Ma Hylas, amante di Eracle, fu per sempre inghiottito da uno specchio d'acqua abitato dalle Ninfe. Il braccio della Ninfa che lo cingeva per baciarlo al tempo stesso «lo faceva affondare in mezzo al gorgo». Nulla è più terribile, nulla è più prezioso, del sapere che viene dalle Ninfe.<sup>34</sup>

Già nelle *Nozze*, del resto, veniva celebrata l'eterna alternanza tra la meraviglia e la devastazione del soggetto – ciò che, insomma, sta alla base dell'assunto junghiano per cui «gli dèi sono diventati malattie».<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. II parte, cap. 5.

<sup>31</sup> FVN, p. 32.

<sup>32</sup> FVN, p. 32.

<sup>33</sup> FVN, p. 32.

<sup>34</sup> LD, p. 36.

<sup>35</sup> Cfr. LD, p. 141.

Ciò che per noi è infermità, per loro [i Greci] è «infatuazione divina» (*átē*). Sapevano che quell'invadenza dell'invisibile portava con sé, spesso, la rovina: tanto che, col tempo, *átē* passò a significare «rovina». Ma sapevano anche, e Sofocle lo disse, che «nulla si avvicina di grandioso alla vita mortale senza l'*átē*». <sup>36</sup>

Come ho cercato di illustrare in precedenza, la mitologia stessa, del resto, può essere pericolosa.<sup>37</sup> Secondo la *Repubblica* platonica, il mito porta il poeta che lo narra a diventare «un *góēs*, uno “stregone”, esattamente come il dio che egli canta»; dietro la condanna di Platone si nasconde il timore della conoscenza metamorfica, cioè della «sapienza di chi tratta i simulacri trasformandosi in essi». <sup>38</sup> Sopraffatto dalla *manía* ispiratrice, il poeta corre infatti il rischio più grande: quello di confondere il vero con i suoi *éidola*, perdendosi nel brulicante abisso delle immagini mentali. Tuttavia, l'affrontare il rischio sembra essere per Calasso un'abilità imprescindibile dello scrittore di letteratura assoluta, ciò che lo conduce alla ricompensa più grande. Utilizza a titolo d'esempio Socrate stesso, che nel *Fedone* e nel *Fedro* dimostra nei riguardi della mitologia un atteggiamento radicalmente opposto. Lo evidenzia in particolar modo il *Fedro*, che Platone scrive dopo i sessant'anni, fra 368 e il 363 a. C., <sup>39</sup> un dialogo in cui si individua una relazione strettissima fra filosofia ed Eros. Se nel *Fedone* Socrate dichiarava che è bello «incantare se stessi» con l'incanto prodotto dai miti, nel *Fedro* si dice addirittura colpevole nei confronti di Eros e della mitologia, per aver «errato sulla natura del simulacro», <sup>40</sup> non riconoscendo come valida una forma di conoscenza che procede per immagini. I numi tutelari di questo sapere sono proprio le Ninfe, e a loro Socrate dedica una preghiera. «Non ti meravigliare quindi se, procedendo nel discorso, io sarò spesso invasato dalle Ninfe: non sono lontane dai ditirambi le parole che io ora proferisco» <sup>41</sup> – spiegherà al suo interlocutore; aggiungerà inoltre che «i beni più grandi ci provengono da una mania che ci viene concessa per dono divino», <sup>42</sup> e che «la mania che proviene da un dio è migliore della temperanza che proviene dagli uomini». <sup>43</sup> Come

---

<sup>36</sup> NCA, p. 114.

<sup>37</sup> Su questo tema, cfr. II parte, cap. 6.

<sup>38</sup> QG, p. 491.

<sup>39</sup> Cfr. PLATONE, *Fedro*, a cura di G. Reale, testo critico di John Burnet, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1998.

<sup>40</sup> Cfr. FVN, p. 35.

<sup>41</sup> PLATONE, *Fedro*, 238d.

<sup>42</sup> *Ivi*, 244 a.

<sup>43</sup> *Ivi*, 244 d.

a smentire quanto paventato nella *Repubblica*, dunque, Platone rivela che l'unico modo per non soccombere alla *manía*, l'unica via di guarigione dal delirio, sia il delirio stesso. Calasso legge questa testimonianza come una forma di ossequio all'oracolo pronunciato da Apollo per Telefo: «colui che ha ferito, guarirà».<sup>44</sup> Il *Fedro* va quindi letto, secondo lui, come la testimonianza «della guarigione offerta *alle Ninfe e dalle Ninfe* che hanno catturato Socrate nel loro delirio».<sup>45</sup> L'importante precetto delfico sopramenzionato, che conferma la lettura del sapere che viene dalle Ninfe come un sapere tragico – nel senso del *pàthei màthos* eschileo – non può che riportare alla mente l'incipit del *Patmos* di Hölderlin:

Vicino  
e difficile da afferrare il dio.  
Ma dove è il pericolo, cresce  
anche ciò che salva.<sup>46</sup>

Ritorniamo in questo modo a parlare di letteratura assoluta, e, estraniandoci per un attimo dal «vincolo magico»<sup>47</sup> del mito nel quale Calasso ci aveva costretti con i suoi racconti, riconosciamo nella *Follia che viene dalle Ninfe* un'ideale poetica calassiana. Ci accorgiamo infatti che, nell'immagine della Ninfa, Calasso riesce a condensare alcuni degli aspetti più importanti della letteratura assoluta, e che in questo breve saggio è possibile vedere la sinopia della *Letteratura e gli dèi*.

Quali sono, allora, gli assunti fondamentali in materia di ispirazione? Partendo dal presupposto che la storia è per lui nietzschianamente agitata dal «demone della ripetizione», e che tutti gli stati e i comportamenti umani sono preordinati in rapporto a un precedente mitico, Calasso cerca di indagare, negli autori che predilige, l'impatto di quella che Aby Warburg chiamava «onda mnemica».<sup>48</sup> Si chiede dunque in che rapporto siano con ciò che, citando Salustio, «non avvenne mai, eppure accade sempre»; più questo sarà profondo e sconvolgente, più la letteratura vedrà soddisfatta la sua natura sacrificale.

---

<sup>44</sup> FVN, p. 43.

<sup>45</sup> FVN, p. 37.

<sup>46</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Patmos. Al langravio di Homburg (Prima stesura)*, in ID., *Poesie scelte*, a cura di S. Mati, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 205.

<sup>47</sup> Cfr. NCA, p. 313: «si entra nel mito quando si entra nel rischio, e il mito è l'incanto che in quel momento riusciamo a far agire in noi. Più che una credenza, è un vincolo magico che ci stringe».

<sup>48</sup> Cfr. LD, p. 33.

Si è appurato che gli dèi sono, per Calasso, «colori emotivi», elementi del paesaggio psichico: essi dunque «si manifestano innanzitutto come eventi mentali». <sup>49</sup> Abbiamo più volte sottolineato, inoltre, come gli scrittori siano per lui individui particolarmente ricettivi e capaci di veicolare, tramite l'opera letteraria, un simile portato. La fascinazione di Calasso per l'universo celato nella nostra scatola cranica che i libri sanno rappresentare si accompagna inoltre a una sfiducia nei confronti dell'operato delle scienze dure come la medicina e la neurobiologia, colpevoli di fraintendere molti tratti essenziali del suo funzionamento. Questo discorso si applica perfettamente al tema della possessione:

Per capire la possessione, occorre innanzitutto sottrarla al suo ambiente psicopatologico e parapsicologico, dove è stata rinchiusa da chi la temeva come un'altra via della conoscenza (e questo per secoli, con tenacia e spirito persecutorio). <sup>50</sup>

Plotino, non a caso definito «l'inventore dell'interiorità», <sup>51</sup> sapeva per esempio che le conseguenze devastanti dell'entusiasmo divino potevano essere evitate da una quieta contemplazione del proprio mondo interiore, dal placido riconoscimento delle forze in gioco:

«Così chi è posseduto da un dio, da Apollo o da qualche Musa, contempla il dio dentro se stesso, appena ha la forza di guardare il dio dentro se stesso». Non occorrono convulsioni né smanie. Non aiutano protocolli psichiatrici. Basta che uno «abbia la forza di guardare il dio dentro se stesso». Singolare corteo. Chi guarda non viene travolto e assorbito in qualcosa di esterno che lo sopraffà, ma accoglie in sé e riconosce come proprio qualcosa che è il dio stesso. <sup>52</sup>

Sebbene una componente divina partecipi costitutivamente della natura umana, soltanto al di fuori dello stato "medio" dell'essere essa può mettersi in contatto con l'uomo: come leggiamo nell'*Ardore*, «soltanto nell'ebbrezza dèi e uomini possono comunicare». <sup>53</sup> È un caposaldo della concezione teologica di Calasso; come apprendiamo

---

<sup>49</sup> LD, p. 141.

<sup>50</sup> CC, p. 135.

<sup>51</sup> CC, p. 307.

<sup>52</sup> CC, p. 316.

<sup>53</sup> A, p. 413.

dalle *Nozze di Cadmo e Armonia*, divino è ciò che più si discosta dall'illusione dell'autocontrollo:

Se dovessimo definire, per una vecchia coazione, che cos'è stato il dio per i Greci, potremmo dire, usando il rasoio di Occam: tutto ciò che ci allontana dalla sensazione media del vivere. «Insieme a un dio sempre si piange e si ride» leggiamo nell'*Aiace*. La vita come pura continuità vegetativa, sguardo opaco che si posa sul mondo, sicurezza di essere se stessi, pur non sapendo ciò che si è: tutto questo non ha bisogno del dio. Qui opera lo spontaneo ateismo dell'*homme naturel*.<sup>54</sup>

Di tutt'altra natura sarà invece il sentire del grande scrittore: ateo o credente, egli avvertirà sempre, in qualche modo, una vicinanza con l'invisibile, che lo renderà particolarmente abile nello scandaglio delle profondità psichiche. È questo il caso di Kafka, un uomo che «viveva tutto come simbolo. Non per scelta, semmai per condanna»<sup>55</sup> e scriveva, in una lettera riportata in *K.*:

Un merito indiscutibile della medicina sta nell'aver introdotto, al posto del concetto di possessione, il consolante concetto di nevrosi, il che ha comunque reso più difficile la guarigione, e inoltre ha lasciato aperta la questione se siano la debolezza e la malattia a suscitare la possessione o se invece la debolezza e la malattia non siano esse stesse già uno stadio della possessione, la preparazione dell'uomo a diventare un letto di riposo e di piacere per gli spiriti impuri.<sup>56</sup>

In poche, lucidissime righe, messe fra parentesi in una missiva in cui racconta a un amico i propri dissidi interiori, Kafka riassume perfettamente una questione cara a Calasso, fin dal suo primo libro: la trasformazione che investe, nel mondo moderno, la lettura di molti fenomeni psichici, che la medicina non esita a etichettare frettolosamente con questa o quella patologia senza fornire alcun tipo di interpretazione profonda al loro significato esistenziale:

Dal trattato di Psello sui demoni sino al presidente Schreber e a Freud, un lungo, frastagliato tratto di storia della psiche viene attraversato con impassibile ironia in quelle righe fra parentesi, che sembrano scritte da un Padre del Deserto, sapiente nel

---

<sup>54</sup> NCA, pp. 274-275.

<sup>55</sup> *K.*, p. 135.

<sup>56</sup> Lettera di Kafka riportata in *K.*, pp. 137-138.

discernimento degli spiriti.<sup>57</sup>

Per comprendere appieno la posizione di Calasso è utile dare uno sguardo alle ricerche di chi, in campo specialistico, ha affrontato la questione della psicopatologia in modi a lui affini, provando a riflettere concretamente sull'assunto junghiano per cui «gli dèi sono diventati malattie». In un saggio *Sulla Paranoia* del 1985, per esempio, James Hillman si interroga sul significato da attribuire a certi tipi di deliri – come quello, più volte citato, di Schreber – in cui i pazienti, che del loro periodo di “insania” avevano lasciato testimonianze scritte, dichiaravano di aver esperito un profondo contatto con il divino. All'inizio del suo intervento, scritto per un Colloquio di «Eranos», Hillman cita William James, che definisce «atteggiamento religioso dell'anima» la convinzione «che esiste un ordine invisibile e che il nostro bene supremo è l'adattamento armonico ad esso».<sup>58</sup> Secondo Hillman, soltanto guardando alle manifestazioni psicopatologiche con un approccio di questo tipo possiamo capire il senso di casi come quello di Schreber:

è nella paranoia, in questo stile di comportamento e in questo tipo di personalità, che noi troviamo sinceri tentativi di adattamento all'ordine invisibile, vite vissute nell'intento di armonizzarsi con la verità rivelata, alle quali [...] va accordata la definizione di vite vissute religiosamente.<sup>59</sup>

Nella sua conferenza, Hillman prende in considerazione tre celebri casi di paranoia a sfondo religioso: Anton Boisen, predicatore americano, John Perceval e Daniel Paul Schreber. Basandosi sulle loro testimonianze contemporanee o posteriori ai ricoveri in ospedali psichiatrici, Hillman individua l'origine dei loro deliri nella comune tendenza a prendere alla lettera i messaggi che ricevevano da figure divine. Hillman sceglie di partire dall'assunto che non esiste e non possa esistere differenza fra delirio e autentica rivelazione,<sup>60</sup> poiché, similmente a Calasso, concepisce il divino come qualcosa che per sua natura è nascosto e può rivelarsi soltanto nella mente. Tale manifestazione dell'invisibile avverrà per forza di cose in maniera noetica, cioè per illuminazioni e fulminee rivelazioni; questa forma immediata di comunicazione non può che essere

---

<sup>57</sup> K., p. 138.

<sup>58</sup> J. HILLMANN, *La vana fuga dagli dèi*, cit., p. 13.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 63.



recepita in modi al tempo stesso letterali e deliranti, e passare attraverso quelli che James chiamava «stati di coscienza».<sup>61</sup> Secondo Hillman, i tipi di deliri che hanno «un contenuto e uno stile religiosi» hanno, di fatto, una matrice religiosa. Sono deliri «fenomenologicamente teogeni»:

Hanno origine in Dio. Non sono deliri soltanto mentali, sono deliri noetici. Li possiamo attribuire non soltanto alle invisibili psicodinamiche della mente umana (l'inconscio), ma anche alle dinamiche dell'ordine invisibile. Non c'è bisogno che Rilke perda i suoi angeli, perché il reparto psichiatrico è anche luogo di epifanie; le rigorose discipline affrontate là dentro sono anche discipline dello spirito, la clausura è anche una scuola di teologia.<sup>62</sup>

Il tratto condiviso delle esperienze di deliri sopracitate è l'incapacità dei loro protagonisti di rapportarsi alle immagini e alle manifestazioni dell'Alterità che li tormentano con occhio e orecchio mercuriali – in ossequio a Hermes, dio della rivelazione – cioè «intendendo i loro significati come finzioni, trasponendo la parola dello spirito in immagine poetica».<sup>63</sup> In tutti e tre i casi, inoltre, la cura è consistita, secondo le parole di Boisen, nell'«andare fedelmente a fondo del delirio stesso»,<sup>64</sup> cioè nell'accettare quello stato mentale e viverlo pienamente, imparando, con fatica e leggerezza al contempo, «a giocare a bricconate col Briccone, usando l'immaginazione per curare l'immaginazione».<sup>65</sup> L'approccio suggerito da Hillman ricorda da vicino il precetto apollineo menzionato nella *Follia che viene dalle Ninfe*; a tal riguardo, nel *Cacciatore celeste*, Calasso riporta un passo di Burckhardt che parla del naturale terrore dell'uomo dell'antichità di fronte alla metamorfosi, intesa come mescolanza fra umano e divino:

le metamorfosi nella maggioranza dei casi si manifestano come punizioni, anzi come vendette; altre volte però sono un supremo favore o un segno di pietà degli dèi o addirittura l'unica possibile salvezza.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> CC, p. 362. La citazione è tratta dalla *Storia della cultura greca*.

Tornando alla Ninfa, potremmo a questo punto definirla – considerando la particolare forma di metamorfosi che l'uomo può esperire per suo tramite – come una terra di mezzo tra il divino e l'umano, un luogo mentale in cui certe immagini eterne, archetipiche, appaiono, accendendo la «variegatazza»,<sup>67</sup> la *poikilía*, dei «colori emotivi». Lì si trova un sapere che precede tutti gli altri; rubato però da Apollo, dio dell'ordine e del metro, esso potrà venire espresso soltanto attraverso il *medium* di una forma perfetta, come la letteratura assoluta può dimostrare. *Nymphólēptos* è chi si trova in uno stato della mente – pericoloso, perché può portare alla follia – in cui si vedono emergere, dal flusso continuo della coscienza, alcune immagini. Tradotte in parole, esse manterranno l'inconfondibile colore di quelle visioni. L'ispirazione letteraria è quindi per Calasso di natura divina, semplicemente perché tutte le potenze del culto, dimenticate, rimangono come substrato incancellabile nella mente umana. Con l'archetipo della Ninfa, i Greci hanno consegnato all'Occidente una perfetta cristallizzazione della potenza delle immagini mentali:

[L'immagine] è la perenne Anadiomene – come i Greci seppero percepire gloriosamente: più di altri, con più nettezza di altri. Fosse anche soltanto per questo motivo, sarebbe ora di tornare a parlare dell'unicità dei Greci. [...] Se oggi si dovesse tentare di avvicinarsi di nuovo a definire quella unicità, non sarebbe neppure al *lógos*, immancabilmente succedente al *mythos* come nei passi di una quadriglia, che si vorrebbe ricorrere, se non altro per il tedio e la prevedibilità che da quella concezione emanano. Rimarrebbe l'immagine, l'*eidolon*, l'*ágalma*, il simulacro. Occorrerebbe allora chiedersi, per esempio, come mai, a differenza di ogni altra civiltà mediterranea, i Greci abbiano insistito – con stupefacente concentrazione in un breve arco di decenni – a profilare sui loro vasi migliaia e migliaia di immagini di dèi, eroi e personaggi anonimi su un fondo compatto e uniforme, prima rosso e poi nero. Il vaso, nelle sue molteplici forme, era innanzitutto lo strumento dell'offerta, nell'unico atto rituale che accomunava gli uomini e gli dèi: la libagione. Ed era proprio su quegli oggetti che si addensavano le immagini, come se l'atto di offrire, versando un liquido, e quello di sprigionare fantasmi fossero indissolubilmente connessi. E forse dipendenti uno dall'altro.<sup>68</sup>

C'è un'interconnessione inscindibile tra la parola scritta e l'immagine mentale, la visione – in senso anche mistico – con cui lo scrittore intrattiene un dialogo, spesso sconvolgente. Leggiamo a tal proposito queste righe che, nell'*Impuro folle*, stanno a commento di un passaggio della *Gaia Scienza* di Nietzsche sugli «stati d'animo elevati»:

---

<sup>67</sup> Cfr. QG, p. 490.

<sup>68</sup> R. CALASSO, *L'eterno ritorno del mito*, cit.

Miopi veggenti, creduli poeti! Vi contentavate di poco! Con voi l'inganno divino era sempre sicuro di trovare fedeli servitori. Somigliavate a messaggeri balbettanti, scelti per un'occasione e poi abbandonati alla consueta sordità umana, timorosi e già umiliati nella gratitudine per aver avuto quel rapido contatto.<sup>69</sup>

Fin dall'esordio narrativo del 1974, dunque, Calasso si dimostra affascinato dalle strette connessioni fra pazzia e scrittura. Non stupisce allora che, in una dissertazione condotta nel solco dell'«unicità dei Greci» come la *Follia che viene dalle Ninfe*, si inserisca quale esempio moderno di ninfolessia un grande critico – e *nymphólēptos* dichiarato – come Aby Warburg. Lo sguardo che *Mnemosyne*<sup>70</sup> rivolge al «mondo delle forme costituito da valori espressivi già conati»<sup>71</sup> con cui ogni artista è obbligato a confrontarsi ricorda da vicino quello di Calasso. Così come lo storico dell'arte si interroga sul ripresentarsi, nell'arte rinascimentale, di alcune immagini archetipiche di divinità del passato, Calasso mira a rinvenire nella letteratura moderna la traccia di sapienze antiche che sono state dimenticate. Nella *Follia che viene dalle Ninfe*, pertanto, Warburg e *Mnemosyne* vengono chiamati in causa. Tuttavia, più che all'«atlante dei simulacri»,<sup>72</sup> Calasso fa riferimento a una corrispondenza fittizia tra il critico e l'amico André Jolles a proposito di una figura ritratta dal Ghirlandaio nella *Nascita di San Giovanni Battista*.<sup>73</sup> Si tratta di una fanciulla «di grande bellezza, dalle vesti ondegianti e dal passo lieve, fluente e fremente»,<sup>74</sup> un'immagine di Ninfa che, direttamente dall'antichità pagana cui appartiene, viene a sconvolgere l'equilibrio della mente di Warburg non meno del rassicurante interno fiorentino in cui è inserita nell'affresco. Warburg rimane turbato dalla vividezza delle immagini di Ninfe che, come si può notare da *Mnemosyne*, ritrova in Botticelli e in molti altri artisti del periodo; sempre più, soprattutto, lo ossessiona la «variante sinistra e terrorizzante» di quelle figure incantevoli, «quella che Warburg chiamava la “cacciatrice di teste”, la Salomé, la Menade»: «sapeva infatti – scrive Calasso – che la sua testa poteva essere da un momento all'altro rapita dalle Ninfe e rimanere

---

<sup>69</sup> IF, p. 32.

<sup>70</sup> Cfr. I parte, cap. 4.

<sup>71</sup> A. WARBURG, *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, traduzione italiana di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2002, p. 40.

<sup>72</sup> Così Calasso definisce *Mnemosyne* in FVN, p. 40.

<sup>73</sup> Si veda a riguardo, D. SACCO, *Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperpersonale*, in «Cahiers d'études italiennes» [Online], n. 23, a. 2016, messo online il 23 gennaio 2017, consultato il 23 novembre 2017. <http://cei.revues.org/3080>.

