

Elisir e veleni.

Sulla scienza nella poesia di Enzensberger

di *Franco Buono*

Se è lecito cominciare con una giocosa operazione matematico-letteraria, proviamoci a prendere un titolo famoso come *Die Elixiere des Teufels* di E. Th. A. Hoffmann e a dividerlo per due. Otterremo, senza alcun resto, due sostantivi: «Elixiere» (elisir) e «Teufel» (diavolo). Proviamo ora a sommarli con altri due sostantivi ad alta valenza scientifica come *Zahlen* (numeri) e *Wissenschaft* (scienza) al fine di ricavarne due nuovi titoli. Dalla loro sommatoria otterremo, rispettivamente, *Der Zahlenteufel* e *Die Elixiere der Wissenschaft*, vale a dire *Il diavolo dei numeri* e *Gli elisir della scienza*. Ebbene, al termine di questa ipotetica operazione di scomposizione e ricomposizione verbale ci troveremo davanti belli e stampati i titoli di due fra i più noti libri di Hans Magnus Enzensberger, i quali partecipano in ugual misura tanto della letteratura quanto della scienza: non meno sulfurei e perturbanti di un racconto di Hoffmann né meno esatti di ogni buon trattato scientifico.

Per tale loro doppia natura letteraria e scientifica, questi ed altri prodotti del poliedrico ingegno di Enzensberger, comunque li si considerino, non potranno mai essere scambiati per i parti monodimensionali di figure largamente circolanti e a noi tutti note che corrispondono ai prototipi opposti ma complementari dell'*idiot savant*, lo “scenziato idiota” e dell'*idiot lettré*, il “letterato idiota”, particolarmente diffuso fra i cosiddetti cultori dello spirito. Esempi: «lo studioso di Shakespeare che non ha mai letto una pagina di Darwin, il pittore cui gira la testa nel sentir anche solo parlare di numeri complessi, lo psicoanalista che non sa nulla dei risultati cui è pervenuto l'entomologo, e il poeta che non è capace di stare ad ascoltare un neurologo senza addormentarsi»¹.

Comunque «chacun devient idiot de sa façon» – ognuno diventa idiota a suo modo, secondo la massima di Peter Esterhàzy, prima matematico e calciatore e poi romanziere, citata da Enzensberger in un saggio su *La poesia della scienza*, nel quale ricorda che «la filosofia, la poesia e la scienza, alle origini, procedevano tenendosi per mano. La loro radice comune è il mito»² e che nel *De rerum natura* Lucrezio percorre l'intero

orizzonte scientifico del suo tempo. Dunque è anche vero che “chacun devient poète de sa façon”, ed egli lo ha fatto gettando «sguardi trasversali in poesia e prosa» – come suona il sottotitolo de *Gli elisir della scienza* – con un occhio scientifico alla poesia e con un occhio poetico alla scienza.

In questa operazione Enzensberger non è solo nella letteratura tedesca. Lo precedono almeno il Goethe della *Teoria dei colori* e dello studio di minerali e piante, il Novalis dello *Allgemeines Broullion*, lo Chamisso naturalista, il Büchner studioso del sistema nervoso del cervello, e nel Novecento il poeta medico e scienziato Gottfried Benn, lo scrittore entomologo Ernst Jünger, il Brecht di *Vita di Galileo* e della progettata *Vita di Einstein* nonché i suoi frequenti richiami al principio di indeterminazione di Heisenberg e alla teoria della relatività, per non dire dei dialoghi dell'*Acquisto dell'ottone*, nel quale la concezione teatrale epica è opposta a quella aristotelica e la cui struttura argomentativa e retorica è apertamente modellata sul galileiano *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*.

D'altronde c'è anche un percorso inverso, perché spesso è la scienza ad incontrare la poesia. Enzensberger ricorda un aneddoto riferito a Coleridge il quale usava seguire le lezioni di chimica alla Royal Institution, e quando qualcuno gli domandò perché si desse tanta pena, egli rispose: «Per arricchire la mia riserva di metafore»³. E in effetti la produzione di metafore di fisici e matematici testimonia di un talento poetico invidiabile. Enzensberger ne fornisce un intero catalogo, dalla «polvere di Cantor» a *quark*, termine ripreso dal *Finnegans Wake* di James Joyce, per richiamare solo due espressioni scientifiche particolarmente suggestive.

Ma è bene e anche necessario uscire dal generico. Così io qui mi propongo, per quanto in forma sintetica, non già di elencare gli innumerevoli punti di contatto fra poesia e scienza nel nostro autore, ma di segnalare pochi esempi significativi di tematiche eminentemente scientifiche declinate nella sua inconfondibile tonalità creativa, nella sua concreta produzione di testi, nonché lo sprigionarsi di vapori esilaranti e velenosi dalla miscela di poesia e scienza nel suo personale fornello alchemico. A questo scopo proporrò qualcosa intorno a due tematiche-chiave: quella del tempo e quella del progresso scientifico.

C'è un suo testo, incluso negli *Elisir della scienza*, intitolato *La pasta sfoglia del tempo*. Si tratta di «una meditazione sull'anacronismo», come chiarisce il sottotitolo, cioè su quel fenomeno che «rappresenta una “violazione del corso del tempo, della sua successione cronologica”», l'«errato ordinamento temporale di pensieri, fatti e persone»⁴. Enzensberger richiama a tale proposito il modello matematico che ha il bel nome scientifico di “trasformazione del fornaio”:

Si prenda un pezzo di pasta per dolci di forma quadrata, si prenda un matterello e si lavori la pasta fino a ridurla alla metà della sua altezza iniziale e al doppio della sua larghezza. Si tagli poi a metà il rettangolo ottenuto e si disponga la parte destra su quella sinistra. E ora si ricominci daccapo. Questa operazione può essere ripetuta all'infinito [...]. E se questo modello matematico lo applicassimo al tempo, o meglio al tempo storico, ponendolo come alternativa al modello lineare stabilito dalla fisica classica?»⁵

Ebbene, «l'incontro fra diverse stratificazioni storiche non porta al ritorno dell'uguale, bensì a una interazione reciproca dalla quale, puntualmente e da entrambe le parti, scaturisce qualcosa di nuovo. In questo senso, quindi, non è solo il futuro ad essere imprevedibile. Anche il passato è soggetto a un