<sup>74</sup> FVN, p. 39.

prigioniera della follia».<sup>75</sup> Questo, com'è noto, accade. Nel 1918 l'equilibrio psichico di Aby Warburg ha un crollo definitivo; dal 1920 al 1924 vive rinchiuso in una clinica per schizoidi a Kreuzlingen. Proprio lì, come un moderno Socrate, pronuncia il suo «*katharmós*», il “rito purificatorio” in onore delle Ninfe. Per dimostrare la sua guarigione, infatti, chiede e ottiene di poter leggere, di fronte a una platea di medici e di compagni internati, la *Lecture on Serpent Ritual*.<sup>76</sup> Il tema della conferenza – per la quale utilizza i materiali di un viaggio in New Mexico di trent'anni prima – è il serpente, protagonista di un rituale degli indiani Moki in cui funge da tramite con il mondo dei morti e viene trattato «come un novizio che si inizia ai misteri». Così, scrive Calasso, «il serpente, la più immediata immagine del male, diventa il salvatore».<sup>77</sup> Con un formidabile stratagemma, dunque, Calasso utilizza Warburg, suo riferimento imprescindibile per il tema della “sopravvivenza” della paganism, anche come il simbolo della funzione “salvifica” della scrittura. «Dove è il pericolo, cresce / anche ciò che salva», infatti, è il precetto fondamentale dell'ideale altissimo della letteratura che Calasso tratteggia. Lo scrittore, che una certa sensibilità a forze superiori rende estraneo e incompreso alla società utilitaristica, non può che persistere nell'«ebbrezza» che lo agita internamente, arrivando talvolta alla consunzione di sé, ma trovando in questa ostinazione la sola «strategia di movimento» all'interno del caos dell'indifferenziato attuale:

Contrariamente all'illusione moderna, le forze psichiche sono frammenti degli dèi, non già gli dèi frammenti delle forze psichiche. E, quando a queste soltanto essi vengono ricondotti, poiché non hanno più un'esistenza riconosciuta nei simulacri di una comunità o almeno in un canone di immagini, l'urto può essere violento, intrattabile se non con il lessico degradante della patologia. È appunto quello il momento in cui la letteratura può diventare stratagemma efficace per far sfuggire gli dèi alla clinica universale e reimmetterli nel mondo, disperdendoli sulla sua superficie, dove hanno sempre soggiornato.<sup>78</sup>

Il prodotto di questo “sacrificio” dei *nymphólēptoi* sarà dunque, per chi è in grado di scorgerlo, un «reimmettere gli dèi nel mondo», portandoli al sicuro nei soli nascondigli

---

<sup>75</sup> FVN, pp. 40-41.

<sup>76</sup> Cfr. A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, traduzione italiana di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998.

<sup>77</sup> FVN, p. 43.

<sup>78</sup> LD, pp. 141-142.

possibili: gli artifici retorici, i bei simulacri della letteratura. Come ricorda *La folie Baudelaire*:

Emily Dickinson scriveva: «I felt a Funeral, in my Brain». Ma non era la metafisica a diventare fisiologia. Piuttosto la fisiologia stringeva un patto con la metafisica. E la poesia lo avrebbe rispettato<sup>79</sup>

Nabokov scriveva in *Lolita* che «la ninfolessia è una scienza esatta».<sup>80</sup> Nella sua conferenza, Calasso non esita a commentare: «tale scienza esatta era quella che aveva da sempre praticato, ancor più che l'entomologia: la letteratura».<sup>81</sup> Ecco spiegato il senso del parlare di Ninfe in un'epoca in cui si è perduta la nozione di un'equivalenza ovvia al tempo dei Greci, «quella fra possessione ed eccellenza formale»: <sup>82</sup> sarà utile a spiegare, attraverso il mito, il mito più importante per Calasso, quello della Forma.

Qual è il mito della forma? [...] La Grecia può solo offrirci le Muse, che non sono tanto figure della forma, quanto delicati accenni alla potenza da cui ogni forma promana: la possessione, quella conoscenza spartita a Delfi tra Dioniso e Apollo, che presuppone la mente come cavità, costantemente invasa da dèi e da voci. Le Muse, che sono innanzitutto delle Ninfe *rangées*, sovrintendono a che le forme prendano possesso di noi e ci facciano parlare secondo una regola che è più o meno occulta.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> FB, p. 39.

<sup>80</sup> Citato in FVN, p. 47 e in LD, p. 38.

<sup>81</sup> LD, p. 38.

<sup>82</sup> NCA, p. 168.

<sup>83</sup> LD, p. 128.

## 2. LA FORESTA E IL SERPENTE

Perché il bello è solo  
l'inizio del tremendo, che sopportiamo appena  
RAINER MARIA RILKE

Vorrei in questo capitolo ripercorrere alcuni luoghi dell'«opera in corso» con la guida di due immagini, la foresta e il serpente. Entrambe sono dotate di un significativo portato simbolico e, come vedremo, sono legate a doppio filo con l'ideale letterario che l'opera di Calasso viene a delineare. Ambedue si ritrovano, talvolta con le loro varianti – la palude, la selva e il bosco per la foresta; il drago, l'Uroboro, l'Ofiuco, il bastone di Asclepio e il caduceo di Hermes per il serpente –, in tutti i libri calassiani e sono riconducibili a suggestioni analoghe.

La foresta compare nell'*Impuro folle* nella sua versione umida e insalubre, la palude. Mi sembra che queste due realtà naturali possano essere riportate al medesimo universo concettuale; sono spazi di natura indomita, non coltivata e non coltivabile, perciò estranea agli scopi della società. Sono accostabili come esempi di vegetazione al contempo minacciosa perché selvaggia e protettiva perché avvolgente. Questa natura inospitale, intricata e densa, è una perfetta immagine della psiche nei suoi recessi più misteriosi. Non a caso, come già accennato, nel volume del '74 vi si fa riferimento per la paura che essa incute a Freud, paura in cui Calasso vede manifestata l'incapacità di andare al fondo delle sue stesse intuizioni. Il personaggio di Freud, interrogato da Schreber sulle ragioni del proprio terrore, risponde così:

Solo in quanto cadavere avevo potuto traversare illeso la palude certo, la riconobbi, allora, signor Presidente, lei era la zingara seduta sulla palude, e intorno quegli altri squatters: un'immensa nostalgia mi traversò di sbieco in quel momento, l'eterno femminile, la passione immortale, ma sapevo che non avrei potuto fermarmi e che mi aspettava la tomba etrusca sulla montagna. I templi non possono essere che nelle paludi o sulle acropoli.<sup>84</sup>

La risposta si rifà a un passaggio dell'*Interpretazione dei sogni*, in cui il padre della psicanalisi riporta una propria angosciante esperienza onirica ambientata in una palude;

---

<sup>84</sup> IF, p. 75.

nella riscrittura di Calasso, che cita ampi stralci del libro di Freud, il Presidente diventa uno degli abitanti della zona attraversata da Freud nel sogno. Un primo elemento, evidente già nella fonte, è la connotazione della palude come luogo del femminile, dunque dell'origine; allo stesso modo, in uno dei *Tre saggi sulla teoria sessuale*, la foresta è associata ai genitali femminili, e a questa sfera sono ricondotte anche le Ninfe.<sup>85</sup> Piena di significati è soprattutto quella frase finale che sottolinea la destinazione sacrale della palude, luogo speculare all'acropoli: se quest'ultima è lo spazio dell'esperienza religiosa vissuta all'interno di una società che ha un solido impianto rituale, la palude sarà luogo dell'esperienza religiosa vissuta in solitudine al di fuori del contesto comunitario – ciò che, nella visione vedica, è la foresta per il *sannyāsin*, il rinunciante. Nella *Rovina di Kasch*, proprio il capitolo *La dottrina della foresta* ci riporta all'interno dell'orizzonte del Veda, per il quale le foreste sono *aranya*, l'altrove della dottrina segreta: gli *Āraṇyaka*, i “libri delle selve”, sono la parte esoterica dei *Brāhmaṇa*, destinati a una lettura anacoretica nei boschi: «contenendo insegnamenti segreti e pericolosi per chi non era iniziato, dovevano essere studiati fuori dai centri urbani, lontano dalla comunità».<sup>86</sup> Rifacendosi a questo quadro di pensiero, Calasso scrive: «il mondo delle origini era soffocante, troppo denso, vischioso, fondo di palude cosmica».<sup>87</sup> Questo luogo dell'indifferenziato, spiega poi, si chiamava Varuṇa: era al tempo stesso un immenso serpente arrotolato e colui che puntellò il paludoso indifferenziato perché si articolasse in quell'ordine cosmico (*ṛta*) che permette la vita in tutte le sue manifestazioni. Questo processo metafisico è per Calasso lo sfondo di ogni storia, divina e umana.<sup>88</sup> Palude e serpente si ritrovano dunque unite nel momento cosmogonico.

Il difficile rapporto di Freud con la palude viene chiamato in causa anche nella *Rovina di Kasch*, in relazione all'incapacità dello psichiatra austriaco di andare al fondo di certe sue intuizioni sul rapporto fra microcosmo e macrocosmo. Come già sottolineato, il solo elemento di contatto fra individuo e natura viene individuato da Freud nella comune

---

<sup>85</sup> «Ora, ogni dubbio svaniva con l'intervento delle “ninfe” sullo sfondo della “fitta foresta”. Una vera e propria geografia sessuale simbolica! Per “ninfe” – termine ignoto ai profani e poco usato dagli stessi medici – s'intendono infatti le piccole labbra situate sul fondo della “spessa foresta” del pelo pubico». Cfr: S. FREUD, *Opere complete*, edizione diretta da Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 [formato digitale].

<sup>86</sup> Cfr. OSCAR BOTTO, *Letterature antiche dell'India*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi - Società Editrice Libreria, 1969, p. 37.

<sup>87</sup> RK, p. 221.

<sup>88</sup> RK, p. 222.

«pulsione di morte».<sup>89</sup> Anche il passaggio citato dell'*Impuro folle* vuole mettere in luce questa sua rassicurante convinzione («solo in quanto cadavere avevo potuto attraversare illeso la palude»), rafforzando l'idea di uno studioso che cerca di preservare la stabilità del proprio impianto concettuale; nelle parole della *Rovina*: «il sospetto più intollerabile, per Freud, è che fra il mondo esterno e la psiche vi sia una complicità: eppure la incontrò, nell'estuario dove le acque dell'inconscio e del mondo si mescolano».<sup>90</sup> Accettare una compenetrazione fra soggetto e mondo esterno significherebbe per Freud cadere «nella palude nefanda abitata dall'Ouroboros».<sup>91</sup> Alla palude si associa quindi una particolare immagine di rettile attorcigliato attorno al cosmo, l'Uroboro. Questo simbolo dell'eternità e dell'eterno ritorno rappresenta un tipo di pensiero «abissale» che il moderno uomo di scienza, di cui Freud è il prototipo, non è in grado di accettare.

La foresta è, dunque, uno spazio di natura che non si presta a essere sfruttato né come serbatoio di materiali utilizzabili dalla società tecnocratica e logocentrica, né come sfondo paesaggistico in cui l'uomo può trovare svago. Ma la foresta, come si legge in *Ka*, è anche «l'esoterico»,<sup>92</sup> è il luogo di un sapere segreto, iniziatico. Non a caso, nella foresta si apre il *Mahābhārata* e nella foresta sono ambientate tutte le conversazioni dei *Purāṇa*: la selva è luogo d'elezione per l'apprendimento di un sapere:

Era la via della foresta. E «foresta», da sempre, non significava soltanto il luogo che circonda – fino a dove? – il luogo degli uomini, ma la dottrina segreta. Per capire il mondo degli uomini, come anche tutti gli altri mondi, il punto di osservazione doveva essere in quel regno aspro, folto, dove risuonavano solo voci di animali. Questo era il luogo metafisico. Nella foresta chi pensa è abbandonato a se stesso, lì raggiunge il fondo altrimenti velato dal brusio umano, lì torna a somigliare all'animale selvaggio, che è la massima approssimazione al puro pensiero.<sup>93</sup>

La foresta intesa come spazio fisico, naturale, è il luogo in cui si ritirano i rinuncianti, per condurre un'esistenza contemplativa fuori dalla società. Di loro nell'*Innominabile attuale* si dirà: «quando la foresta non c'è più, circolano nelle strade di tutti, ma da una certa luce dei loro occhi si coglie che non appartengono».<sup>94</sup> Sono estranei alla vita sociale

---

<sup>89</sup> Cfr. III parte, cap. 1.

<sup>90</sup> RK, p. 244.

<sup>91</sup> RK, p. 254.

<sup>92</sup> Ka, p. 235.

<sup>93</sup> Ka, pp. 410-41.

<sup>94</sup> IA, p. 69.



come lo Zarathustra di Nietzsche, che si rifugia nella foresta dopo aver tentato, invano, di portare il proprio messaggio agli abitanti della città. L'uscita dal mondo del *sannyasin* era l'ultimo passaggio di una naturale evoluzione del sacrificio vedico, che giungeva infine ad annullarsi, nella speculazione più tarda, pur mantenendo salda una visione sacrificale del cosmo. L'individuo moderno è invece visto, fin dalla *Rovina di Kasch*, come una sorta di versione degradata del rinunciante, rientrato nel mondo ignorando i passaggi evolutivi precedenti. L'*homo saecularis* non rinuncia infatti al solo involucro formale del sacrificio, ma gli nega la sua importanza per così dire esistenziale; nega, cioè, che l'individuo sia all'interno del cosmo, soggetto a un delicato equilibrio di consumo e dispersione, e che ogni surplus vada dedicato alle potenze che reggono il tutto. Perciò, dismessi i riti, utilizzerà il mondo (e la natura) «con una spregiudicatezza e un disprezzo senza pari».<sup>95</sup>

Al contempo, come dimostra l'episodio di Freud e come Calasso spiega nella *Folie Baudelaire*, la foresta è l'inconscio, è la nostra mente folta, intricata e popolata di strane presenze.<sup>96</sup> «Il mondo di Kafka è una foresta primordiale» si legge in *K.*, e il riferimento è chiaramente diretto all'universo psichico: «troppo pieno di suoni e apparizioni».<sup>97</sup> Nel volume del 2002, un lungo capitolo dedicato al rapporto di Kafka con i demoni che tormentano la sua psiche riporta un'annotazione dello scrittore:

Penetro nella foresta non trovo nulla e presto, per debolezza, mi affretto a uscirne; spesso, quando abbandono la foresta, odo o credo di udire lo sferragliare delle armi di quel combattimento. Forse gli sguardi dei combattenti mi cercano attraverso l'oscurità della foresta, ma io so di loro soltanto ben poco, e quel poco è ingannevole.

Il brano viene così commentato da Calasso:

Se la foresta, l'*aranya*, è il luogo del sapere esoterico, i combattenti sono come dei *rysi* che osservano il mondo attraverso l'intrico oscuro dei rami invece che dall'alto degli astri dell'Orsa Maggiore. Chi si avventura nella foresta si sente inseguito dal loro sguardo, ma non gli è dato vederli. E quanto si racconta su di loro è ormai molto dubbio. Si è perso il ricordo dei nomi, dei caratteri.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> RK, p. 232.

<sup>96</sup> Cfr. FB, p. 16: «la psiche è una foresta».

<sup>97</sup> K., p. 15.

<sup>98</sup> K., p. 143.

La foresta rappresenta dunque un interiore spazio di incontro con quel divino, con quell'invisibile, che è la trama segreta di tutto l'esistente. Un intreccio a cui siamo avvinti al pari di ogni altra creatura, e di cui la selva ci dà una testimonianza simbolica. Nella *Folie Baudelaire* si legge che il poeta distingueva sempre fra due modi di intendere la natura: uno era quello delle *Correspondances*, quello di una natura sacra e segreta «della cui presenza i più neanche si accorgono»;<sup>99</sup> l'altro quello che il suo secolo esaltava in forma di idillio, il paesaggio naturale come mero sfondo. Un lettore eccezionale di Baudelaire come Walter Benjamin non accettava tale distinzione, che vedeva come una «concatenazione dell'accecamento»; secondo Calasso, ciò avveniva perché Benjamin, gravato dalla sua eredità illuministica ma dotato al contempo di una sensibilità unica, non poteva che scorgere nella natura un riflesso delle proprie immagini mentali; contro di loro, tuttavia, avrebbe voluto opporre la forza di una razionalità che chiarifica e distingue. Capiva che la foresta di Baudelaire è l'immagine della materia bruta, (così già la concepiva Aristotele), che precede le forme del *logos* e si anima nelle figure del mito, e ne era attratto e spaventato:

Come un bambino che canta nel buio, Benjamin scrisse allora che proprio in quella zona occorreva «penetrare con l'ascia della ragione, e senza guardare a destra o a sinistra, per non cadere vittima dell'orrore, che attira dal profondo della foresta». Quella esplorazione non si concluse mai – e a poco sarebbe servita qualsiasi «ascia affilata» contro quella che Benjamin definiva «la sterpaglia del delirio e del mito».<sup>100</sup>

Nel *Cacciatore celeste*, Calasso ritorna sul portato simbolico della natura selvaggia come luogo dell'indistinto originario, precedente e contrapposto a ogni società umana:

Non nella *pólis* o nel villaggio o nel palazzo si giocava la partita con ciò che precedeva ogni *pólis*, ogni villaggio, ogni palazzo. Sarà chiamato natura, un giorno, quel precedente. Ma all'inizio si presentava soltanto come foresta, come luogo non addomesticato, intatto. E lì si svolgeva una vita parallela a quella della comunità.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> FB, p. 33.

<sup>100</sup> FB, p. 34.

<sup>101</sup> CC, p. 63.

La foresta appartiene all'eternità del mito in quanto sfondo immaginale in cui si compie la grande frattura fra individuo e cosmo, fra uomo e natura; è lì infatti che comincia l'attività del cacciatore:

Se nel mito avviene tutto ciò che poi si ripete nella storia, la nascita del singolo avvenne in una foresta, quando vi apparve il cacciatore. Fu lui per la prima volta l'essere autosufficiente, che non ha bisogno di dialogare se non con la sua arte. È quello il primo profilo solitario, distaccato da ogni tribù, che ci viene incontro nella natura. Sul fondo: animali e piante.<sup>102</sup>

Accettare l'idea di una compartecipazione profonda con la natura pone l'uomo in difficoltà, costringendolo a confrontarsi con quel momento della propria storia evolutiva in cui ha voluto prendere il sopravvento sull'animale imitandolo e ha rotto un equilibrio universale trasformandosi in predatore. Gravato dalla sua colpa originaria, l'uomo ha il costante bisogno di differenziarsi, di sentire l'animale come altro da sé, di annullare quella precedente comunione:

con la sua identità camuffata, protetto dal suo anonimato come da uno scudo, il cacciatore si avvia ad affrontare le forze misteriose della foresta... Quando è nella foresta, nella regione delle antiche forze ancestrali, il cacciatore sfugge alla giurisdizione della chiesa ufficiale e evita di svelare la sua qualità di ortodosso, di buddhista o di musulmano. Rispetto alla foresta, tutte le altre credenze sono qualcosa di recente, posticcio. Le loro liturgie ossessive, ronzanti vanno sospese sul limitare della foresta – e del suo silenzio.<sup>103</sup>

Calasso istituisce un'equivalenza tra il cacciatore di una società tradizionale e il moderno *homo saecularis*: affrontare la foresta significa per entrambi fronteggiare la colpa originaria, avventurarsi in un luogo – fisico o mentale, o fisico e mentale – in cui non si è mai soli, sentirsi sperduti e circondati:

Difficile era uscire dalla caccia. Come il corpo della donna sull'uomo, la foresta lasciava una traccia odorosa sul cacciatore. Perciò alcuni masticavano scorze di ontano, altrimenti li avrebbe contaminati la malattia della foresta. Chi aveva ucciso un orso non poteva essere onorato per la sua impresa se non dopo aver passato tre giorni in una tenda preparata per l'occasione. Lentamente, cautamente i cacciatori riuscivano a «sciogliere i legami che avevano forgiato essi stessi, a dissociarsi da

---

<sup>102</sup> CC, p. 64.

<sup>103</sup> CC, p. 34.

quel regno in cui erano penetrati, dove erano riusciti a rimanere e da cui escono come da un altro mondo, con il timore di essere perseguitati». Quel timore di una rappresaglia non fu soltanto il sentimento tenace di certi cacciatori siberiani. Chiunque abbia varcato o continui a varcare il confine con l'invisibile – anche e soprattutto se l'invisibile stesso non è riconosciuto come tale – vivrà nello stato di chi, in ogni momento, si aspetta di essere attaccato. E sa benissimo da dove viene l'attacco – anche se talvolta è il solo a saperlo.<sup>104</sup>

La foresta è quindi uno stato della coscienza, un luogo a cui può avere accesso soltanto chi accetta il rischio di smarrirsi nelle proprie intricate vegetazioni interiori. Nella *Rovina di Kasch* Calasso profilava così il pensiero di Giansenio: «anche se intorno a lui tutto era indifferente radura, si figurava sempre in una foresta incantata, dove ogni oggetto ne cela un altro, più vero».<sup>105</sup> La foresta è perciò anche una scelta esistenziale, talvolta consapevole, talvolta quasi obbligata. Nell'India antica vi si rifugiava chi intraprendeva un percorso di solitudine e vita contemplativa, ponendosi al di fuori della società; nell'orizzonte rituale del tempo, la sua posizione aveva un senso, un ruolo riconosciuto. Nel mondo secolare contemporaneo, da un certo punto di vista, siamo tutti rinuncianti. A livello globale, infatti, siamo usciti dal vincolo liturgico del sacrificio. Crediamo tuttavia di esserne usciti completamente, ma per Calasso rimaniamo legati al nodo esistenziale che il sacrificio rappresenta. Chi è, allora, il vero odierno rinunciante? Chi è il nuovo anacoreta, slegato da ogni vincolo sociale e al contempo consapevole, in qualche forma, della necessità di fare i conti col Residuo? Questa la risposta esplicita dell'*Ardore*:

A chi può riconnettersi la sua figura, a qualche millennio di distanza? A tutti coloro che agiscono spinti da una potente pressione – spesso non amano chiamarla un dovere, ma certo è qualcosa che sentono di dovere a qualcuno, il quale poi è un ignoto. Sono gli artisti, sono quelli che studiano – e nella pratica della loro arte, del loro studio trovano l'origine e la fine di ciò che fanno. Sono Flaubert, che ruggisce nella solitudine della sua stanza a Croisset. Senza domandarsi per quale motivo e a quale scopo. Ma assorto nell'elaborare un ardore – il *tapas* – in una forma.<sup>106</sup>

La foresta è un luogo in cui l'anima si inoltra piena di timore, perché è il posto dell'ignoto. Nell'*Innominabile attuale* si parla dell'«inclinazione a esporsi allo shock dell'ignoto» come di «una sensazione segreta e preziosa, che dice molto sulla qualità di

---

<sup>104</sup> CC, p. 34.

<sup>105</sup> RK, p. 147.

<sup>106</sup> A, p. 282.

una persona», e di «un rudimento arcaico»<sup>107</sup> ineliminabile. Ebbene, sono proprio gli scrittori – una «magra setta», come li definisce Calasso nel suo ultimo libro<sup>108</sup> – coloro che non rinunciano ad avventurarvisi, consapevoli del bene che vi possono trovare:

sanno che è una sensazione non sostituibile e preliminare a ogni connessione con il passato. Quella sensazione è come la prima fase di un rito iniziatico, che si svolge nelle tenebre e nel silenzio. Ma è indispensabile per stabilire un rapporto con l'ignoto.<sup>109</sup>

Nel *Cacciatore celeste* la foresta è il regno misterioso in cui Ovidio può incontrare Elegia:

Elegia respirava in una spessa foresta, con acque e una grotta stillante al centro. Luogo adatto per il nume. Era leggera, amabile nello zoppicare, la veste increspata, inconsistente. Asciutto e nervoso, il poeta di cui molto si chiacchierava a Roma, ma non tanto per ragioni letterarie, stava camminando fra quegli alberi. Pensava a che cosa scrivere. Tutto lo attraeva fuorché la sonora tragedia, con la sua faccia di circostanza, i coturni dipinti, l'uniformità dell'eloquio. E poi, già allora non si potevano più scrivere tragedie, erano un affare da funzionari imperiali, come i sacrifici. Ovidio guardò Elegia, che gli sorrideva di sbieco. Aveva ancora la fragranza del nuovo. Finse di volerla perché era giovane, breve e adatta ai biglietti amorosi. Ma quelli erano pretesti. Se la voleva, era perché per lui figurava la poesia stessa, corsiva, accidentale e molto privata.<sup>110</sup>

Tornando indietro nel tempo, all'avvio dell'«opera in corso», troviamo un'immagine perfettamente coerente. Nella *Rovina di Kasch* infatti la foresta è abitata da coloro che, non cedendo alla dittatura dell'Io, adorano le «forze abrupte» che governano il soggetto:

È cresciuta una foresta spessa, cupa, venefica – mortale per tutti i sognatori che si sono assopiti entro la sua vasta ombra. Bosco di morte, simile a quel lugubre recinto di mirti e cipressi nominato da Virgilio (*Secreti celant calles...*), tortuoso soggiorno dei suicidi, dove in silenzio, con occhio silvestre, molti nostri cari sprofondarono, fissando con disprezzo, come Didone, il prudente Enea, che non citava l'Io, ma lo aveva fasciato in un sicuro fagotto [...]. Chi era portato a quella vita fu dedito sin dall'inizio al discontinuo, nemico di ogni *aequalitas*, osservatore (adoratore) di forze

---

<sup>107</sup> Cfr. IA, pp. 87-88.

<sup>108</sup> IA, p. 88.

<sup>109</sup> IA, p. 88.

<sup>110</sup> CC, pp. 200-201.

abrupte, incapaci di un lungo respiro che involge ogni parte.<sup>111</sup>

Nel volume dell'83, inoltre, si esplicita chiaramente che la foresta, dalla *Romantik* in avanti – perciò a partire dalla nascita della letteratura assoluta – è il luogo in cui si assolve la sola funzione sacrificale ancora concessa, quella che investe l'artista:

In mancanza di un rito, di un ordine, sussiste solo il ruolo della vittima, che vaga nella foresta, selvaggina di Rudra, in attesa delle sue frecce mortali. È la consunzione di Novalis, di Keats. Per Hölderlin, Rudra è Apollo, che lo colpisce a Bordeaux. Quando lo scrittore diventa ufficialmente *maudit*, con Rimbaud – è già ora di cambiare: è ora di vendere armi a Harar. La vittima scopre con tristezza che il mondo le ha già preparato una arcaica nicchia. È ora di tornare nella foresta. In città si sarà anonimi, poco visibili, si scriveranno lettere commerciali in inglese, si siederà al caffè dopo le ore di ufficio: la foresta è il baule di Pessoa, folto di nomi.<sup>112</sup>

Anche il serpente è intrinsecamente legato alla letteratura: il celebre episodio del libro della Genesi basta a dimostrare la sua capacità di dare avvio alle storie. Tradizionalmente, a questo animale sono stati attribuiti i tratti più disparati: nel mondo cristiano, si va dall'astuzia malevola testimoniata dal primo libro del Pentateuco alla cautela raccomandata da Gesù nel Vangelo di Matteo («siate prudenti come i serpenti e semplici come le colombe»<sup>113</sup>); se ci si volge all'orizzonte greco, si passa dall'onniscienza riconosciutagli dagli gnostici, che lo credevano autore della gnosi divina (rappresentata come Fanes con un nimbo attorno), al risveglio dinamico delle forze del caduceo di Hermes, o al potere salvifico del bastone di Asclepio. Il serpente può insomma essere considerato animale simbolico per eccellenza. Non stupisce allora che l'«opera in corso», in cui tanto spazio è dato alla riflessione sui modi della sostituzione, faccia largo uso di questa immagine. Lo stesso Calasso, inoltre, è stato definito da Guido Ceronetti «un serpente gnostico».<sup>114</sup> Un simbolo, secondo l'autore della *Rovina di Kasch*,

insegna l'interpenetrazione, la sovrapposizione indissolubile delle cose: simbolo è un fantasma che entra in un altro fantasma, vi si mescola, vi si dissolve, evade. Il

---

<sup>111</sup> RK, pp. 400-401.

<sup>112</sup> RK, p. 217.

<sup>113</sup> MT 10, 16.

<sup>114</sup> G. CERONETTI, *Fra le rovine di Kasch*, cit.

simbolo trascina dietro di sé, aurea catena, tutto ciò che ha attraversato.<sup>115</sup>

Interessante è il fatto che, oltre a riempire di serpenti la sua opera letteraria, Calasso si riferisca al rettile per indicare la propria impresa editoriale. In un saggio pubblicato in *Cento lettere a uno sconosciuto* e nell'*Impronta dell'editore*, infatti, troviamo una domanda retorica fondamentale per capire il progetto Adelphi: «che cos'è una casa editrice se non un lungo serpente di pagine?». <sup>116</sup> Il serpente è qui un'immagine di continuità ideale: il nesso è con la sua caratteristica epidermide, composta da squame diverse che formano un solo tessuto; allo stesso modo, Adelphi, pur nella variegatezza della propria offerta editoriale, che va dai romanzi fantastici ai testi sacri orientali, è per Calasso una sola pelle, un tutto organico.

Avviene insomma per l'universo calassiano quello che lo stesso scrittore riscontrava nell'opera di Giambattista Tiepolo: «ovunque ci si volga, si ritroverà quel serpente. Ed è l'unica specie di universalità accertabile: estetica, enigmatica». <sup>117</sup> In una recente intervista televisiva, Calasso riconosceva così la rilevanza dell'animale all'interno della propria opera: «il serpente compare in tutti i miei libri, ed è un emissario del continuo». <sup>118</sup> Dava in tal modo un'indicazione importante, una sorta di memento: è necessario vedere nella serpe un segno del continuo nel discreto. La presenza dell'animale deve obbligare a guardare alle manifestazioni del discreto in una prospettiva cosmica.

Come accennato, il serpente è infatti collegato a una serie di immagini cosmogoniche: oltre a quella di Varuna, nell'«opera in corso» compare quella, importante per la tradizione gnostica, della copula fra Tempo-senza-vecchiaia e Ananke. Nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* si narra di come le due divinità, unendosi sotto forma di serpenti, generarono in un intreccio Fanes, il Protogonos:

Non c'era ancora lo spazio, ma una superficie convessa, rivestita di migliaia e migliaia di squame. Si estendeva al di là di ogni sguardo. Seguendo le squame verso il basso, si accorse che aderivano ad altre squame, di uguale colore, e vi si intrecciavano in nodi molteplici, sempre più stretti. L'occhio si confondeva, non riconosceva più a quale delle due pelli serpentine le squame appartenessero. Risalendo verso l'alto, verso la testa dei due serpenti annodati, il corpo del primo

---

<sup>115</sup> RK, p. 273.

<sup>116</sup> CLS, p. 20 e IE, p. 94.

<sup>117</sup> RT, p. 237.

<sup>118</sup> Cfr. <http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/eco-della-storia-incontra-roberto-calasso/33951/default.aspx>.

serpente si ergeva e le squame trapassavano in qualcosa che non rispondeva più alla natura del serpente: era il volto di un dio, il primo volto che rivelò che cosa è il volto di un dio, e lo affiancavano due grandi teste, di leone e di toro, mentre dalle spalle si espandevano ali immense e sottili. Il braccio bianco di una donna si intrecciava al braccio del dio, in alto, così come in basso si allacciavano le code dei due serpenti. Fisso verso il volto del dio era il volto della donna che, con l'altro braccio, dietro il quale tremava un'ala immensa, si spingeva sino all'estremità del tutto: dove giungeva la punta delle sue unghie il Tutto finiva. Erano una coppia regale e immobile: erano Tempo-senza-vecchiaia e Ananke.<sup>119</sup>

In questa narrazione, il serpente è in primo luogo un distacco del continuo. Di nuovo, come nel caso della foresta o della palude, ci troviamo di fronte un'immagine dell'origine come indifferenziato. Il serpente è la prima articolazione che spezza l'equilibrio originario per consentire l'esistenza. È l'immagine di una frattura, di una necessaria lacerazione del continuo. Animale metamorfico per antonomasia, grazie alla sua capacità di mutare pelle, rappresenta idealmente il passaggio da uno stato all'altro, la transizione da un modo all'altro dell'essere. Nel continuo che è il cosmo primordiale, il serpente è l'esistenza come manifestazione (Fanes, da *φαίνομαι*), e dunque anche una rottura in ciò che era nascosto. Nel discontinuo, che è il mondo successivo alla manifestazione originaria, il serpente è un ricordo del continuo. Le *Nozze* raccontano di come Zeus, che aveva inghiottito Fanes per diventare signore degli dèi, violenterà la madre Rea Demetra sotto forma di un serpente, riproponendo con lei l'intreccio di Tempo-senza-vecchiaia e Ananke:

C'è una nostalgia, negli dèi sovrani, che li spinge a ripristinare lo stato del primo fra loro, di Fanes. Per Zeus, la nostalgia di Fanes si fissò nella figura del serpente. Soltanto Zeus poteva ricordare la visione dei due serpenti allacciati, prima che il mondo esistesse. E Fanes era apparso tra le spire di un serpente. Quando Zeus ebbe espulso il mondo dal suo cuore, sentì il desiderio di congiungersi con sua madre. Quel desiderio era mosso da un ricordo remoto. La madre fuggiva, e Zeus non si stancava di inseguirla. Alla fine, Rea Demetra si trasformò in serpente. Allora anche Zeus divenne serpente, si avvicinò alla madre e strinse le sue squame alle sue in un nodo eracleotico, lo stesso che formano i due serpenti sul caduceo di Hermes. Fu un atto di violenza, tanto che un antico commentatore voleva derivare il nome di Rea Demetra (Deò) dal verbo *deioûn*, «devastare». Ma perché, per stuprare la madre, il dio volle formare proprio quel nodo? In quel momento, Zeus ricordava qualcosa e voleva ripeterlo. Come gli uomini, un giorno, in ogni loro gesto si sarebbero ricordati di un precedente divino, così Zeus ricordò quegli dèi prima degli dèi che aveva

---

<sup>119</sup> NCA, p. 228.



potuto contemplare quando inghiottì Fanes e le sue potenze.<sup>120</sup>

Lo stesso nodo si ritrova sul caduceo di Hermes, a ricordare come sia delicato e incerto quell'equilibrio fra il bene e il male che il serpente, in quanto rappresentante del continuo nel discontinuo, racchiude. Nella *Folie Baudelaire*, Fanes ritorna, nei panni dell'essere mostruoso che il poeta incontra in sogno nell'enigmatico bordello-museo. Il solitario abitante della casa di appuntamenti viene paragonato da Calasso a un'antica statua custodita a Mérida. Se la modernità non è più in grado di trattare con il continuo, quel suo rappresentante dalla coda serpentina non può che vivere prigioniero in un museo, reso innocuo dalla propria collocazione ai margini della società:

nell'epoca del «Siècle», che dura tuttora, Fanes continua a esistere, ma gli viene negato l'onore di essere una statua. Ora è qualcuno che «ha vissuto», un *freak* esposto accanto alle immagini di altri *freaks*, un «mostro nato nella casa» (di prostituzione) da cui probabilmente non è mai uscito. Non è più colui che regge il mondo, ma qualcuno che il mondo tiene imprigionato nella parte più remota di se stesso.<sup>121</sup>

Il serpente è legato anche a numerosi eventi teogonici, e il suo tornare ciclicamente nelle storie divine è anche una prova della ricorsività del tempo, agitato dal «demone della ripetizione»: da Zeus e Rea Demetra in forma di serpenti nasce Persefone; accoppiandosi in forma di serpente a Persefone Zeus dà vita a Dioniso Zagreo; unendosi allo stesso modo con Semele (figlia di Cadmo e Armonia) genera Dioniso:

Da serpente a serpente, il mondo continuava a propagarsi nelle sue ere. Ogni volta che Zeus si trasformava in serpente, la freccia del tempo si volgeva all'indietro, conficcandosi nell'origine. Allora il mondo sembrava sospendere il respiro, perché diventasse avvertibile quel movimento retrogrado che segna il passaggio da un'era all'altra. Così avvenne quando dalla copula di Zeus serpente con Rea Demetra trasformata in serpente venne generata Persefone, la «fanciulla di cui non si può dire il nome», la fanciulla unica a cui Zeus avrebbe trasmesso il segreto del serpente.<sup>122</sup>

*Le Nozze di Cadmo e Armonia*, libro dedicato alle cose «che sono sempre», non può che traboccare di serpenti. I rettili tornano infatti di capitolo in capitolo a segnare snodi

---

<sup>120</sup> NCA, p. 232.

<sup>121</sup> FB, p. 188.

<sup>122</sup> NCA, p. 233.

importanti della personale teogonia calassiana: Cadmo uccide il serpente di Ares; Afrodite dona ad Armonia una collana dalla forma serpentina; Cadmo e Armonia, andandosene su di un carro nella scena finale del libro, intrecciano i loro capelli come serpenti. Questi sono poi vicini a un'altra figura centrale nel volume: Persefone, o, alla latina, Proserpina: «probabilmente derivato da una variante italica che gioca sopra il significato della parola, è certamente un nome vicino al sanscrito *prasarpinī*, “colei che striscia al di sotto”, e che allude al carattere serpentino di questa figura legata agli inferi». <sup>123</sup> Essendo legato a Demetra e Persefone, il serpente è connesso ai misteri eleusini, la cui importanza per l'impianto concettuale dell'«opera in corso» è già stata chiarita in precedenza.

Nelle *Nozze*, il serpente appare spesso contrapposto al toro, un altro animale caro a Zeus e connesso al narrare – pensiamo alle storie delle pitture parietali –, all'indomabilità ferina, mostruosa – pensiamo al Minotauro – e all'odio di Apollo – che inviò Teseo a uccidere il mostro cretese, mentre lui stesso uccise Pitone –, ma anche legato alla terra e al fuoco (sotto forma di offerta sacrificale), laddove il serpente appartiene alle acque:

Il cosmo pulsa fra serpente e toro. Passò un lunghissimo tempo prima che al serpente, Tempo-senza-vecchiaia, seguisse il battito del toro, che fu Zeus. E un tempo molto più breve prima che Zeus toro generasse da Demetra la donna in cui ritornava a pulsare la natura del serpente, Persefone. E un minimo tempo, il tempo di accendersi per il desiderio, quando Zeus si accorse che la bambina Persefone era diventata fanciulla, perché il padre si congiungesse alla figlia come serpente e generasse il toro, Zagreus, il primo Dioniso. La storia del mondo era tutta in quel diventare toro e ridiventare serpente, per far nascere un altro toro. Raccontata da Zeus, era una storia che procedeva dal toro e tornava al toro. Raccontata da Tempo-senza-vecchiaia, era una storia che procedeva dal serpente e aspettava di riannodarsi nel serpente. <sup>124</sup>

Immagini della serpe compaiono già nell'*Impuro folle*: sia per il tramite della figlia di Tiresia, Manto, fanciulla dai capelli serpentinini che si intrattiene a parlare con Schreber, <sup>125</sup> sia, più significativamente, con la menzione del mito di Apollo e Pitone. In uno dei monologhi che costellano il volume del '74, infatti, il Presidente parla di «Apollo l'Obliquo, il dio dei topi (fra l'altro, per un certo periodo mi trasformò anche in un topo),

---

<sup>123</sup> MARIO PIANTELLI, *Il simbolismo dei nāga*, in *Bestie o dei? L'animale nel simbolismo religioso*, a cura di A. Bongioanni ed E. Comba, Torino, Ananke, 1996, pp. 123-135, spec. 128.

<sup>124</sup> NCA, p. 235.

<sup>125</sup> IF, p. 108.

geloso della pigra draghessa arrotolata a Delfi, che sapeva i segni del futuro».<sup>126</sup> La storia della sopraffazione di Apollo su Pitone è dunque così radicata nell'immaginario calassiano da riaffiorare con costanza nei luoghi più disparati della sua produzione, fin dal primo libro. Abbiamo visto come questo mito venga utilizzato nella *Letteratura e gli dèi* e nella *Follia che viene dalle Ninfe*. È perciò evidente che il serpente, animale che si insinua strisciando in ogni anfratto, sia legato alle Ninfe, e dunque alla possessione e all'entusiasmo divino. Le Nozze ricordano a tal proposito:

Theòs, l'indeterminato divino, era un'invasione, del corpo e della mente. Era il diventare intimo di ciò che più è estraneo. E nulla è più estraneo del serpente.<sup>127</sup>

Nella storia dell'Apollo Telfusio, è l'animale a subire una violenza, a sottomettersi alla brutalità con cui il divino si può manifestare. Il serpente è associato alle acque, alle sorgenti, e legato alle immagini che dalle acque affiorano, come le Ninfe (Pitone *in primis*) e, in generale, con tutti i fantasmi mentali. È quindi l'ennesimo rappresentante della continua produzione di immagini a cui è sottoposto il nostro cervello:

In tutte le storie, risalendo indietro, molto indietro, fino a quel punto in cui scompare ogni orizzonte, si trova un serpente, l'albero e l'acqua. O è un serpente che copre con le sue spire una sorgente. O è un grumo, un nodo vagante sulle acque, un cuscino circolare che accoglie un corpo divino e scivola fra le onde. O è un serpente attorcigliato attorno a un tronco che cresce dall'acqua. Tutto questo si può anche incontrare rovesciando lo sguardo verso l'interno, come già facevano alcuni secondo la *Kāṭha Upaniṣad* («un certo sapiente che cercava l'immortalità ha guardato dentro di sé, rovesciando i globi degli occhi»). Il serpente è attorcigliato al tronco da cui cola l'essenza, il *rasa*, così come la Dea Ritorta, Devī Kuṇḍalinī, avvolge con le sue spire per tre volte e mezzo la *susūmnā*, rivolo verticale che attraversa il *meru*, la spina dorsale, ma anche il monte Meru, e sbocca sotto la volta del cranio o del cosmo, dove Śiva attende sul suo trono di loto che scocchi il risveglio.<sup>128</sup>

Anche la serpe è quindi un abitante della nostra psiche, è legata alle pozze d'acqua delle Ninfe e alle immagini mentali. Secondo la tradizione indiana, un serpente, Kuṇḍalini, riposa dentro al nostro corpo, e avvinto alla nostra spina dorsale arriva al nostro encefalo: è l'estraneo dentro di noi, quello che ci guarda raccogliere gli stimoli dal

---

<sup>126</sup> IF, p. 110.

<sup>127</sup> NCA, p. 235.

<sup>128</sup> Ka, pp. 389-390.

mondo esterno. La storia di Apollo e Pitone dimostra che il sapere metamorfico delle Ninfe, il sapere della mantica, può essere piegato ai voleri di un dio che non ha familiarità con le acque e con le sorgenti, ma sa costringere le Ninfe al proprio volere: Apollo, dio dell'ordine e del metro, deve uccidere il serpente per potersi appropriare di quel tipo di conoscenza. Nelle *Nozze*, la storia di Apollo e Pitone è definita «il modello nell'uccidere mostri». In *Ka*, viene raffrontata al mito più antico di Indra e Vṛtra. Indra uccise infatti, trafiggendolo, Vṛtra (dalla radice vṛ=costringere, avvolgere), un serpente costringitore che racchiudeva le acque; Apollo è dunque un «cugino occidentale» di Indra che «scoccò la freccia su Pitone arrotolato come Vṛtra sulla montagna di Delfi». <sup>129</sup> L'uccisione di Vṛtra comportò anche la liberazione del Soma, che nella tradizione Vedica era un re e al tempo stesso una sostanza inebriante tenuta a guardia da una Ninfa-serpente. Il succo di entrambe le storie, secondo l'autore di *Ka*, è uno solo: «nessuno che aspiri alla sovranità può raggiungerla se non attraverso il Serpente e la Ninfa». <sup>130</sup> Il serpente è un essere mostruoso con cui l'eroe, umano o divino, deve scontrarsi: è un pericolo che, affrontato, porta a una ricompensa di portata superiore. Per questo motivo, nella *Rovina di Kash*, l'assassinio di Indra è definito «l'archetipo di ogni uccisione del drago», <sup>131</sup> cioè di ogni incontro fra un eroe e un mostro. Nel *Cacciatore celeste*, del resto, Pitone non è che «l'ultimo sopravvissuto di un'epoca di mostri». <sup>132</sup> Un'epoca mitica, dai labili confini, nella quale ogni contrasto era mosso da una necessità superiore; un tempo nel quale ogni duello era una metamorfosi che lasciava indelebile traccia del mostro sull'eroe: della Sfinge su Edipo, del Minotauro su Teseo:

Per vedere il labirinto da fuori, e ucciderlo nella figura del Minotauro, occorre averlo percorso sino al suo centro, che è la bocca da cui si esce nello spazio delle cose isolate, separate, disposte in un'articolazione precaria: lo spazio dove il sacrificio deve incessantemente tessere un'area di connessione, fra vuoto e vuoto. Il pericolo dell'eroe che al tempo stesso uccide e nasce è di perdere il contatto con la sua vittima cosmica, con il suo nemico, che è però fonte di ogni potere: con le acque. <sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> *Ka*, p. 288.

<sup>130</sup> *Ka*, p. 293.

<sup>131</sup> *RK*, p. 222.

<sup>132</sup> *CC*, p. 214.

<sup>133</sup> *RK*, p. 223.

Di tale complesso bilanciamento di forze il serpente è il perfetto rappresentante. Considerato pressoché in ogni cultura un essere ambivalente,<sup>134</sup> esso simboleggia il continuo. Ogni volta che appare, secondo Calasso, ci costringe a tornare idealmente a quello stato primordiale, indefinito e inarticolato, da cui si è staccato per dar vita al tutto. L'umanità vive nel discontinuo, nell'articolazione; della grande rete, dei *bandhu* che connettono tutto con tutto, la mente può cogliere soltanto piccoli lacerti, illuminando solo modeste porzioni della realtà. Pur appartenendo al continuo, infatti, essa ha bisogno di operare nel discreto. Il serpente è un'immagine di straordinaria potenza che le ricorda da dove proviene:

Tanto più ci si addentra, nella Grecia antica, in storie di serpenti, tanto più vana – e inapplicabile – risulta l'usuale spartizione fra *benigno* e *maligno* – il serpente ovviamente la travalica – anzi è l'emblema di ciò che travalica in genere quell'opposizione. Il serpente è la potenza, nel suo stato indifferenziato e inarticolato. O almeno: in quello stato che appare indifferenziato e inarticolato al nostro occhio, quando gli si avvicina e lo scopre, nell'incertezza e nel terrore. Come perenne memento di quello stato, il serpente si insinua in ogni storia e su ogni corpo. Divino è ciò che non ha perso il contatto con il serpente. Che può anche ucciderlo o condannarlo, ma lo riconosce. E talvolta può usarlo come alleato e come complice.<sup>135</sup>

Il divino, che è il continuo e l'invisibile, è in vario modo legato al serpente. Nel *Rosa Tiepolo*, Calasso fa riferimento alla serpe della Genesi e nota come, in base alle sue indicazioni, Eva osservi per la prima volta il frutto dell'albero della conoscenza e scopra come esso sia «buono da mangiare e gradito agli occhi».<sup>136</sup> Argomenta dunque che ci sia una strettissima connessione fra la bestia «più astuta» e l'atto del guardare:

C'è dunque un nesso strettissimo fra l'atto del guardare e l'animale che «è il più accorto fra tutti gli animali dei campi». Ovunque si tratti di immagini, si incontra il

---

<sup>134</sup> Si vedano per esempio: JEAN C. COOPER, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London, Thames and Hudson, 1978; MANFRED LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano, Mondadori, 1994; GIUSEPPE A. SAMONÀ, *Il sole, la terra e il serpente. Antichi miti di morte, interpretazioni moderne e problemi di comparazione storico-religiosa*, Roma, Bulzoni, 1991; HANS EGLI, *Il simbolo del serpente*, traduzione italiana di M. Fragiaco, Genova, ECIG, 1993; M. PIANTELLI, *Il simbolismo dei nāga*, cit.; SIMON PRICE e EMILY KEARNS (a cura di), *Classical Myth & Religion*, New York, Oxford University Press, 2003; CLAUDIO GIUNTA, *Serpenti*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozi, Roma, Carocci, 2009, pp. 246-253.

<sup>135</sup> RT, p. 183.

<sup>136</sup> Gen, 3, 6.

serpente. O il ricordo del serpente.<sup>137</sup>

Il motivo per cui Giambattista Tiepolo ha voluto riempire le sue opere di serpenti, allora, è una forma di obbedienza, consapevole o meno, alla propria iconolatria; la sola forma di sottomissione a cui, per Calasso, deve adeguarsi un artista moderno. Alle immagini si connette del resto un altro celebre episodio biblico legato al serpente, chiamato in causa anche nella *Follia che viene dalle Ninfe*. Il brano ha per protagonista Mosè, che nel libro dei Numeri si ritrova ad attraversare il deserto alla guida del suo popolo, sempre più stanco e denutrito. Gli Israeliti iniziano a disperare nelle possibilità di sopravvivere, e si lamentano con Mosè dei piani di Dio. Questi, adirato, invia contro di loro dei serpenti, che iniziano a colpirli facendone morire tanti. Gli Israeliti corrono allora a invocare la pietà di Dio tramite Mosè; al Profeta, Jahvè ordina di brandire un'asta con in cima un serpente di bronzo, dicendo a chiunque sia stato morso di guardarlo; chi lo avesse fatto, sarebbe stato salvato:

Il gesto di Mosè, quando brandì un serpente di bronzo e intimò agli Ebrei mormoranti di *guardarlo* – il gesto di Mosè fu la scoperta che il male può essere guarito dalla sua immagine. Anzi, che il male può essere guarito *soltanto* dalla contemplazione della sua immagine. Intorno, non c'era altro che sabbia e serpenti nascosti nella sabbia. Eppure Mosè ordinò a tutti di contemplare un oggetto assai simile agli amuleti che proliferavano in Egitto. Ma da dove usciva? Non c'era una fucina, non c'erano metalli. Eppure l'intimazione agì. Era una delle scoperte capitali che si possono fare. E questa volta una scoperta muta. Non incisa su tavole, non affidata a un testo. Era la scoperta dell'immagine, del suo potere risanatore. Fa parte dei supremi paradossi ebraici che quella scoperta fosse dovuta a colui che sarebbe stato ricordato e celebrato come il nemico delle immagini.<sup>138</sup>

Per questo motivo, un'opera «esoterica» come quella di Giambattista Tiepolo si rivela piena di misteriose apparizioni di serpenti. Soltanto lui poteva, secondo Calasso, indicare la strada che, nel secolo della Ragione, un artista deve seguire per arrivare all'unico tipo di rivelazione concesso agli uomini secolari, quello della Forma:

Lì, all'insaputa di tutti e fissato soltanto da una punta metallica vibrante e febbrile, avrebbe continuato a rinnovarsi un antico patto, a stringersi in un nodo che era il «*nodus et copula mundi*» secondo la formula di Ficino. Nodo assimilabile a quello

---

<sup>137</sup> RT, p. 190.

<sup>138</sup> RT, p. 191.

che formavano i serpenti attorcigliati ad aste di legno, guardiani fedeli del luogo.<sup>139</sup>

Possiamo scorgere lo stesso nodo all'intero della nostra mente, che al continuo originario appartiene, ma soltanto per fugaci illuminazioni. Questa è per Calasso la missione, quanto mai eroica, della letteratura nel mondo moderno: cercare il contatto con quello stato primordiale e darne testimonianza, entrando negli anfratti più misteriosi e pericolosi della psiche, con l'aiuto dell'arco di Apollo e del suo rigore formale. Con queste sole armi, lo scrittore potrà uccidere il serpente per impossessarsi del suo sapere; oppure, più umanamente, potrà guardarlo, raccontarlo, e sperare nella salvezza.

---

<sup>139</sup> RT, p. 104.

### 3. UNA SCIENZA ESATTA

Diventai grande tra le braccia degli dèi.  
HÖLDERLIN

Nella trattazione di Calasso sul potere delle Ninfe dobbiamo leggere il tentativo di redigere una poetica valida per la proteiforme modernità, in cui trova le sue radici la letteratura assoluta.

Per la costruzione di questo particolare «mito personale», Calasso si è avvalso di alcuni autori-modello. Molti di questi, come si è visto, appartengono al periodo storico, grossomodo circoscrivibile al XIX secolo, in cui si è individuata la nascita di questa galassia misteriosa. Tuttavia, come più volte ribadito, la nuova fisionomia acquisita dalla letteratura rimane la stessa ai giorni nostri. Uno dei suoi rappresentanti più significativi è uno scrittore novecentesco, al quale credo vada imputata anche la singolare definizione; mi riferisco a Gottfried Benn, del quale, nei *Quarantanove gradini*, Calasso scrive:

Nessuno dei pochi grandi prosatori del dopoguerra ha saputo nominare con tale precisione l'innominabile attuale, solo il vecchio Benn, che sulla nuova età si è appena affacciato, ha riconosciuto quello che già aveva visto, ha sbarrato le finestre e ha continuato a tracciare i suoi arabeschi, estraneo fra gli estranei, fino alla morte, Berlino 1956.<sup>140</sup>

Non soltanto l'espressione «letteratura assoluta» si trova in uno studio degli anni '70 sul Romanticismo tedesco;<sup>141</sup> più rilevantemente, credo, dovrebbe essere ricondotta ai saggi di Benn, in cui si parla di «prosa assoluta». Calasso appare infatti estremamente affascinato da questa dicitura, che riflette tutta l'immediatezza del processo di ispirazione, suffragando l'ipotesi di una natura «divina» della stessa. Come si riconosce, precisamente, la prosa assoluta?

Il criterio è uno solo, e Benn l'ha enunciato in gran fretta: «Per colui che si sforza di dare espressione al proprio interno, l'arte non è qualcosa di pertinente alle scienze

---

<sup>140</sup> QG, p. 194.

<sup>141</sup> PHILIPPE LACQUE-LABARTHE e JEAN-LUC NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.



umane, ma qualcosa di fisico come le impronte digitali». <sup>142</sup>

A dimostrazione dell'affinità tra le scaglie diverse del serpente adelphiano, si noti, di passaggio, che questa affermazione appare straordinariamente simile a quella di Marina Cvetaeva che Guido Ceronetti pone in epigrafe alla raccolta degli scritti di Cristina Campo, per la quale redige il saggio introduttivo: «...l'anima, che per l'uomo comune / è il vertice della spiritualità, / per l'uomo spirituale è quasi carne». <sup>143</sup> La forza ispiratrice sembra dunque provenire dal corpo dello scrittore come un fenomeno obbligato, necessario. Nella visione di Calasso, a distinguere l'attività dello scrittore "assoluto" è una sorta di destino tragico, che lo equipara in un certo senso agli eroi del mito. Non a caso, nelle *Nozze di Cadmo e Armonia* parla in termini equivalenti di Giasone e di Nietzsche, sottolineando che per loro «non esiste il lieto fine delle favole». A caratterizzare lo statuto dell'eroe tragico, com'è noto, è la sua obbligata sottomissione al "giogo della necessità": «la sua parte è scritta prima di lui, l'impresa gli preesiste: non è mai scelta, ma gli viene incontro, come un alto flutto». <sup>144</sup> Non stupisce, allora, che Calasso faccia riferimento a Benn nell'articolo in cui – a vent'anni di distanza dalla pubblicazione delle *Nozze* – illustra i motivi della sua inesauribile fascinazione per il mito. Utilizzando la terminologia dello scrittore tedesco spiega uno degli elementi essenziali della letteratura assoluta, cioè la già citata capacità di esercitare uno «sguardo sommario», abilità che contraddistingue tutti i *nymphōlēptoi* – che potremmo altresì definire i suoi «autori inevitabili» <sup>145</sup>-. Riprendiamo quel passaggio che riassume il significato dell'idea di possessione:

Ciò che rimane è l'evocazione politeista, la dominante afroditica, l'allucinazione degli oggetti. E i nomi. Di questa materia – Benn ci vuole persuadere – è fatta una certa prosa, nella sua «nuda assolutezza». [...] Ma, di là dalla prosa, ciò a cui Benn accennava era un certo modo di trattare i fantasmi – e di lasciarsene invadere. Tutto sta nel giungere al punto in cui «ardono le immagini». Occorre una sorta di raddomanzia estetica, un silenzioso acrobatismo psichico. Ma perché Benn usava l'aggettivo «sommario»? Non solo per accennare alla rapidità e cursorietà del gesto, ma perché quello sguardo ha qualche somiglianza con un giudizio sommario: scarta i passaggi, toglie via i secoli, le filologie, le categorizzazioni. Rimangono solo i

---

<sup>142</sup> QG, p. 477. La citazione è tratta da G. BENN, *Gesammelte Werke*, a cura di D. Wellershoff, voll. I-IV, Wiesbaden, 1958-1961.

<sup>143</sup> C. CAMPO, *Gli Imperdonabili*, cit. I puntini sono del testo.

<sup>144</sup> NCA, p. 372.

<sup>145</sup> FB, p. 56.

profili: di figure, di oggetti.<sup>146</sup>

In quello «scartare i passaggi» riconosciamo anche uno dei tratti distintivi della prosa calassiana, che in queste pagine abbiamo visto procedere tramite le folgorazioni del «lampro analogico». Leggiamo, a tal proposito, un brano della *Folie Baudelaire* in cui, descrivendo il *modus cogitandi* di Diderot, Calasso sembra di nuovo,<sup>147</sup> consapevolmente o meno, parlare di se stesso:

Diderot non aveva propriamente un pensiero, ma la capacità di far zampillare il pensiero. Bastava dargli una frase, un interrogativo. Da lì, se si abbandonava al suo rapinoso automatismo, Diderot poteva arrivare ovunque. E, nel tragitto, scoprire molte cose. Ma non si fermava. Quasi non sapeva quel che scopriva. Perché era solo un passaggio, un aggancio fra tanti. [...] Per questo Diderot disse dei *Salons*: «Non c'è nessuna delle mie opere che mi somigli altrettanto». Perché i *Salons* sono puro movimento: non solo si passa da un quadro all'altro incessantemente, ma si entra nei quadri, se ne esce – e talvolta ci si perde.<sup>148</sup>

Anche l'«opera in corso» può essere infatti definita «puro movimento». Come il suo Diderot, Calasso lascia che il pensiero vaghi di passaggio in passaggio, entrando nei quadri più diversi e facendo nel tragitto moltissime scoperte.

Sebbene la direzione in cui tale pensiero si muove sia senz'altro centrifuga, esiste al tempo stesso – è il punto di partenza della mia ricerca – un centro gravitazionale molto potente verso il quale ogni sforzo di Calasso sembra convergere. Questo centro, alla luce di quanto emerge dalla ricognizione dei principali nuclei tematici delle sue opere, sembra essere quello della letteratura assoluta. Propongo ora di ripuntualizzarne in breve la definizione, alla luce delle considerazioni delle pagine precedenti.

L'«innominabile attuale», il nostro mondo secolarizzato e dimentico di ogni forma rituale, non può essere considerato un mondo privo di dèi. Secondo Calasso infatti «gli dèi possono apparire o scomparire agli occhi umani, a seconda dei luoghi dove si insediano. Ma sempre *sono* – e guardano».<sup>149</sup> Sebbene non esista più un culto istituzionalizzato che garantisca loro uno spazio preciso, sebbene non ci siano più dei simulacri collettivamente riconosciuti per individuarli, gli dèi continuano ad agire,

---

<sup>146</sup> R. CALASSO, *L'eterno ritorno del mito*, cit.

<sup>147</sup> Cfr. RK, p. 254, e *supra* I parte, cap. III, p. 81.

<sup>148</sup> FB, p. 19.

<sup>149</sup> FB, p. 292.

sconvolgendo, con il loro «insediarsi», il delicato equilibrio della psiche umana. Ridotti alla loro natura di pure essenze mentali, quindi, essi hanno visto la propria potenza accrescersi nonostante – o, meglio, in virtù di – questa *diminutio*. Secondo un meccanismo che Calasso vede perennemente in azione, dopo l'ultimo contatto diretto fra uomini e dèi, il cui referente mitico è il banchetto nuziale di Cadmo e Armonia, si avvia una fase in cui l'intervento divino rimane sempre nascosto, non viene riconosciuto:

Caduta la familiarità conviviale col divino, e anche affievolito il contatto cerimoniale del sacrificio, l'anima rimane esposta a un vento di violenza, a una persecuzione amorosa, a un pungolo ossessivo. Di queste storie è intessuta la mitologia: raccontano come sulla terra l'anima e il corpo continuano a subire il divino anche quando non lo cercano più e incerte sono divenute le vie rituali del contatto.<sup>150</sup>

L'obiettivo che Calasso si propone di soddisfare con i suoi nove volumi mi sembra molto simile quello che egli stesso individua, sottaciuto, nell'opera di Baudelaire: parlare della modernità, senza la pretesa di riuscire a definirla in maniera univoca:

Baudelaire mirava piuttosto a ricavarne l'essenza, isolarla come un elemento chimico, registrarne il peculiare, continuo fremito nervoso che lo corrodeva e lo esaltava da sempre.<sup>151</sup>

Questa particolare «essenza» moderna – una fantasmagoria che assume nel XIX secolo dei tratti che, pur confusi, perdurano nell'attualità – ha innanzitutto le sembianze di un immane rivolgimento delle coscienze. Questo ha origine in primo luogo dalla sostituzione del Sociale al Divino:

A ciò che è (qualsiasi cosa esso sia) si sostituisce *la società* di coloro che vivono e parlano, digitando e digitalizzando all'interno di ciò che è, qualsiasi cosa essi dicano. Al *Liber Mundi* si sostituisce il «libro unico del mondo», accessibile soltanto sullo schermo. Quanto al mondo, è cancellato, superfluo, nella sua muta, refrattaria estraneità.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> NCA, p. 70.

<sup>151</sup> FB, p. 200.

<sup>152</sup> IE, p. 47.

Per quanto non sembri riconoscere un discrimine tra la fase moderna (collocabile, con qualche approssimazione, all'altezza dei prodromi della Prima Rivoluzione Industriale) e quella generalmente definita postmoderna, che lui chiama «innominabile attuale» (iniziata grossomodo dopo il secondo conflitto mondiale), le riflessioni di Calasso sulla propria contemporaneità rivelano elementi di straordinaria consonanza con alcune delle figure di spicco del cosiddetto postmodernismo. Propongo ancora di confrontare, a titolo d'esempio, le sopracitate riflessioni sull'«epoca dell'ibridazione universale»<sup>153</sup> con le già menzionate ipotesi di Baudrillard sulla «perdita di realtà», cui potrebbero fare da contrappunto anche le seguenti affermazioni tratte dall'*Impronta dell'editore*:

La digitalizzazione universale dovrebbe alla fine fasciare la terra con una pellicola impenetrabile di segni (parole, immagini, suoni). E questo sarebbe non più il *Liber Mundi* della mistica medioevale, di Leibniz e di Borges, ma qualcosa di molto più audace: il *Liber Libri*, l'emanazione onniavvolgente che, a partire da una singola pagina digitalizzata, giunge a rivestire il tutto come *libro unico*. A quel punto il mondo potrebbe anche scomparire, perché superfluo.<sup>154</sup>

In questo complesso, indefinibile mondo moderno, Calasso vede affermarsi, come conseguenza imprevista e inevitabile, un nuovo tipo di letteratura, abissalmente lontana da tutti i significati che aveva assunto nelle epoche precedenti.<sup>155</sup> Essa sarà appunto, letteratura «assoluta», e cioè, in prima istanza, «sciolta», slegata da qualsiasi bardatura sociale. In un mondo in cui imperversa il dogma dell'utile, la letteratura farà di quello che Calasso individua come «nervo della teologia omerica» il suo motto sottinteso: «nella piena inutilità il massimo splendore».<sup>156</sup> L'«emancipazione dell'estetico» da ogni forma di obbedienza ai «Buoni Principi» è però soltanto un primo elemento. Il criterio con cui deve distinguersi un'opera di letteratura assoluta è senz'altro quello del «suono giusto»;<sup>157</sup> nell'assoluta autoreferenzialità della forma, tuttavia, si nasconde qualcosa di più importante:

---

<sup>153</sup> IE, p. 61.

<sup>154</sup> IE, p. 50.

<sup>155</sup> Cfr. LD, p. 142: «se oggi pronunciamo questa parola, avvertiamo subito che un abisso la separa da che con essa poteva significare un qualsiasi scrittore del Settecento, mentre già all'inizio dell'Ottocento aveva assunto certe connotazioni che oggi immediatamente vi riconosciamo».

<sup>156</sup> NCA, p. 380.

<sup>157</sup> IE, p. 18.

La letteratura che celebra se stessa, e soltanto se stessa, che ha tagliato ogni ormeggio, dipende capillarmente da quella oscurità psichica, da quella caverna muta dove a tratti lo stile fosforeggia come un fuoco fatuo.<sup>158</sup>

Proprio in virtù dell'«*ars gratia artis*», con l'implicito antagonismo al sociale che la letteratura così rivela, alcuni scrittori si assicureranno un intenso rapporto con quel divino che dai più non viene riconosciuto, e si cela all'interno della mente:

È come se, quando le maglie della società hanno cominciato a infittirsi, sino a ricoprire l'intera volta celeste, e al tempo stesso la società ha sempre più chiaramente preteso un culto di sé, si fosse anche avviato il reclutamento di una setta di refrattari, taluni silenziosi altri facinorosi, tutti inscalfibili nel loro rifiuto. E non certo perché dovessero rimanere fedeli ad altri culti. Ma perché li abitava una percezione della divinità così intensa da non aver neppure bisogno di darsi un nome e così precisa da imporre innanzitutto di rifuggire quella sua velenosa contraffazione che il Grande Animale della società – secondo la definizione platonica – stava perfezionando con zelo e tremenda potenza.<sup>159</sup>

Questa particolare «percezione della divinità» fa di questi scrittori, per così dire, “assoluti”, degli inconsapevoli officianti della più antica forma di contatto con gli dèi, il sacrificio:

Se la natura nasce intrisa di colpa, il privilegio dell'uomo non potrà essere quello di introdurre la colpa nel mondo, ma soltanto di elaborarla. Di darle forma – e questa era già una prima definizione della letteratura. Così la metafisica clandestina di Baudelaire si riconnetteva con la teoria vedica del sacrificio, di cui non aveva nozione (ben poco di questi testi era allora disponibile).<sup>160</sup>

È letteratura assoluta, insomma, quella che serba traccia della sua funzione sacrificale, quella in cui si intuiscono il riconoscimento della ridondanza quale caratteristica ineludibile della vita e lo sforzo dedicatorio quale omaggio a potenze al tempo stesso esterne e interne all'uomo:

Non c'è sacrificio senza residuo, e il mondo stesso è un residuo. Perciò occorre che i libri esistano. Ma occorre anche ricordare che, se il sacrificio fosse riuscito a non

---

<sup>158</sup> QG, p. 479.

<sup>159</sup> LD, pp. 143-144.

<sup>160</sup> FB, p. 34.

lasciare un residuo, i libri non ci sarebbero mai stati.<sup>161</sup>

L'ideale di scrittore che Calasso ha in mente, che ha avuto innumerevoli manifestazioni dal Romanticismo in avanti, è ascrivibile alla categoria del *nymphōlēptos*, di colui che si abbandona all'ordalia dei «colori emotivi», vincendo il timore delle conseguenze estreme cui questo banchetto divino nella sua psiche può portare:

*Orate sine intermissione*: il precetto paolino, che sarebbe diventato il fondamento della preghiera esicastica, si trasforma con Baudelaire in un'altra formula: «Dovete inebriarvi senza tregua».<sup>162</sup>

L'ebbrezza, così come concepita da Calasso, non è che una forma più piena, più profonda, di coscienza. Poiché la facoltà di esercitare la possessione si divide equamente tra la signoria di Dioniso e quella di Apollo e delle Ninfe, l'esperienza immaginifica, dispersa e metamorfica che avviene nella mente nasce per essere raccontata secondo le forme regolari del dio del metro. Per questo, scrive Calasso, «l'atto del raccontare è la prima – forse anche l'ultima – forma della coscienza».<sup>163</sup> Per un paradosso che appare perfettamente sensato in un mondo «troppo esoterico», insomma, spetta all'arte, alla forma più alta di superficialità e superfluità, di esprimere e preservare quanto di più profondo e imprescindibile appartenga all'uomo:

E invece siamo criminali, leggeri, dissolventi, anche un po' antifemminili, pardon, anzi neutri, nell'origine – l'unico argomento su cui biologicamente abbiamo qualcosa da dire è lo stile. Dal cosmo alla cosmesi va la freccia del destino occidentale – regalo questo tema alle meditazioni domenicali dei nostri cattedratici.<sup>164</sup>

Non è un'idea nuova, ovviamente. Il culto del Bello, della forma, era già stato celebrato, nei secoli precedenti, da sacerdoti più zelanti di Calasso. Eppure, credo ci sia dell'originalità nella costruzione dell'«opera in corso». Si manifesta, in quest'esaltazione dello stile così affine, per certi versi, all'estetismo tardo-ottocentesco, un'istanza quasi

---

<sup>161</sup> IE, p. 17.

<sup>162</sup> FB, p. 59.

<sup>163</sup> FB, p. 164.

<sup>164</sup> IF, pp. 116-117.

sovversiva rispetto alla contemporaneità. Calasso sembra dare testimonianza di una religiosità inattuale in tempi di laicismo oltranzista, di sfiducia bigotta in qualsiasi forma di alterità. Calasso non è l'unico, ma è certo un raro esempio, oggi, di fede smisurata nel valore dello stile, una caratteristica irrinunciabile della letteratura di cui già Cristina Campo scriveva: «la prima immagine che si presenti è questa: una virtù polare grazie alla quale il sentimento della vita sia nello stesso tempo rarefatto e intensificato».<sup>165</sup>

Ogni religione, come è noto, si fonda sui propri libri. Ebbene, anche questa sua forma eccezionale, questa “religione dello stile” che di libri si compone, ha bisogno di una precettistica. È quello che Calasso sembra offrire con la sua «opera in corso». Un insieme, certo mai prescrittivo, piuttosto descrittivo, di verità rivelate. Verità mai univoche, sia ben chiaro. Quella che Calasso celebra è la natura metamorfica della realtà. Per questo motivo egli si dice interessato a una forma della fede che si coniuga con la conoscenza, come compendiato dal termine sanscrito *śraddhā*. Lo afferma nell'*Impronta dell'editore*:

[*śraddhā*] significa “fiducia nell’efficacia dei gesti rituali”. E qui occorre una glossa: “gesto rituale”, per i veggenti vedici, significava innanzitutto “gesto mentale”.<sup>166</sup>

In virtù di queste riflessioni ritengo di poter sostenere che ci sia una valenza religiosa nella fenomenologia della letteratura assoluta a cui Calasso dà corpo con i nove volumi dell’«opera in corso»:

Il religioso, inteso in questa accezione dei suoi due termini indispensabili – conoscenza e fede (la *śraddhā*) – investe ogni angolo della nostra esperienza, poiché in ogni angolo della nostra esperienza noi siamo in contatto con cose che sfuggono al controllo del nostro io – e proprio nell’ambito di ciò che è al di là del nostro controllo si trova quel che per noi è più importante ed essenziale.<sup>167</sup>

Non è un caso che nello stesso saggio – una sorta di autobiografia editoriale, in cui ripercorre in maniera le tappe più significative dei suoi cinquant’anni ad Adelphi – si legga un’affermazione che mi permette di sostenere l’idea della “religione delle lettere”

---

<sup>165</sup> C. CAMPO, *Gli Imperdonabili*, cit., p. 81.

<sup>166</sup> IE, p. 70.

<sup>167</sup> IE, pp. 72-73.

riallacciandomi, al contempo, alle riflessioni sulla *Letteratura e gli dèi* con cui questa ricerca ha avuto inizio:

La mistica è una scienza esatta.<sup>168</sup>

Parafrasando Nabokov, Calasso istituisce così un'equivalenza perfetta tra ninfolessia, mistica e letteratura. Un'equipollenza di cui non è possibile stupirsi, una volta compenetrati nel sistema di pensiero calassiano, alla base del quale c'è la fede nel superamento dell'incomunicabilità tipica dell'esperienza contemplativa attraverso il medium letterario:

Se ovunque [...] la prima forma in cui si è manifestato il linguaggio è stata quella del racconto – e ogni volta di un racconto che parlava di esseri non del tutto umani –, questo presuppone che nessun altro uso della parola apparisse più efficace per stabilire un contatto con entità che ci avvolgono e ci sopravazano.<sup>169</sup>

Uno storico delle religioni come Dario Sabbatucci scrive che «l'azione rituale in senso mistico doveva trasformare l'uomo, renderlo simile agli dèi, in modo che, al posto della comunicazione, si realizzasse una comunione».<sup>170</sup> Nella visione di Calasso, tuttavia, la comunione con il divino è il presupposto, perché il soggetto può sperimentarla nella normalità della sua mente, se riesce a risvegliare la propria coscienza a tale scopo. La letteratura, unica rimasta fra le azioni rituali, sarà pertanto il mezzo con cui rendere manifesta questa singolarissima, eterna, condizione:

La letteratura non è mai cosa di un soggetto singolo. Gli attori sono per lo meno tre: la mano che scrive, la voce che parla, il dio che sorveglia e impone. Il loro aspetto non è molto diverso: tutti e tre giovani, dalla capigliatura folta e serpentina. Facilmente potrebbero essere presi per tre apparizioni della stessa persona. Ma non è questo il punto. Il punto è la divisione in tre esseri autosufficienti. Potremmo chiamarli l'Io, il Sé e il Divino. Fra questi tre esseri avviene un continuo processo di triangolazione. Ogni frase, ogni forma, sono variazioni all'interno di quel campo di forze. Da ciò l'ambiguità della letteratura. Perché il punto di vista si sposta incessantemente fra quegli estremi senza avvertircene. [...] Ogni vibrazione della parola presuppone qualcosa di violento, un *palaiòn pénthos*, un «antico lutto». Un

---

<sup>168</sup> IE, p. 68.

<sup>169</sup> IE, p. 73.

<sup>170</sup> DARIO SABBATUCCI, *Politeismo*, vol. I (*Mesopotamia, Roma, Grecia, Egitto*), Roma, Bulzoni, 1998, p. 276.



assassinio? Un sacrificio? Non è chiaro, ma la parola non finirà mai di raccontarlo.<sup>171</sup>

Con il difficile obiettivo di rendere giustizia a questo «continuo processo di triangolazione», dunque, Calasso ha dato corpo alla sua massiccia creatura letteraria. Nel tratteggiare il profilo della letteratura assoluta ha creato un idolo a cui egli stesso non smette di rendere omaggio, e al quale, nel contempo, ci invita a rivolgerci, con occhi fiduciosi, mentre il destino occidentale prosegue la sua traiettoria inesorabile, dal cosmo alla cosmesi.

---

<sup>171</sup> LD, p. 159.





## BIBLIOGRAFIA

Nel redigere la bibliografia, ho ordinato le opere e gli articoli di Roberto Calasso seguendo la cronologia di pubblicazione. Per gli scritti su Calasso – per lo più saggi brevi e recensioni apparse sui quotidiani – ho invece optato per l'ordine cronologico decrescente, per rendere conto con immediatezza della critica più aggiornata. Gli strumenti di consultazione generale sono invece indicati in ordine alfabetico; per la sitografia finale ho adottato il medesimo criterio.

### OPERE DI ROBERTO CALASSO

#### Volumi

*L'impuro folle*, Milano, Adelphi, 1974.

*La rovina di Kasch*, Milano, Adelphi, 1983.

*Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988.

*I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991.

*Ka*, Milano, Adelphi, 1996.

*Ka*, II edizione con illustrazioni, Milano, Adelphi, 1999.

*La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001.

*K.*, Milano, Adelphi, 2002.

*Cento lettere ad uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003.

*Le nozze di Cadmo e Armonia*, II edizione con illustrazioni, Milano, Adelphi, 2004.

*K.*, II edizione con illustrazioni, Milano, Adelphi, 2005.

*La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.

*Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006.

*La folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008.

*Le nozze di Cadmo e Armonia*, edizione illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2009.

*L'ardore*, Milano, Adelphi, 2010.

*La folie Baudelaire*, edizione illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2012.

*L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013.

*Il cacciatore celeste*, Milano, Adelphi, 2016.

*L'innominabile attuale*, Milano, Adelphi, 2017.

## **Articoli**

*Th. W. Adorno, il surrealismo e il mana*, in «Paragone», 138, 1961, pp. 9-24.

*La bottega del mago Röckle*, in «Il Giornale di Vicenza», 10 ottobre 1991.

*Aut Kraus aut Coca-cola*, in «Tuttolibri», XVI, 781, dicembre 1991.

*Figli di un dio indiano*, in «l'Espresso», 3 ottobre 1996.

*Per conoscerci ripartiamo da Confucio*, in «Corriere della Sera», 8 maggio 1998.

*Inebriati dalla barbarie della civiltà*, in «Corriere della Sera», 18 febbraio 2001.

*Simone Weil, Mathematician of the Soul*, in «The Chronicle Review», 26 ottobre 2001.

*Successi e ironie*, in «la Repubblica», 30 novembre 2001.

*Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, in «la Repubblica», 19 febbraio 2002.

*Kafka, le metamorfosi di un buffone*, in «la Repubblica», 22 agosto 2002.

*Il signor Kafka tra i nudisti*, in «la Repubblica», 23 agosto 2002.

*L'equivoco. Com'è difficile chiamarsi Franz Kafka*, in «Panorama», 17 ottobre 2002.

*Lo strano dormiveglia del signor K. in tribunale*, in «Corriere della Sera», 1 luglio 2003.

*Franz Kafka, l'allucinazione si chiama cinema*, in «la Repubblica», 1 luglio 2003.

*Warburg, la ninfa e il serpente*, in «la Repubblica», 16 dicembre 2003.

*Das unendliche Buch*, in «Neue Zürcher Zeitung», 47, 25-26 febbraio 2006.

*Così inventammo i "Libri unici"*, in «la Repubblica», 27 dicembre 2006.

*In copertina metteremo un Beardsley*, in «la Repubblica», 28 dicembre 2006.

*Gli ultimi giorni di Lord Brummel*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 2007.

*Filosofia di un dandy*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 2007.

*Il tramonto dei progressisti*, in «Corriere della Sera», 7 aprile 2007.

*Minosse e Procri l'impavida*, in «la Repubblica», 12 giugno 2007.

*Il gioco delle relazioni multiple*, in «la Repubblica», 17 giugno 2007.

*Con gli occhi colmi di immagini*, in «la Repubblica», 2 febbraio 2008.

*Così sarà il mio Baudelaire*, in «Corriere della Sera», 13 marzo 2008.

*Il dipinto che svela i limiti del divino*, in «Corriere della Sera», 13 marzo 2008.

*Baudelaire peccatore metafisico*, in «Corriere della Sera», 22 ottobre 2008.

*Niente sfuggiva alle antenne metafisiche di Charles Baudelaire*, in «Il Foglio», 27 ottobre 2008.

*La foresta dei Brāhmaṇa*, in LÉVI, S., *La dottrina del sacrificio nei Brāhmaṇa*, traduzione italiana di S. D'Intino, Milano, Adelphi, 2009, pp. 11-29.

*Perché ho deciso di pubblicarlo*, in «la Repubblica», 5 febbraio 2009.

*Viaggio all'origine dell'India*, in «Corriere della Sera», 14 aprile 2009.

*La verità sui filosofi che Volpi ha indagato*, in «la Repubblica», 17 aprile 2009.

*Il vero editore infrange il tabù del pubblicabile*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 2009.

*Quando Baudelaire sognò il crollo delle Torri Gemelle*, in «Corriere della Sera», 10 settembre 2009.

*L'eterno ritorno del mito*, in «Corriere della Sera», 13 ottobre 2009.

*L'India prima del Buddha. Così nacque la sapienza*, in «Corriere della Sera», 18 gennaio 2010.

*L'India più remota dove l'uomo dialoga con l'ignoto*, in «Corriere della Sera», 13 ottobre 2010.

*Joseph Brodskij. Perché ogni uomo è ciò che legge*, in «la Repubblica», 15 marzo 2011.

*Il mestiere di editore*, in «la Repubblica», 5 luglio 2011.

*Baudelaire, entre el 11-Sy 'Wozzeck'*, traduzione di Edgardo Dobry, in «Babelia - El País», 15 ottobre 2011.

*Il segreto dell'editoria è l'arte di «dire no»*, in «Corriere della Sera», 1 dicembre 2011.

*Baudelaire, il riso viene dal diavolo*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 2012.

*Pubblicazione permanente e sporadicamente visibile*, in «Adelphiana 1963-2013», 2013, pp. 22-25.

*La superstizione della società* [discorso, inedito nella sua versione italiana, scritto per presenziare alle «René Girard Lectures» del Centre Pompidou di Parigi (5 giugno 2014) e dell'Università di Stanford (6 novembre 2014) gentilmente concessomi dall'autore. Ora in parte pubblicato in IA, pp. 24-33].

*The last superstition*, traduzione inglese di R. Dixon, in «Res: Anthropology and aesthetics», 65-66, 2014-2015, pp. 403-407.

*La prima recensione della storia*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 2016.

*L'emozione che chiamiamo letteratura*, in «la Repubblica», 19 settembre 2016.

*La última superstición*, in «Letras Libres», 214, ottobre 2016, pp. 26-31.

*Dobbiamo superare le reticenze sull'Islam*, in «Corriere della Sera», 4 gennaio 2017.

*Vivere senza Dio*, in «Corriere della Sera», 27 settembre 2017.

## SCRITTI SU ROBERTO CALASSO

### Monografie

CUMBO, B., *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Ariccia, Aracne, 2015.

FIORANI, L., *Deconstructing Mythology: a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*, Doctoral Thesis, UCL, 2009. Consultabile online: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/>

CECCHETTI, V., *Roberto Calasso*, Firenze, Cadmo, 2006.

### Articoli e recensioni

D'ALESSANDRO, D., *Ricerchi il senso? Vedi alla voce Calasso*, in «Il Foglio», 12 novembre 2017.

GNOLI, A., *Con Calasso nei labirinti dell'età dell'inconsistenza*, in «la Repubblica – Bologna», 4 novembre 2017.

S. A., *Dentro le parole di Calasso*, in «Corriere di Bologna», 3 novembre 2017.

DOSHI, T., *Per colpa delle immagini abbiamo perso il senso delle parole*, in «Sette», 2 novembre 2017.

AROSIO, E., *Quando Google ispira Calasso*, in «Pagina 99», 27 ottobre 2017.

PUNZI, V., *Ossessionati dai dati: la dittatura digitale ha svuotato l'uomo*, in «Libero», 23 ottobre 2017.

GALETTO, G., *L'inconsistenza dell'Europa senza l'ombra del sacro*, in «Bresciaoggi», 20 ottobre 2017.

MARCHETTI, G., *Calasso scrive un'antologia dell'inquietudine*, in «Gazzetta di Parma», 20 ottobre 2017.

GUGLIELMI, A., *Da Bouvard-Pécuchet a Internet un'enciclopedia soffoca il mondo*, in «Tuttolibri», XLIII, 2067, 14 ottobre 2017.

FORTUNATO, M., *Turisti e terroristi pari sono*, in «l'Espresso», 8 ottobre 2017.

GABBUTI, D., *Sublime Calasso: i laici parlano con compunzione da ecclesiastici, gli ecclesiastici ambiscono a farsi passare da professori di sociologia*, in «Italia oggi», 5 ottobre 2017.

SOLINAS, S., *Benvenuti nell'epoca della bigotteria planetaria*, in «il Giornale», 5 ottobre 2017.

CAVALLERI, C., *Innominabile e attuale, ma anche ambiguo: il pensiero di Calasso*, in «Avvenire», 4 ottobre 2017.



- PIEMONTESE, F., *Calasso e la dittatura dell'algoritmo*, in «Il Mattino», 2 ottobre 2017.
- OLIVERO, D., *Roberto Calasso. In un mondo senza sacro, siamo diventati solo turisti*, in «la Repubblica», 30 settembre 2017.
- MONTEFOSCHI, G., *Ma riaffiora di continuo la nostalgia del sacro*, in «Corriere della Sera», 27 settembre 2017.
- VITIELLO, G., *Scoprire l'innominabile attuale di Calasso in un breve racconto ottocentesco*, in «Il Foglio», 16 settembre 2017.
- FERRARA, G., *Lezioni di un maestro della devozione atea*, in «Il Foglio», 11 settembre 2017.
- SILVA, S., *Opera mirabile, "L'innominabile attuale" susciterà paura*, in «Il Sole 24 ore Magazine», 11 settembre 2017.
- CESERANI, R., *A Piè di pagina*, in «L'immaginazione», 295, settembre-ottobre 2016, pp. 28-29.
- CERONETTI, G., *Il più sapiente dei predatori*, in «Il Foglio», 4 agosto 2016.
- CICALA, M. e MELATI, P., *Roberto Calasso racconta il suo libro infinito*, in «il Venerdì», 15 luglio 2016.
- MONDO, L., *E l'uomo divenne predatore cacciando i suoi simili*, in «Tuttolibri», XLII, 2004, 2 luglio 2016.
- DAMIANI, R., *E praticando la caccia l'homo divenne sapiens*, in «Il Gazzettino», 27 giugno 2016.
- NATALE, M., *Calasso: addio metamorfosi, giunge l'invisibile*, in «Alias», 12 giugno 2016.
- CITATI, P., *L'uomo, la caccia, il mito: il nuovo libro di Roberto Calasso*, in «Corriere della Sera», 24 maggio 2016.
- MASSARENTI, A., *Sotto le stelle della caccia*, in «Il Sole 24 ore», 22 maggio 2016.
- DI PAOLO, P., *Viaggio alle origini dell'essere*, in «Il Messaggero», 18 maggio 2016.
- VITIELLO, G., *La caccia nel tempo profondo che trasformò l'uomo in animale metafisico* in «Il Foglio», 14-15 maggio 2016.
- PIETRICOLA, P., *Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di ecfrafi à rebours*, in «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di Arte e Letteratura*, a cura di P. Taravacci ed E. Cancelliere, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 299-310.
- SHULMAN, D., *At the Heart of Hinduism*, in «The New York Review of Books», 1, vol. LXII, 8 gennaio 2015, pp. 49-51.
- ORDAZ, P., *Roberto Calasso: "La ideología de Amazon es una trampa funesta"*, in «El País», 30 dicembre 2014.
- MISHRA, P., *Quest for Enlightenment*, in «New York Times Book Review», 21 dicembre 2014.
- AIZARNA, S., *Con, entre y para los libros*, in «El Diario Vasco», 10 ottobre 2014.
- MOLINA, A.C., *Calasso frente al Goliath digital*, in «ABC (cultural)», 4 ottobre 2014.

BAUDINO, M., *Roberto Calasso. I piaceri dell'editore*, in «La Stampa», 13 dicembre 2013.

VERCESI, P. L., *Borges recitava alla luna, Simenon si fidava di Fellini e Vienna tornò capitale. Così l'Italia capì che la cultura aveva ancora molto da scoprire*, in «Sette», 13 dicembre 2013, pp. 36-42.

POLESE, R., *Adelphiana, cinquant'anni di scoperte controcorrente*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 2013.

WIDMANN, A., *Von Kühen und Menschen*, in «Feuilleton», 8 ottobre 2013.

ROMANO, M., *Adelphi, le affinità elettive*, in «Il nostro tempo», 30 giugno 2013.

FAILONI, H., *L'impronta dell'editore*, in «Corriere di Bologna», 26 maggio 2013.

DELBECCHI, N., *Se tutti pubblicano, chi ci pubblicherà?*, in «il Fatto Quotidiano», 4 maggio 2013.

VITIELLO, G., *Adelphi redenti*, in «Il Foglio», 4 maggio 2013.

BERARDINELLI, A., *Il demone del libro*, in «Il Foglio», 29 aprile 2013.

MASCHERONI, L., *La versione di Calasso sul «sovietico» Einaudi*, in «il Giornale», 29 aprile 2013.

LA PORTA, F., *L'impronta di Calasso*, in «Europa», 22 aprile 2013.

BRICCHI, M., *Funzione strategica del non detto*, in «Alias», 14 aprile 2013.

GABUTTI, D., *Il segreto è nella copertina*, in «Sette», 12 aprile 2013.

DE MICHELIS, C., *Apologia dell'editore*, in «Il Sole 24 ore», 7 aprile 2013.

PIEMONTESE, F., *Calasso, le sfide dell'editore ideale*, in «Il Mattino», 7 aprile 2013.

BERNARDINI, P.L., *Roberto Calasso. Una vita nel libro fonte di concordia*, in «La Provincia», 28 marzo 2013.

MARCHETTI, G., *Libri, tesori di civiltà*, in «Gazzetta di Parma», 28 marzo 2013.

SANTE, L., *In Baudelaire's Dream Brothel*, in «The New York Review», 21 marzo 2013.

BERARDINELLI, A., *Ma Calasso esclude Socrate e Gesù con il connubio germanesimo-induismo*, in «Avvenire», 16 marzo 2013.

CITATI, P., *Il sogno del Libro di tutti i libri*, in «Corriere della Sera», 15 marzo 2013.

GNOLI, A., *50 anni di Adelphi. Calasso: «Fare i libri nell'età dell'inconsistenza»*, in «la Repubblica», 15 marzo 2013.

PIROLI, G., *Il mestiere di scrivere*, in «Prometeo», marzo 2013, pp. 117-122.

THIRLWELL, A., *How Baudelaire Revolutionized Modern Literature*, in «New Republic», 21 febbraio 2013.

PIZZOCARO, M., *«Il mestiere dell'editore è la difesa dall'inconsistenza»*, in «la Provincia», 13 febbraio 2013.

ACCETTELLA, M., *Recensione a: Roberto Calasso, La follia che viene dalle Ninfe*, in «Quaderni di cultura junghiana», II, 2, 2013, pp. 102-103.

HARTWIG, I., *So ein Snob!*, in «Die Zeit», 31 gennaio 2013.

- MONTEFOSCHI, G., *Il tutto smisurato da Proust a Degas. Su «La Folie Baudelaire» di Roberto Calasso*, in «Corriere della Sera», 10 gennaio 2013.
- CALASSO, R. - ITALIA, P. - RICO, F., *Foro. Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, in «Ecdotica», 10, 2013, pp. 179-202.
- DANCHEV, A., *'Buster Keaton in a frock coat'*, in «Saturday Guardian», 29 dicembre 2012.
- LEE, A., *Roberto Calasso's Encyclopedic mind at play*, in «New Yorker», 13 dicembre 2012.
- SIMON, J., *Paris Review. Baudelaire stands at the center of this study of 19th century art*, in «The New York Times Book Review», 18 novembre 2012.
- SCHWARTZ, T., *Baudelaire ging nicht zu Starbucks*, in «Die Welt», 17 novembre 2012.
- HOGAN, E., *La folie Baudelaire by Roberto Calasso*, in «Financial Time», 16 novembre 2012.
- PETILLON, M., *Lecteur omnivore*, in «Le Monde des Livre», 2 novembre 2012.
- AZAM ZANGANEH, L., *Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217*, in «The Paris Review», 102, 2012, pp. 109-142.
- LIPPERINI, L., *Libri DOC. Calasso: «Il mercato premia l'editore che sa quello che fa»*, in «la Repubblica», 3 marzo 2012.
- RADETICH, N., *El problema del sacrificio en La ruina de Kasch de Roberto Calasso*, in «Elementos», 86, 2012, pp. 41-48.
- KÉCHICHIAN, P., *Baudelaire, peintre de la vie moderne*, in «la Croix», 24 novembre 2011.
- FUMAROLI, M., *Dans l'orage magnétique de Baudelaire*, in «Le Figaro Littéraire», 17 novembre 2011.
- LANÇON, P., *Baudelaire hisse son pavillon noir*, in «Libération», 17 novembre 2011.
- NADEAU, M., *Journal en public*, in «La Quinzaine», 16-30 novembre 2011.
- BOGLIOLO, G., *Sorseggiando Baudelaire nel chiosco della follia*, in «Tuttolibri», XXXV, 1791, 12 novembre 2011.
- DAMIANI, R., *La traccia del sapere in quel Veda disperso*, in «Il Gazzettino», 5 novembre 2011.
- JEANCOURT GALIGNANI, O., *Le grand entretien - Roberto Calasso*, in «Transfuge», novembre 2011.
- JAMET, D., *Baudelaire en calassothérapie*, in «Marianne», 29 ottobre-4 novembre 2011.
- SICA, L., *Calasso: «Un pensatore originale e solitario»*, in «la Repubblica», 28 ottobre 2011.
- VITIELLO, G., *La Giustizia di Dürrenmatt non era così profonda, prima di Adelphi*, in «Il Riformista», 26 ottobre 2011.
- CALVO SERRALLER, F., *Castillos en el aire*, in «Babelia - El País», 15 ottobre 2011.
- JARQUE, F., *Baudelaire. Paradigma de lo Moderno*, in «Babelia - El País», 15 ottobre 2011.
- FERRER, J., *Rimbaud, de burdeles*, in «la Razon», 29 settembre 2011.

- MONMANY, M., *El verbo más poderoso*, in «ABC (Cultural)», 24 settembre 2011.
- MANERA, L., *L'altra India, il viaggio del sapere*, in «Corriere della Sera», 25 gennaio 2011.
- BOCCALI, G., *La conoscenza è tutta un fuoco*, in «Il Sole 24 ore», 16 gennaio 2011.
- VITULLI, S., *L'ardore di Roberto Calasso*, in «Panorama», 13 gennaio 2011.
- CAVALLERI, C., *Ancora su Calasso: c'è una via al cristianesimo?*, in «Avvenire», 5 gennaio 2011.
- ID., *Calasso e l'incandescenza della mente*, in «Avvenire», 29 dicembre 2010.
- DI SALVATORE, M., *Letteratura e storia ne "La rovina di Kasch" di Roberto Calasso*, in «Italica», vol. 87, 4, inverno 2010, pp. 637-645.
- LEONZIO, U., *Come comunicare con gli Dei? La risposta nel libro di Calasso*, in «l'Unità», 20 dicembre 2010.
- VECA, S., *Un fiume di storie porta nell'India vedica*, in «Corriere della Sera», 6 dicembre 2010.
- DI STEFANO, P., *«L'Italia ignorava l'Oriente, lo scoprimmo noi»*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 2010.
- OTTAVIANI, F., *Calasso e tutto quello che l'Occidente non vuol vedere*, in «Il Giornale», 30 novembre 2010.
- PIEMONTESE, F., *L'India del mito secondo Calasso*, in «Il Mattino», 28 novembre 2010.
- FERRERO, E., *Sacrificarsi ma con ardore*, in «Tuttolibri», XXXIV, 1742, 27 novembre 2010.
- MONTI, A., *La civiltà vedica illumina villaggi e foreste*, in «Tuttolibri», XXXIV, 1742, 27 novembre 2010.
- TREVI, E., *Calasso. Attualità dei riti vedici*, in «Alias», 20 novembre 2010.
- MARCHETTI, G., *Nei misteri dell'essere*, in «Gazzetta di Parma», 18 novembre 2010.
- ANNIBALDIS, G., *Lo spirito del mondo sull'ara sacrificale*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 novembre 2010.
- VITIELLO, G., *L'ardore vedico di Calasso. Anatomia di un culto*, in «Il Riformista», 10 novembre 2010.
- GIULI, A., *L'ardore senza ardore dell'ultimo Calasso. Conversazione fogliante con Mario Bortolotto e Ruggero Guarini...*, in «Il Foglio», 6 novembre 2010.
- GRASSI, M., *Il viaggio della mente nel regno di Veda*, in «Class», novembre 2010, p. 143.
- BERNARDI GUARDI, M., *Archetipi, miti e simboli del mondo degli Arya dove domina l'invisibile*, in «Liberò», 22 ottobre 2010.
- GNOLI, A., *Veda, il potere dell'invisibile*, in «la Repubblica», 13 ottobre 2010.
- MONTEFOSCHI, G., *E il rito varca il confine tra visibile e invisibile*, in «Corriere della Sera», 13 ottobre 2010.
- BANVILLE, J., *The idolatry of light*, in «The New York Republic», 29 aprile 2010.

MOUNT, F., *Fast worker*, in «Times Literary Supplement», 9 aprile 2010.

ROWLAND, I.D., *Tiepolo: Eros, Mystery, Menace*, in «New York Review of Books», 11 marzo 2010.

CONRAD, P., *A fantasy that would make an angel blush*, in «The Observer», 14 febbraio 2010.

DANTO, A.C., *Pleasure, Light, Glory*, in «Times Book Review», 3 gennaio 2010.

GNOLI, A., *Quando il mito creò l'immagine*, in «la Repubblica», 13 ottobre 2009.

VERZELLESI, G., *Il Baudelaire di Calasso*, in «Bresciaoggi», 13 agosto 2009.

VITOUX, F., *Le mystère Tiepolo*, in «Le Nouvel Observateur», 21 maggio 2009.

NICCOLINI, C., *Calasso: «La Parigi di Baudelaire esiste ancora»*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.

ROMANO, S., *E il mito varca il confine tra visibile e invisibile*, in «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.

DI MAURO, E., *Calasso, Baudelaire e le ferite di Parigi*, in «Il Messaggero», 26 febbraio 2009.

AUGIAS, C., *Baudelaire, storia segreta di una folle ispirazione*, in «la Repubblica», 6 febbraio 2009.

ROMANO, M., *Baudelaire e il chiosco del poeta*, in «Il nostro tempo», 1 febbraio 2009.

S.N., *Roberto Calasso, La folie Baudelaire*, in «Il Foglio», 21 gennaio 2009.

GRASSI, M., *Eros e poesia: la folie di Calasso*, in «Panorama», 8 gennaio 2009.

GNOLI, A., *Così scoprii un autore unico*, in «la Repubblica», 6 gennaio 2009.

MATTAZZI, I., *Baudelaire un paradigma. Versi orfani della metrica*, in «il Manifesto», 4 gennaio 2009.

ROMANI, C., *L'ultima folie calassienne*, in «Uomini e business», gennaio 2009.

CERONETTI, G., *Baudelaire poeta della città moderna*, in «Il Foglio», 30 dicembre 2008.

VITIELLO, G., *Velo dopo velo, Roberto Calasso e i libri-cipolla*, in «Il Riformista», 28 dicembre 2008.

FRUTTERO, C., *Baudelaire, l'arte dell'assedio*, in «Tuttolibri», XXXII, 20 dicembre 2008.

LEONZIO, U., *Viaggio nella «folie» ignota*, in «l'Unità», 19 dicembre 2008.

SGORLON, C., *Roberto Calasso e la caccia al "brivido nuovo" sulle orme di Baudelaire*, in «Messaggero Veneto», 29 novembre 2008.

PIEMONTESE, F., *Il vagabondo della modernità*, in «Il Mattino», 28 novembre 2008.

ANNIBALDIS, G., *Nel chiosco stravagante dei «fiori del male» s'annida un coro pagano*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 23 novembre 2008.

MONTEFOSCHI, G., *La folie Baudelaire di Roberto Calasso*, in «IO Donna», 22 novembre 2008.

IADICICCO, A., *Nella terra misteriosa dove crescono i fiori del male*, in «Il Giornale», 16 novembre 2008.

GELLI, P., *Calasso. Politeama parigino*, in «Alias», 15 novembre 2008.

BERNARDI GUARDI, M., *Baudelaire, la modernità con l'anima*, in «Secolo d'Italia», 13 novembre 2008.

VITIELLO, G., *La folie Baudelaire di Roberto Calasso*, in «Internazionale», 13 novembre 2008.

CAVALLERI, C., *Gli scogli sommersi del Calasso-Baudelaire*, in «Avvenire», 12 novembre 2008.

RIGONI, A.M., *Baudelaire genio esoterico*, in «Corriere della Sera», 12 novembre 2008.

DAMIANI, R., *Fra le strade di Parigi per decifrare il mistero-Baudelaire*, «Il Gazzettino», 5 novembre 2008.

MARCHETTI, G., *Il sogno del poeta*, in «Gazzetta di Parma», 2 novembre 2008.

CITATI, P., *Il mondo che vedeva Baudelaire*, in «Corriere della Sera», 30 ottobre 2008.

RASY, E., *Un «folle» del suo tempo*, «Domenica - Il Sole 24 ore», 26 ottobre 2008.

BERNARDI GUARDI, M., *La follia di Charles contro il progresso*, in «Liberio», 23 ottobre 2008.

TAGLIETTI, C., *Baudelaire, la follia che travolge Parigi*, in «Corriere della Sera», 22 ottobre 2008.

BUONADONNA, S., *Roberto Calasso e il sogno di Baudelaire*, in «Messaggero Veneto», 19 settembre 2008.

GIORDANO, A., *Calasso svela come conquistò lo scrittore che vale un tesoro*, in «il Venerdì», 4 aprile 2008.

APPIOTTI, M., *L'Adelphi, un'altra Recherche*, in «Tuttolibri», XXXI, 9 giugno 2007.

SMARGIASSI, M., *Tiepolo, nuvole e serpenti*, in «la Repubblica», 18 maggio 2007.

PANZA, P., *L'enigma Tiepolo*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 2007.

FERNÁNDEZ, L., «*El oficio de editor es un poco egoísta, esotérico y tribal*», in «El Mundo», 23 febbraio 2007.

SERPILLI, A., *Mito e decadenza nel rosa Tiepolo*, in «Il Sole 24 ore», 15 dicembre 2006.

MARIOTTI, G., *Le infinite sfumature del «rosa Tiepolo»*, in «Corriere della Sera», 4 dicembre 2006.

GNOLI, A., *L'incontro. Roberto Calasso*, in «la Repubblica», 29 ottobre 2006.

FUMAROLI, M., *Tiepolo l'ultimo antico*, in «la Repubblica», 24 ottobre 2006.

MARIOTTI, G., *Divine e folli sono le ninfe*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre 2006.

SCALFARI, E., *Scrivete, qualcuno forse vi leggerà*, in «l'Espresso», 30 giugno 2006.

LAVIZZARI, A., *Literarische Gattung Klappentext*, in «Der Bund», 6 aprile 2006.

PAPST, M., *Sprachmagie auf dem Waschzettel*, in «Neue Zürcher Zeitung», 26 febbraio 2006.

BERARDINELLI, A., *Il mistero Calasso*, in «Il Foglio», 31 gennaio 2006.

MURRAY, N., *Retrial for Kafka – with a friendly judge*, in «The Independent», 6 ottobre 2005.

GELLI, P., *Editoria e miti: l'only connect di Calasso*, in «Alias», 24 settembre 2005.

CERONETTI, G., *Altrove*, in «La Stampa», 6 settembre 2005.

GOLINO, E., *Ninfette onnipotenti*, in «L'Espresso», 19 agosto 2005.

FERRERO, E., *Le ninfe incantatrici di Calasso*, in «Tuttolibri», XXIX, 6 agosto 2005.

MARCHETTI, G., *Mito e sogno: talismani invincibili*, in «Gazzetta di Parma», 4 agosto 2005.

RISSET, J., *Calasso: se la follia viene dalle ninfe*, in «Il Messaggero», 4 agosto 2005.

REITANI, L., *Miti greci: l'eros divino delle Ninfe*, in «Messaggero Veneto», 2 agosto 2005.

DAMIANI, R., *Roberto Calasso e la "possessione folle" delle Ninfe*, in «Il Gazzettino», 28 luglio 2005.

BERNARDI GUARDI, M., *Lolita, ninfa di un cacciatore di epistème*, in «l'Indipendente», 12 luglio 2005.

MONTEFOSCHI, G., *La follia che viene dalle ninfe di Roberto Calasso*, in «IO Donna», 9 luglio 2005.

GNOLI, A., *Roberto Calasso. Da Socrate a Nabokov lungo il cammino segreto che ha posto al centro la conturbante figura della ninfa...*, in «la Repubblica», 25 giugno 2005.

MONTESANO, G., *Ninfe e ninfette la letteratura come rivelazione corporea*, in «Il Mattino», 20 giugno 2005.

FIORI, S., *Noi dell'Adelphi opposti all'Einaudi*, in «la Repubblica», 6 maggio 2005.

LETHEM, J., *The Figure in the Castle*, in «New York Times Book Review», 1 maggio 2005.

ALTER, R., *One Man's Kafka*, in «The New York Republic», 25 aprile 2005.

TOLEDO, A., *Los pasos perdidos. Calasso y la revuelta del Yo*, in «Enlaces», 23 novembre 2004.

PANZA, P., *Le nozze di Cadmo e Armonia, rivincita del mito*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 2003.

MONTEFOSCHI G., *Roberto Calasso – Cento lettere a uno sconosciuto*, in «IO Donna», 8 novembre 2003.

RICO, F., *La monarquía absoluta de Roberto Calasso*, in «El País», 8 novembre 2003.

FRUTTERO, C., *Imbonitore appassionato*, in «Panorama», 30 ottobre 2003.

BERNARDI GUARDI, M., *Viaggio inebriante fra le "scoperte" Adelphi*, in «Secolo d'Italia», 16 ottobre 2003.

FORTUNATO, M., *Freschi di stampa*, in «l'Espresso», 16 ottobre 2003.

HUERTA, D., *El primer libro de Roberto Calasso*, in «Enlaces», 13 ottobre 2003.

NIGRO, S., *Il mondo in un risvolto*, in «Il Sole 24 ore», 12 ottobre 2003.

FERRERO, E., *Nel Castello Adelphi Calasso seduce cento volte il lettore*, in «Tuttolibri», XXVII, 4 ottobre 2003.

MEDAIL, C., *I messaggi anonimi firmati da Calasso*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 2003.

MONTESANO, G., *Elogio del nomadismo radicale*, in «Il Mattino», 3 ottobre 2003.

- PIEMONTESE, F., *Adelphi, che testardi*, in «Il Mattino», 21 settembre 2003.
- SHORROCK, R., *The Artful Mythographer: Roberto Calasso and "The Marriage of Cadmus and Harmony"*, in «Arion», Third Series, vol. 11, 2, 2003, pp. 83-99.
- REGAZZONI, S., *Così, nel nome di Nietzsche, l'Italia scoprì lo snobismo editoriale*, in «la Repubblica», 19 settembre 2003.
- ULIVI, S., *Ma chi è il più grande scrittore di risvolti d'Italia?*, in «Sette», 11 settembre 2003.
- GNOLI, A., *Quello sguardo dal bordo del letto*, in «la Repubblica», 1 luglio 2003.
- MEDAIL, C., *Quell'inedita leggerezza di Kafka*, in «Corriere della Sera», 1 luglio 2003.
- GRASSI, M., *Io e Simenon*, in «Panorama», 26 giugno 2003.
- FARREL, J., *C's enigmas*, in «Times Literary Supplement», 2 maggio 2003.
- MANGUEL, A., *Kafka para el siglo XXI*, in «El Pais», 1 aprile 2003.
- CERONETTI, G., *Lo stuzzica venti*, in «la Stampa», 6 febbraio 2003.
- MARIOTTI, G., *La voce di Kafka nella foresta del mondo*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 2002.
- SPARK, M., *Books of the Year*, in «Times Literary Supplement», 6 dicembre 2002.
- MONTESANO, G., *Viaggiando con Kafka*, in «Diario», 22 novembre 2002.
- GIULIANI, A., *Franz Kafka, nel mondo disadorno la normalità è terrorizzante*, in «la Repubblica», 1 novembre 2002.
- DAMIANI, R., *Kafka preso alla lettera e scarnificato*, in «Il Gazzettino», 26 ottobre 2002.
- DINI, M., *Nel labirinto di Kafka*, in «D - la Repubblica delle donne», 26 ottobre 2002.
- MARCHETTI, G., *Dentro il genio*, in «Gazzetta di Parma», 16 ottobre 2002.
- FERRERO, E., *Il signor K. alla moviola*, in «Tuttolibri», XXVI, 12 ottobre 2002.
- AROSIO, E., *Un enigma*, in «l'Espresso», 10 ottobre 2002.
- PIEMONTESE, F., *Anatomia di Kafka, autori allo specchio*, in «Il Mattino», 10 ottobre 2002.
- VATTIMO, G., *Snob, apocalittico, ma terribilmente attuale*, in «l'Espresso», 10 ottobre 2002.
- MEDAIL, C., *Kafka, il dio misterioso della letteratura*, in «Corriere della Sera», 2 ottobre 2002.
- MANGUEL, A., *Mnemonic waves*, in «Times Literary Supplement», 13 settembre 2002.
- MEDAIL, C., *Kundera l'immortale raccontato da Calasso*, in «Corriere della Sera», 8 giugno 2002.
- MEDAIL, C., *Calasso, la letteratura ha bisogno di dèi*, in «Corriere della Sera», 2 dicembre 2001.
- SIMIC, C., *Paradise lost. Literature and the Gods by Roberto Calasso*, in «The New York Review», 20 settembre 2001.
- NIRENSTEIN, S., *Malcom Bowie-Roberto Calasso. La rinascita degli dèi*, in «la Repubblica», 29 agosto 2001.
- ROLLOW, D., *Mixing myth language, and the divine*, in «Boston Globe», 24 giugno 2001.



VALIUNAS, A., *Pagans and Moderns. The beauty and the monstrosity of the ancient gods*, in «The Weekly Standard», 28 maggio 2001.

CITATI, P., *Gli dei nascosti fra noi*, in «la Repubblica», 16 maggio 2001.

S.n., *Literature and the gods by Roberto Calasso, translated from the Italian by Tim Parks*, in «The New Yorker», 7 maggio 2001.

LEVI, J., *Fugitive Guests*, in «Los Angeles Times Book Review», 22 aprile 2001.

MONTEFOSCHI, G., *La letteratura e gli dèi di Roberto Calasso*, in «IO Donna», 7 aprile 2001.

HADAS, R., *The Elusive Gods*, in «The American Scholar», primavera 2001, pp. 150-152.

MARIOTTI, G., *Un nudo da rebus per il nuovo libro di Calasso*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 2001.

VALLORA, M., *Nostalgia dell'Olimpo*, in «Lo specchio della Stampa», 10 marzo 2001, pp. 17-21.

CONTE, G., *Gli dèi non si sporcano le mani*, in «Panorama», 08 marzo 2001.

COTRONEO, R., *Frammenti di un discorso poetico-divino*, in «L'Espresso», 8 marzo 2001.

DAMIANI, R., *La letteratura esiste da sola*, in «Il Gazzettino», 28 febbraio 2001.

BELPOLITI, M., *Calasso l'antimoderno celebra il ritorno degli dei*, in «La Stampa», 24 febbraio 2001.

BERNARDI GUARDI, M., *Gli dei liberati dall'esilio della ragione*, in «Il Tempo», 20 febbraio 2001.

S.N., *Literature and the gods – Roberto Calasso, trans. From the Italian by Tim Parks*, in «Publisher Weekly», 19 febbraio 2001.

MARCOALDI, F., *Calasso. Quando le parole cercano l'assoluto*, in «la Repubblica», 18 febbraio 2001.

MONTESANO, G., *Calasso: la letteratura degli dei, metafora tra società e religione*, in «Il Mattino», 18 febbraio 2001.

RIGONI, A., *Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Nietzsche. Ecco le forme in cui si nasconde l'assoluto*, in «Corriere della Sera», 18 febbraio 2001.

BAUDINO, M., *Calasso, la poesia è il bestiame degli dei*, in «La Stampa», 17 febbraio 2001.

BERARDINELLI, A., *Stili dell'estremismo: Fortini, Zolla, Tronti, Calasso*, in ID., *Stili dell'estremismo*, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 15-86. Successivamente in ID., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 185-223.

ID., *Roberto Calasso e gli dèi*, in ID., *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'ancora, 2001.

D'ORMESSON, J., *Calasso: le roma du karma et des Deva*, in «Le Figaro Littéraire», 11 maggio 2000.

KIRBY, J.T., *Secrets of the Muses Retold. Classical Influences on Italian Authors of the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

PATEL, V., *Tales from Mythology*, in «Newsweek», 5 aprile 1999.

RUSHDIE, S., *Ecco gli scrittori che mi hanno influenzato*, in «la Repubblica», 10 marzo 1999.

MCGONIGLE, T., *The Big Bang*, in «Los Angeles Times», 31 gennaio 1999.

GNOLI, A., “*Così ricordo il mio amico Chatwin*”, in «la Repubblica», 16 gennaio 1999.

BANVILLE, J., *The Dawn of the Gods*, in «The New York Review of Books», 14 gennaio 1999.

THAROOB, S., *A Snake, A Tree, And Water*, in «Washington Post Book World», 10 gennaio 1999.

DAVIS, D., *Making sacrifice*, in «Times Literary Supplement», 11 dicembre 1998.

DONIGER, W., *The Ancient Postmoderns*, in «The New Republic», 7 dicembre 1998.

KHILNANI, S., *The First Syllable*, in «The New York Times Book Review», 8 novembre 1998.

MARIOTTI, G., *Calasso: “Ricominciamo da Borges”*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1997.

GALETTO, G., *Calasso, un labirinto dove tutto è racconto*, in «L’Arena», 21 ottobre 1996.

DINI, M., Ka. *Il culto dell’Estremo*, in «Amica», 18 ottobre 1996.

GIULIANI, A., *Gli amplessi e le favole*, in «la Repubblica», 18 ottobre 1996.

SCALFARI, E., *Calasso e lo spettacolo dell’Essere*, in «la Repubblica», 18 ottobre 1996.

MARCHETTI, G., *L’uomo ha sempre bisogno del mito*, in «Il Giorno», 16 ottobre 1996.

DAMIANI, R., “*Chi?*”: *domanda dalla quale tutto discende*, in «Il Gazzettino», 15 ottobre 1996.

MARIOTTI, G., *Sacrificio a due déi: “Tocco leggero” e “Meningi fumanti”*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 1996.

PENDE, S., *Amori e guerre al tempo di Shiva*, in «Panorama», 3 ottobre 1996.

POLESE, R., *Prima della storia, dove comincia il mito*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 1996.

PICCIONI, G., *Il tempo ritrovato sulla via delle Indie*, in «Il Mattino», 28 settembre 1996.

BAUDINO, M., *Calasso, In India con gli dèi*, in «La Stampa», 27 settembre 1996.

GNOLI, A., *Roberto Calasso. Misteri d’India*, in «la Repubblica», 27 settembre 1996.

VACCARI, L., *Calasso: in India, nella culla del mistero*, in «Il Messaggero», 27 settembre 1996.

RUSHDIE, S., *In defense of the novel, yet again*, in «The New Yorker», 24 giugno - 1 luglio 1996.

BANVILLE, *One Hobbyhorseman of the Cultural Apocalypse Rides again*, in «Boston Globe», 26 febbraio 1995.

DI STEFANO, P., *Sanguineti a Calasso: “Nietzsche, che fallimento”*, in «Corriere della Sera», 2 agosto 1995.

ACIMAN, A., *The Writer in his Labyrinth*, in «The New Republic», 26 giugno 1995.

DIBDIN, M., *All about everything*, in «The Independent», 27 novembre 1994.

KHILNANI, S., *A Maverick in Every Salon*, in «The New York Times Book Review», 23 ottobre 1994.

DI STEFANO, P., *Scrittore geniale o immondo: chi ha paura di Léon Bloy*, in «Corriere della Sera», 29 luglio 1994.

NASCIMBENI, G., *Maigret. Cosa fa quel commissario in casa Adelphi? Giallo in biblioteca, Roth e Nietzsche indagano*, in «Corriere della Sera», 24 luglio 1993.

HUGHES-HALLET, L., *Hooked on classics*, in «The Sunday Times», 20 giugno 1993.

BANVILLE, J., *Twilight of the gods*, in «Irish Times», 19 giugno 1993.

WARNER, M., *The magical mythology tour*, in «The Independent», 6 giugno 1993.

CONRAD, P., *The gods in their elements*, in «The Observer», 30 maggio 1993.

LEE, A., *The prince of books*, in «The New Yorker», 24 aprile 1993.

GRIFFIN, J., *Alive in Myth*, in «The New York Review», 22 aprile 1993.

BRODSKIJ, J., *Dei nascosti nella folla*, in «la Repubblica», 11 aprile 1993.

POLESE, R., *Siddharta, breviario del secolo*, in «Corriere della Sera», 18 dicembre 1992.

GNOLI, A., *Da Roth a Walcott, ecco l'Adelphi Mittelcaraibica*, in «la Repubblica», 18 ottobre 1992.

RASY, E., *Calasso: dov'è la forza dei libri*, in «la Stampa», 21 maggio 1992.

PETRIGNANI, S., *Il pensiero lungo*, in «Panorama», 5 aprile 1992.

ERBANI, F., *Bibbia e Benjamin, le nozze del nostro secolo*, in «la Gazzetta del Mezzogiorno», 15 gennaio 1992.

RUFFILLI, P., *La biblioteca-labirinto di Roberto Calasso*, in «la Nuova di Venezia», 7 gennaio 1992.

PARKS, T. - SUTCLIFFE, T., *High in the word quarry*, in «The Independent», 28 dicembre 1991.

CAVAGLION, A., *Calasso: giù per le scale, nella mischia letteraria*, in «il Piccolo», 17 dicembre 1991.

TINTERRI, A., *Saggi & gradini. Vent'anni in casa Adelphi*, in «Il secolo XX», 7 dicembre 1991.

QUINZIO, S., *Non abbiamo più guide per essere attuali*, in «Tuttolibri», XVI, 779, dicembre 1991.

VATTIMO, G., *Si confonde nichilismo con nostalgia*, in «Tuttolibri», XVI, 779, dicembre 1991.

GUGLIELMI, A., *Quando uno scrittore è attuale?*, in «Tuttolibri», XVI, 777, novembre 1991.

FRUTTERO, C. - LUCENTINI, F., *Calasso a Rai 3?*, XVI, 776, novembre 1991.

GUGLIELMI, A., *Nella torre di Calasso*, in «Tuttolibri», XVI, 775, novembre 1991.

PIEMONTESE, F., *Elogio dell'eccentricità*, «Il Mattino», 10 novembre 1991.

CITATI, P., *Roberto Calasso, o dell'infedeltà*, in «la Repubblica», 3 novembre 1991.

MARIOTTI, G., *I draghi di Calasso tra i miti di oggi*, in «Corriere della Sera», 1 novembre 1991.

SERRI, M., *Scrittore, sei attuale?*, in «Tuttolibri», XVI, 778, novembre 1991.

VITOUX, F., *Quoi de neuf? Zeus*, in «Le Nouvel Observateur», 65, novembre 1991.

- BERNARDI GUARDI, M., *Aurei granuli di conoscenza*, in «Messaggero Veneto», 31 ottobre 1991.
- GALIMBERTI, U., *Scala in salita verso l'abisso*, in «Il Sole 24 ore», 20 ottobre 1991.
- GUARINI, R., *Una favola, che paura!*, in «Il Messaggero», 10 ottobre 1991.
- GNOLI, A., *L'intervista a Calasso*, in «la Repubblica», 9 ottobre 1991.
- GNOLI, A., *Roberto Calasso sgrida l'Italia*, in «la Repubblica», 5 ottobre 1991.
- VON KARLHEINZ, S., *Zeus wirft sich in die Fluten*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 13 novembre 1990.
- CASES C., *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*, in ID., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 109-124.
- DAVIS, D., *Glittering insights*, in «Times Literary Supplement», 3-9 febbraio 1989.
- DEL CORNO, D., *Com'erano inquieti quegli olimpici*, in «Corriere della Sera», 16 novembre 1988.
- GALIMBERTI, U., *Va' pensiero ben oltre la metafora*, in «Il Sole 24 ore» 13 novembre 1988.
- MANGANELLI, G., *Quanto sei lenta Sparta*, in «Il Messaggero», 24 ottobre 1988.
- CITATI, P., *Dal monte Olimpo discendono gli dèi...*, in «la Repubblica», 8 ottobre 1988.
- CITATI, P., *L'Ospite Sconosciuto*, in «la Repubblica», 8 ottobre 1988.
- BOTT, F., *La légende des temps modernes*, in «Le Monde», 22 maggio 1987.
- DAMIANI, R., *Scritture nei cieli*, in ID., *Nuovi mondi, nuove stelle*, Milano, Guerini e associati, 1987, pp. 11-113.
- QUINZIO, S., *La banda gnostica. Dietro i nuovi fermenti culturali*, in «La Stampa», 6 ottobre 1983.
- CALVINO, I., *La rovina di Kasch e quel che resta*, in «Panorama mese», settembre 1983, ora in ID., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, con il titolo *Roberto Calasso, La rovina di Kasch*, pp. 1016-1022.
- CERONETTI, G., *Fra le rovine di Casch. Gnosi e storia nell'ultimo libro di Calasso*, in «La Stampa», 11 agosto 1983.
- CARDINI, F., *Nodi arcani del grande tappeto*, in «il Giornale», 22 luglio 1983.
- DAMIANI, R., *Storie scritte nei cieli*, in «il Gazzettino», 2 luglio 1983.
- GIULIANI, A., *Talleyrand guidaci tu*, in «la Repubblica», 11 giugno 1983.
- BORTOLOTTI, M., *Dove sono finiti i principi dell'89? Come leggere gli enigmi filosofici di Calasso*, in «l'Europeo», 28 maggio 1983.
- PIEMONTESE, F., *Nel labirinto, a braccetto con Talleyrand*, in «Il Mattino», 28 maggio 1983.
- RELLA, F., *La bancarotta del secolo*, in «l'Unità», 26 maggio 1983.
- GUARINI, R., *Il sacrificio o le sue spoglie*, in «l'Espresso», 15 maggio 1983.
- CITATI, P., *Un libro che divora i libri e la storia*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1983.

- EISENDLE, H., *Die Geheime Geschichte des Senatspräsidenten dr. Daniel Paul Schreber*, in «Literatur und Kritik», 157/158, Agosto-settembre 1981, pp. 493-494.
- DADOUN, R., *Un magistrat en folie*, in «Nouvel Observateur», 24 maggio 1976.
- FINAS, L., *Un roman qui raconte la véritable histoire du Président Schreber*, in «La Quinzaine Littéraire», 16-31 maggio 1976.
- DROIT, R., *Schreber pas mort*, in «Le Monde», 14 maggio 1976.
- SALERNO, M., *L'Impuro folle di Roberto Calasso*, in «Lecture», 1, 1976, pp. 31-32.
- MANGANELLI, G., *Quattro passi nel delirio*, in «l'Espresso», 3 novembre 1974.
- BLANDI, A., *Nudo in scena con psicanalisi*, in «la Stampa», 19 ottobre 1974.
- DAMIANI, R., *Doppi senza nome*, in «il Gazzettino», 5 ottobre 1974.
- PORZIO, D., *“L'impuro folle” di Roberto Calasso*, in «Panorama», 12 settembre 1974.
- VETTORI, V., *“L'impuro folle” di Roberto Calasso*, in «la Gazzetta di Modena», 27 luglio 1974.  
Comparso anche su «Messaggero Veneto» del 31 agosto 1974 col titolo *Nei meandri difficili del freudismo*.
- ALBERTAZZI, F., *Roberto Calasso alter ego di Daniel Paul Schreber. L'impuro folle*, in «l'Arena», 25 luglio 1974.
- PECORA, E., *Rinnegando le convenienze disfatte*, in «la Voce Repubblicana», 6 luglio 1974.

## STRUMENTI DI CONSULTAZIONE GENERALE

- ABBAGNANO, N., *Dizionario di Filosofia*, terza edizione aggiornata e ampliata da G. Fornero, Torino, Utet, 1998.
- AGAMBEN, G., *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995 e 2005.
- ID., *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.
- ID., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- ID., *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- ID., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 (1977).
- APOLLINAIRE, G., *I pittori cubisti. Con una lettera di Picasso sull'arte*, a cura di G. Peri, Padova, Le Tre Venezie, 1945 (Paris, Eugène Figuière & Cie, 1913).
- BALZAC, H., *Le Père Goriot*, in ID., *La Comédie Humaine*, vol. III, Paris, Gallimard, 1971.
- BARTH, J., *The Literature of Exhaustion*, in «The Atlantic», 220, vol. II, 1967, pp. 29-34.
- BATAILLE, G., *La parte maledetta*. Preceduto da *La nozione di dépense*, introduzione di F. Rella, traduzione italiana di F. Serna, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (Paris, Editions de Minuit, 1967).
- BATTAGLIA, S. - BÁRBERI SQUAROTTI, G. (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2017.
- BAUDELAIRE, C., *Il mio cuore messo a nudo*, a cura di D. Grange Fiori, Milano, Adelphi 2011 (Paris, Quantin, 1887).
- ID., *Lettere*, vol. I, a cura di G. Neri, traduzioni in italiano di M. Canosa, N. Muschitiello, A. Pasquali, G. Passalacqua, L. Xella, Bologna, Cappelli, 1980.
- BAUDRILLARD, J., *L'altro visto da sé*, traduzione italiana di M.T. Carbone, Genova, Costa & Nolan, 1987 (Paris, Galilé, 1987).
- ID., *Lo scambio simbolico e la morte*, traduzione italiana di G. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015 (Paris, Gallimard 1976).
- ID., *Simulacri e impostura. Bestie, beauburg apparenze e altri oggetti*, traduzione italiana di P. Lalli, Bologna, Cappelli, 1980.
- BAZLEN, R., *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984.
- BECHTEL, W., *Filosofia della mente*, traduzione italiana di M. Salucci, Bologna, Il Mulino, 1992 (New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1988).
- BELPOLITI, M., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- BELTING, H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, traduzione italiana di M. Gregorio, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (München, Verlag C. H. Beck o HG, 2008).
- ID., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, traduzione italiana di F. Pomarici, Torino, Einaudi, 1990 (München, Deutscher Kunstverlag, 1983).

BENN, G., *Gesammelte Werke*, a cura di D. Wellershoff, voll. I-IV, Wiesbaden, Limes, 1958-1961.

ID., *Lo smalto sul nulla*, traduzioni italiane di L. Zagari, G. Russo, G. Forti, Milano, Adelphi, 1992 (Limes Verlag, Wiesbaden, 1959).

ID., *Saggi*, Introduzione di H. E. Holthusen, traduzione italiana di L. Zagari, Milano, Garzanti, 1963 (Limes Verlag, Wiesbaden, 1959).

BIONDI, G., *L'enigma della serpe secondo Nietzsche*, Roma, Manifestolibri, 2001.

BLUMENBERG, H., *La leggibilità del mondo: il libro come metafora della natura*, traduzione italiana di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1989 (Frankfurt, Suhrkamp, 1981).

BOAS, F., *L'organizzazione sociale e le società segrete degli indiani kwakiutl*, traduzione italiana di C. Scarmato, Roma, Cisu, 2001 (Washington, 1895).

BOCCALI, G. - PIANO S. - SIANI, S., *Le letterature dell'India*, Torino, Utet, 2000.

BOCCALINI, T., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948.

BONGIOANNI, A. - COMBA, E. (a cura di), *Bestie o dei? L'animale nel simbolismo religioso*, Torino, Ananke, 1996.

BORTOLUZZI, M., *Dalla caduta al deicidio: mito, sacrificio e letteratura*, in «DADA. Rivista di Antropologia post-globale», 1, giugno 2013, pp. 53-69.

BOTTO, O., *Letterature antiche dell'India*, Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi - Società Editrice Libreria, 1969.

BREHIER, É., *La filosofia di Plotino*, traduzione italiana di M. Miglioli, Milano, Celuc, 1976 (Paris, Boivin, 1928).

BRUGNARA, G., "Un'imprecisione simile al sogno". *La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo*, tesi di dottorato discussa all'Università di Trento nell'A.A. 2008-2009.

BURCKHARDT, *Storia della cultura greca*, II voll., introduzione di A. Momigliano, traduzione italiana di M. Attardo Magrini, Firenze, Sansoni, 1974 (Basel, Schwabe, 1956).

BURKERT, W., *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, traduzione italiana F. Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981 (Berlin, Walter De Gruyter, 1972).

ID., *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Roma, Laterza, 1992 (Berlin, Klaus Wagenbach, 1990).

BUTOR, M., *Una storia straordinaria. Saggio su un sogno di Baudelaire*, traduzione italiana di S. Stefanoni, Milano, SE, 2014 (Paris, Gallimard, 1961).

CALVINO, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993 (Milano, Garzanti, 1988).

ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.

CAMPO, C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

- CANTONE, E. (a cura di), *Per una storia del concetto di mente*, II voll., Firenze, Olschki, 2007.
- CASSIRER, E., *Il pensiero mitico*, in ID., *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, traduzione italiana di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1964 (Berlin, Bruno Cassirer, 1923-1929).
- ID., *Simbolo, mito e cultura*, traduzione italiana di G. Ferrara, Roma-Bari, Laterza, 1981 (New Haven, Yale University Press, 1979).
- CAVALLARI, G., *Il Doppio e lo sviluppo della coscienza*, in *Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto*, «Quaderni di Psiche», 3, 1990, pp. 75-84.
- CESERANI, R. et al. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2007.
- CESERANI, R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- CHIURAZZI, G., *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- COBB, R., *Reactions to French Revolution*, London, Oxford University Press, 1972.
- ID., *Reazioni alla Rivoluzione francese*, traduzione italiana di B. Focosi, Milano, Adelphi, 1990.
- COCCIA, E., *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Mondadori, 2005.
- COLLI, G., *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975.
- COOMARASWAMY, Ā. K., *La dottrina del sacrificio*, traduzione italiana di A. Pensante, Milano, Lumi-Oriental Press, 2004 (Paris, Dervy-Livres, 1978).
- COOPER, J.C., *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London, Thames and Hudson, 1978.
- CROCE, B., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1964.
- DERRIDA, J., *Come non essere postmoderni*, a cura di G. Leghissa, traduzione italiana di G. Santamaria, Milano, Medusa, 2002 (New York, Columbia University Press, 1990).
- DE SANTILLANA, G. - VON DECHEND, H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, traduzione italiana di A. Passi, S. Marchignoli, Milano, Adelphi, 2011 (Boston, Gambit, 1969).
- DETIENNE, M., *L'invenzione della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1983 (Paris, Gallimard, 1981).
- DETIENNE, M., VERNANT, J., *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, Boringhieri, 1982 (Paris, Gallimard, 1979).
- DOUGLAS, N., *Old Calabria*, New York, Cosimo, 2007 (1915).
- DURAND, G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, traduzione italiana di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1972 (Paris, Presses Universitaires de France, 1963).
- EDELMAN, G. M., *Sulla materia della mente*, Milano, Adelphi, 1993 (New York, HarperCollins, 1992).
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.



- ID., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- ID., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- EGLI, H., *Il simbolo del serpente*, traduzione italiana di M. Fragiacomò, Genova, ECIG, 1993 (Olten, Walter-Verlag AG, 1982).
- ELIADE, M., *Mito e realtà*, traduzione italiana di G. Cantoni, Roma, Borla, 1993 (New York, Harper and Row, 1963).
- ESPOSITO, R., *La comunità della perdita: l'impolitico di Georges Bataille*, in BATAILLE, G. *La congiura sacra*, con un saggio introduttivo di R. Esposito e con un dossier a cura di M. Galletti, traduzione italiana di F. Di Stefano e R. Garbetta, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- FARAONE, A. - NAIDEN, F.S., (a cura di), *Greek and Roman Animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*, New York, Cambridge University Press, 2012.
- FERRETTI, F., *Pensare vedendo. Le immagini mentali nella scienza cognitiva*, Roma, Carocci, 1998.
- FERRONI, G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- FILIPPANI-RONCONI, P., *Upaniṣad antiche e medie*, Torino, Boringhieri, 1968.
- FONTENROSE, J., *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*, New York, Biblo & Tannen, 1974.
- FREUD, S., *Das Unheimliche*, in *Freud-Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt, S. Fischer, 1970.
- ID., *Opere complete*, edizione diretta da C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2013 [formato digitale].
- ID., *Progetto di una psicologia*, a cura di E. Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- FROBENIUS, L., *Fiabe del Kordofan*, Milano, Adelphi, 1997 (Jena, Eugen Diederichs, 1921-1928).
- GIAMETTA, S., *Saggi nietzschiani*, Napoli, La città del Sole, 1998.
- GINET, C. - SHOEMAKER S. (a cura di), *Knowledge and Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- GIRARD, R., *Il sacrificio*, traduzione italiana di C. Tarditi, Milano, Raffaello Cortina, 2004 (Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2003).
- ID., *La violenza e il sacro*, a cura di O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1980 (Paris, Bernard Grasset, 1972).
- GIUNTA, F., *Serpenti*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi e G. Ruozi, Roma, Carocci, 2009, pp. 246-253.
- GOMBRICH, E.H., *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, traduzione italiana di A. Cane, Torino, Einaudi, 1985 (Oxford, Phaidon Press Limited, 1982).

- GONDA, I., *Le religioni dell'India. Veda e antico induismo*, traduzione di C. Danna, Milano, Jaca Book 1980 (Stuttgart, Kohlhammer, 1960).
- GRAVES, R., *I miti greci*, traduzione italiana di E. Morpurgo, Milano, Longanesi, 1983 (London, Penguin, 1955).
- GROTTANELLI, C., *Il sacrificio*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- GROTTANELLI, C. - PARISE N.F. (a cura di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza 1993.
- GUÉNON, R., *Simboli della scienza sacra*, traduzione italiana di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1975 (Paris, Gallimard, 1962).
- HARRÉ, R. - GILLET, G. (a cura di), *La mente discorsiva*, Milano, Raffaello Cortina, 1996 (Thousand Oaks, Sage, 1994).
- HEESTERMAN, J.C., *Il mondo spezzato del sacrificio. Studio sul rituale dell'India antica*, traduzione italiana di V. Vergiani, Milano, Adelphi, 2007 (Chicago, University of Chicago Press, 1993).
- HEIDEGGER, M., *Che cos'è metafisica?*, traduzione italiana di F. Volpi, Milano, Adelphi, 2001 (Frankfurt, Klostermann, 1976).
- ID., *Essere e tempo*, traduzione italiana di P. Chiodi rivista da F. Volpi, Milano, Longanesi, 2005 (Frankfurt, Klostermann, 1977).
- ID., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, Klostermann, 1963.
- ID., *Lettera sull'«umanismo»*, traduzione italiana di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995 (Frankfurt, Klostermann, 1976).
- ID., *Saggi e discorsi*, traduzione italiana di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976 (Pfullingen, Günter Neske, 1954).
- HEINE, H., *La Germania. La scuola romantica. Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, traduzione italiana P. Chiarini, Laterza, Bari, 1972 (Hamburg, Hoffmann und Campe, 1836).
- HILLMANN, J., *La vana fuga dagli dei*, traduzione italiana di A. Bottini, Milano, Adelphi, 1995 (Ascona, Eranos Foundation, 1974).
- HOFMANNSTHAL, H., *Il libro degli amici*, traduzione italiana G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1980.
- HÖLDERLIN, F., *Poesie scelte*, a cura di S. Mati, Milano, Feltrinelli, 2010.
- HORKHEIMER, M. - ADORNO, T., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966 (Amsterdam, Querido, 1947).
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988.

- EAD., *Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern*, in *Umberto Eco's Alternative*, a cura di N. Bouchard e V. Pravadelli, New York, Lang, 1998.
- EAD., *The Politics of Postmodernism*, London and Toronto, Routledge, 1991.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London-New York, Verso, 1991.
- JESI, F., *Il mito*, Milano, Mondadori, 1980.
- JUNG, C.G. - KERENYI, K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, traduzione italiana di A. Brelich, Torino, Boringhieri, 1948 (Zürich, Rascher & Co, 1941).
- KAFKA, F., *Einmal ein grosser Zeichner. Franz Kafka als bildener Künstler*, a cura di N. Bokhove, M. van Dorst, Vitalis, Praga, 2006.
- KENNY, A., *The Metaphysics of Mind*, New York, Oxford University Press, 1989.
- KERENYI, K., *Gli dei e gli eroi della Grecia*, traduzione italiana di V. Tedeschi, Milano, Garzanti, 1976 (Zürich, Rhein-Verlag, 1951).
- KLEIN, R., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, traduzione italiana di R. Federici, Torino, Einaudi, 1975 (Paris, Gallimard, 1970).
- KUNDERA, M., *L'arte del romanzo*, traduzione italiana di E. Marchi, Milano, Adelphi, 1988 (Paris, Gallimard, 1986).
- ID., *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, traduzione italiana di G. Dierna, Milano, Adelphi, 1985 (Paris, Gallimard, 1984).
- JUNG, C.G., *Sogni, ricordi, riflessioni. Raccolti ed editi da Aniela Jaffé*, traduzione italiana di G. Russo, Milano, Rizzoli, 2014 (New York, Ramdon House, 1961, 1962, 1963).
- LACQUE-LABARTHE, P. - NANCY, J.L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LA FERLA, M., *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Palermo, Sellerio, 1994.
- LÉVI, S., *La dottrina del sacrificio nei Brahmana*, Milano, Adelphi, 2009 (Paris, Ernest Leroux, 1898).
- LYCAN, W., *Filosofia del linguaggio. Un'introduzione contemporanea*, Milano, Raffaello Cortina, 2002 (London, Routledge, 1999).
- LYOTARD, J-F., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, traduzione italiana di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987 (Paris, Galilée, 1986).
- ID., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione italiana di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981 (Paris, Les éditions de minuit, 1979).
- LEGHISSA, G. - MANERA, E., *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015.

- LURKER, M. (a cura di), *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano, Mondadori, 1994 (Stuttgart, Kröner, 1979).
- MAGRIS, A., *Plotino*, Milano, Mursia, 1986.
- MALAMOUD, C., *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*, traduzione italiana di A. Comba, Milano, Adelphi, 1994 (Paris, La Découverte, 1989).
- MALLARMÉ, S., *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.
- ID., *Œuvres complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1956.
- MANGANELLI, G., *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.
- ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- MARUCCI, F. (a cura di), *Le immagini mentali*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.
- MARZATICO, F. - TORI, L. - STEINBRECHER, A. (a cura di), *Sangue di drago, squame di serpente: animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, Milano, Skira, 2013.
- MAURON, C., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, traduzione italiana di Mario Pichi, Milano, Garzanti, 1976 (Paris, José Corti, 1963).
- MAUSS, M., *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, traduzione italiana di F. Zannino, Torino, Einaudi, 2002 (Paris, Année Sociologique, 1923-1924).
- MAZZARELLA, A., *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Roma, Donzelli, 2004.
- MORAVIA, S., *L'enigma della mente. Il "mind-body problem" nel pensiero contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- MORRETTA, A., *Gli dèi dell'India*, Milano, Longanesi, 1996.
- NABOKOV, V., *Lolita*, traduzione italiana di G. Arborio Mella, Milano, Adelphi, 1996 (Paris, Olympia Press, 1955).
- NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di G. Colli, traduzione italiana di F. Masini, Milano, Adelphi, 1968 e 1977.
- ID., *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, traduzione italiana di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968 (Cheminz, 1883-85).
- ID., *Ecce homo*, traduzione italiana di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1969 (Leipzig, 1908).
- ID., *Idilli di Messina, La Gaia Scienza e Frammenti postumi (1881-1882)*, a cura di F. Masini e M. Montinari, in ID. *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, con la collaborazione di S. Giametta e M. L. Pampaloni, Milano, Adelphi, 1965.
- ID., *Il crepuscolo degli idoli*, traduzione italiana di F. Masini e R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970 (Leipzig, 1889).
- ID., *La gaia scienza*, traduzione italiana di G. Vattimo, Torino, Einaudi, 1979.

- ID., *La gaia scienza*, Nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, 1965 e 1977.
- ID., *La nascita della tragedia*, traduzione italiana di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1972 (Leipzig, 1872).
- ID., *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in ID., *Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York, De Gruyter, 1970.
- NONNO DI PANOPOLI, *Le dionisiache*, a cura di D. Del Corno, 2 voll., Milano, Adelphi, 1997-1999.
- OTTO, H.R. - TUEDIO, J.A. (a cura di), *Perspectives on mind*, Dordrecht, Reidel, 1988.
- OTTO, W.F., *Theophania. Lo spirito della religione greca antica*, Genova, Il Melangolo, 1983 (Berlin, Rowohlt, 1956).
- ID., *Dioniso. Mito e culto*, traduzione italiana di A. Ferretti Calenda, Genova, Il Melangolo, 1990, (Frankfurt, 1933).
- PANOFSKY, E., *Il significato nelle arti visive*, traduzione italiana di R. Federici, Torino, Einaudi, 1999 (Chicago, University of Chicago Press, 1955).
- PATELLA, P., *Il postmoderno è morto! Lunga vita al postmoderno*, in BAPTIST, G. - BONAVOGLIA, A. - MECCARIELLO, A. (a cura di), *Ancora il postmoderno?*, Castel San Pietro Romano, La Talpa - Manifesto Libri, 2016.
- PENZO, G. (a cura di), *Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero*, Sant'Arcangelo di Romagna, Rusconi, 1999.
- PERCONTI, P., *Coscienza*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- PIANTELLI, M., *Il simbolismo dei nāga*, in *Bestie o dei? L'animale nel simbolismo religioso*, a cura di A. Bongioanni e E. Comba, Torino, Ananke, 1996, pp. 123-135.
- PICARDI, E., *Linguaggio e analisi filosofica. Elementi di filosofia del linguaggio*, Bologna, Pàtron, 1992.
- PIERANGELI, F., *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, Roma, Studium, 2000.
- PIERMARINI, M., *Postmodernità e postmodernismo: Lyotard, Baudrillard, Deleuze*, in *Ancora il postmoderno?*, a cura di A. Bonavoglia e A. Meccariello, Castel San Pietro Romano, La Talpa - Manifesto Libri, 2016.
- PLATONE, *Fedone*, a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1997.
- ID., *Fedro*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1998.
- ID., *La repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Rizzoli, 2006.
- ID., *Leggi*, in ID., *Dialoghi politici*, a cura di F. Adorno, vol. II, Torino, Utet, 1996.

- ID., *Simposio*, a cura di G. Reale, testo critico di J. Burnet, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2001.
- PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Milano, Rusconi, 1992.
- PORFIRIO, *L'antro delle Ninfe*, introduzione, traduzione e commento a cura di L. Simonini, Milano, Adelphi, 1986.
- POSSAMAI, T., *Dove il pensiero esita. Gregory Bateson e il "doppio vincolo"*, Verona, Ombrecorte, 2009.
- PRICE, S. - KEARNS, E. (a cura di), *Classical Myth & Religion*, New York, Oxford University Press, 2003.
- PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, a cura di A. Rostagni, Milano, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1982.
- RENOU, L., *Études védiques*, Paris, Imprimerie nationale, 1953.
- ID., *L'hindouisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- RICOEUR, P., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano, 1993 (Paris, Seuil, 1990).
- RIGONI, A. M., *Autoritratto di un aforista*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, a cura di G. Ruoizzi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 145-148.
- ROSSO, S. - SPRINGER, C., *A correspondence with Umberto Eco*, in «Boundary 2», vol. 12, 1, 1983, pp. 1-13.
- SABBATUCCI, D., *Politeismo*, vol. I (*Mesopotamia, Roma, Grecia, Egitto*), Roma, Bulzoni, 1998.
- SACCO, D., *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*, «La Rivista di Engramma», 98, marzo 2014.
- SAMONÀ, G.A., *Il sole, la terra e il serpente. Antichi miti di morte, interpretazioni moderne e problemi di comparazione storico-religiosa*, Roma, Bulzoni, 1991.
- SANGUINETI, E., *Cauto omaggio a Debenedetti*, in «Aut-Aut», VI, 31, gennaio 1956, pp. 61-68, ora in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193.
- SCHAPIRO, M., *Lo stile*, traduzione italiana di M. Astrologo, Roma, Donzelli, 1995 (Chicago, University of Chicago Press, 1953).
- SCHREBER, P.D., *Memorie di un malato di nervi*, traduzione italiana di F. Scardanelli e S. de Waal, Milano, Adelphi, 1974 (Leipzig, Mutze, 1903).
- SCHOLEM, G., *Il nichilismo come fenomeno religioso*, traduzione italiana di C. Badocco, Firenze, Giuntina, 2016 («Eranos Jahrbuch», 43, 1974).
- SEARLE, J.R., *Il mistero della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina, 1998 (New York, «The New York Review of Books», 1997).

ID., *Mente, cervello, intelligenza*, Milano, Bompiani, 1987 (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1984).

ID., *Mente, linguaggio, società*, Milano, Raffaello Cortina, 2000 (New York, Basic Books, 1998).

SEVERINO, E., *Il destino della necessità. Katà tòn chreon*, Milano, Adelphi, 1980.

SHINER, L., *L'invenzione dell'arte*, traduzione italiana di N. Pinetti, Torino, Einaudi, 2010 (Chicago, University of Chicago Press, 2001).

SIMONETTI, P., *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis», 1, 2011, pp. 127-182.

STEINER, G., *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992. (London, Faber and Faber 1961, 1980).

ID., *Una certa idea di Europa*, traduzione italiana di O. Ponte di Pino, Milano, Garzanti, 2010 (Arles, Actes Sud, 2005).

STOICHITA, V.I., *Breve storia dell'ombra*, traduzione italiana di B. Sforza, Milano, il Saggiatore, 2000 (Genève, Droz, 2000).

ID., *L'image de l'Autre. Noir, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps Modernes*, Paris, Hazan - Louvre Éditions, 2014.

ID., *L'invenzione del quadro*, traduzione italiana di B. Sforza, Milano, il Saggiatore, 1998 (Paris, Klincksieck, 1993).

SUSANETTI, D., *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2005.

TURNER, M., *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press, 1996.

VALERY, P., *Cahiers*, vol. I, Paris, Gallimard, 1973.

VATTIMO, G., *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000.

VATTIMO, G. - ROVATTI, P. A. (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.

VERNANT, J-P., *Mito e religione in Grecia Antica*, Roma, Donzelli, 2003 (con il titolo *Greek religion* in *Encyclopedia of Religion*, a cura di Mircea Eliade, vol. 6, London-New York, 1987. Poi come *Mythe et religion en Grèce ancienne*: Paris, Seuil, 1990).

VIRNO, P., *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

VOLTOLINI, A., *Immagine*, Bologna, Il Mulino, 2013.

WARBURG, A., *Il rituale del serpente*, traduzione italiana di G. Carchia e F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1998 (London, Warburg Institute, 1988).

ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, traduzione italiana di E. Cantimori, Firenze, La nuova Italia, 1996 (Berlin, 1932).

ID., *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, traduzione italiana di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2002 (London, 1937).

WEIL, S., *Attesa di Dio*, a cura di M.C. Sala, con un saggio di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2014 (Paris, La Colombe, 1950).

EAD., *La persona e il sacro*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012 (Paris, Rivages, 2007).

EAD., *La rivelazione greca*, a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2014 (*Intuitions pré-chrétiennes* e altri scritti inclusi in *Œuvres complètes*, voll. I/2, II/3, IV/2, Paris, Gallimard, 2008).

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1989 (London, Routledge & Kegan Paul, 1922).

ZELLINI, P., *Il "continuo" tra Veda e Pitagora*, in «Domenica - Il Sole 24ore», 10 luglio 2017.

ZELLINI, P., *Passeggiata con i numeri sulla soglia del mistero*, in «la Repubblica», 2 aprile 2017.



## SITOGRAFIA:

Le pagine web sotto indicate sono state visitate l'ultima volta il 9 dicembre 2017:

ADAMS, J., *La folie Baudelaire by Roberto Calasso: review*, in «The Telegraph»

[http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non\\_fictionreviews/9666826/La-Folie-Baudelaire-by-Roberto-Calasso-review.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/9666826/La-Folie-Baudelaire-by-Roberto-Calasso-review.html)

AZAM ZANGANEH, L., *Roberto Calasso, The Art of Fiction No. 217*

<http://www.theparisreview.org/interviews/6168/the-art-of-fiction-no-217-roberto-calasso>

BELPOLITI, M., *Sedotto da Tiepolo*

[http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews\\_dettaglio\\_recensione.asp?id\\_contenuto=1893407](http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=1893407)

BELPOLITI, M., *Roberto Calasso, terroristi e turisti*, in «Doppiozero»

<http://www.doppiozero.com/materiali/roberto-calasso-terroristi-e-turisti>

CAPUANO, D., *L'apocalisse non profetica di Calasso: L'innominabile attuale*, in «Minima Moralia»

<http://www.minimaetmoralia.it/wp/lapocalisse-non-profetica-calasso-linnominabile-attuale/>

CARRIER, D., *Tiepolo Pink by Roberto Calasso*

<http://www.artcritical.com/2009/12/01/tiepolo-pink-by-roberto-calasso/>

CONE, T., *Echoes from Troy. Homeric allusion in Sophocles' Ajax and Philoctetes*

[http://www.usna.edu/BradySeries/\\_files/documents/Theater%20of%20War-Cone.pdf](http://www.usna.edu/BradySeries/_files/documents/Theater%20of%20War-Cone.pdf)

CUMBO, B., *Modernità e «letteratura assoluta» nell'opera di Roberto Calasso*

<http://www.italianisti.it/fileservices/Cumbo%20Bruno.pdf>

DI CAPUA, M., *La Folie Baudelaire di Roberto Calasso: gli artisti snobbati vanno in copertina*, in «Panorama.it»

<http://cultura.panorama.it/libri/foлие-baudelaire-roberto-calasso-copertine-adelphi>

DELL'ARTI, G., *Roberto Calasso*, in ID., *Catalogo dei viventi*

<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerThread.php?threadId=CALASSO+Roberto>

FANTASIA, G., *Roberto Calasso e la sua Adelphi: più di cinquant'anni di successi*, in «Huffington Post»

[http://www.huffingtonpost.it/giuseppe-fantasia/roberto-calasso-e-la-sua-adelphi-piu-di-cinquantanni-di-successi\\_b\\_4799155.html](http://www.huffingtonpost.it/giuseppe-fantasia/roberto-calasso-e-la-sua-adelphi-piu-di-cinquantanni-di-successi_b_4799155.html)

FASOLI, D., *Le nozze di Cadmo e Armonia. Conversazione con Roberto Calasso*,

[http://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/roberto-calasso.htm](http://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/roberto-calasso.htm)

FEYLESS, G., *Calasso e la nostalgia di un Oltre di cui si sono perse le tracce*, in «il Sussidiario.net»

<http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2017/11/9/LETTURE-Calasso-e-la-nostalgia-di-un-Oltre-di-cui-si-sono-perse-le-tracce/791603/>

FUMAROLI, M., *“Le Rose Tiepolo”*, de Roberto Calasso: *dernier bal des dieux dans la Venise du XVIII siècle*

[http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/22/le-rose-tiepolo-de-roberto-calasso\\_1257209\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/22/le-rose-tiepolo-de-roberto-calasso_1257209_3260.html)

GNOLI, A., *Quel pensiero nella terra di nessuno*

<http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/000801b.htm>

INTRONA, L., *Phenomenological Approaches to Ethics and Information Technology*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/ethics-it-phenomenology>.

JAMISON, S. W., WITZEL, M., *Vedic Hinduism*

<http://www.people.fas.harvard.edu/~witzel/vedica.pdf>

JEANCOURT GALIGNANI, O., *Roberto Calasso*, in «Transfuge».

<http://www.transfuge.fr/le-grand-entretien-roberto-calasso,144.html>

MAZZUCCATO, F., *Il rosa Tiepolo di Roberto Calasso*

<http://scritture.blog.kataweb.it/francescamazzucato/2006/12/10/il-rosa-tiepolo-di-roberto-calasso/>

MCDONALD, M., *Sacred egoist*

<http://www.drb.ie/essays/sacred-egoist>

MCGONIGLE, T., *‘Tiepolo Pink’ by Roberto Calasso. A critic’s intoxicating efforts to describe an overlooked European painter*

<http://articles.latimes.com/2009/oct/25/entertainment/ca-roberto-calasso25>

MILLER, K., *La folie Baudelaire by Roberto Calasso, review*, in «The Telegraph»

<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9727235/La-Folie-Baudelaire-by-Roberto-Calasso-review.html>

MORANDOTTI, L., *Roberto Calasso, L’ardore*

<http://www.ilpuntostampa.info/2010/12/roberto-calasso-lardore.html>

NESTO, M., *Ecce Homo, Ecce Divinus: Il Cacciatore Celeste di Roberto Calasso*, in «Critica letteraria»:

<http://www.criticalletteraria.org/2016/08/calasso-il-cacciatore-celeste-adelphi.html>

OLIVA, M., *“Il cacciatore celeste”*, la storia di tutti noi, in «Huffington Post».

[http://www.huffingtonpost.it/marilu-oliva/il-cacciatore-celeste-la-storia-di-tutti-noi\\_b\\_11748338.html](http://www.huffingtonpost.it/marilu-oliva/il-cacciatore-celeste-la-storia-di-tutti-noi_b_11748338.html)

PORCELLUZZI, *Dare un nome al presente*, in «Il Tascabile»

<http://www.iltascabile.com/letterature/calasso-innominabile-attuale/>

ROSSI, P., *Le tecniche della memoria*

<http://www.filosofia.rai.it/articoli/paolo-rossi-le-tecniche-della-memoria/13891/default.aspx>

SACCO, D., *Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperonale*, in «Cahiers d'études italiennes» [Online], n. 23, a. 2016

<http://cei.revues.org/3080>

TALARICO, G., *Ardore di Roberto Calasso, Tra il manifesto e il dissimulato*

<http://www.gothicnetwork.org/articoli/ardore-di-roberto-calasso-tra-manifesto-ed-dissimulato>

THOMAS, N. J. T., *Mental Imagery*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*,

<http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/mental-imagery>

TUGNOLI, C., *Cedere per avere: il sacrificio come estinzione del debito. Nota in margine a Roberto Calasso, L'ardore*

[https://www.academia.edu/2492873/Cedere\\_per\\_aver\\_e\\_il\\_sacrificio\\_come\\_estinzione\\_del\\_debito.\\_Nota\\_in\\_margine\\_a\\_Roberto\\_Calasso\\_Lardore\\_Adelphi\\_2010](https://www.academia.edu/2492873/Cedere_per_aver_e_il_sacrificio_come_estinzione_del_debito._Nota_in_margine_a_Roberto_Calasso_Lardore_Adelphi_2010)

È possibile consultare le motivazioni con cui l'Università di Perugia ha insignito Roberto Calasso della laurea honoris causa in Lingue e letterature moderne e il suo discorso di ringraziamento al sito:  
[http://www.unipg.it/files/pagine/274/libretto\\_calasso\\_x\\_rettore.pdf](http://www.unipg.it/files/pagine/274/libretto_calasso_x_rettore.pdf)

L'intervista di Gianni Riotta a Calasso per il programma RAI *Eco della storia* è in rete:  
<http://www.raistoria.rai.it/articoli-programma/eco-della-storia-incontra-roberto-calasso/33951/default.aspx>.

## Ringraziamenti

Una tesi di dottorato è il risultato di uno sforzo in parte condiviso. Desidero ringraziare le persone che, in questi tre anni di lavoro, mi hanno alleggerito in vario modo la fatica della ricerca.

Sono dunque riconoscente a Federica Ragni, che mi ha fornito materiali preziosi dall'archivio di Adelphi.

Ringrazio Pietro Gibellini, che per primo mi ha accompagnata nel mio percorso di studi; Rolando Damiani, il tutor più congeniale che questa tesi potesse avere; Salvatore Silvano Nigro, lettore attento e generoso.

Il mondo universitario è una selva intricata: durante la mia esperienza al suo interno sono stata in più occasioni sostenuta e consigliata da persone speciali, come Silvana Tamiozzo Goldmann e Antonio Montefusco. Il triennio dottorale non sarebbe stato lo stesso senza i miei colleghi Veronica Tabaglio, Gaia Tomazzoli, Stefano Pezzè, Andrea Agliozzo, Carla De Nardin e Maria Conte, ai quali devo interminabili ore di discussioni, letture incrociate e mutuo soccorso. Beniamino Mirisola è stato il mio primo e inimitabile "coach": se non fosse stato per lui, questa tesi, semplicemente, non esisterebbe.

Non posso non ringraziare chi, con il proprio affetto e la propria presenza, ha reso le mie gambe più forti lungo tutto il percorso: con infinita gratitudine ricordo perciò Lorenzo, i miei genitori, il gruppo BAUM (famiglia d'elezione), Eugenio, Gigi, Barbara, Caterina, Francesca, Maya e Marilù.

Durante la traversata dell'«opera in corso» ho avuto la fortuna di incontrare il mio stesso soggetto di studio: la mia riconoscenza va per questo a Roberto Calasso, che mi ha fatto dono del proprio tempo e si è offerto al confronto.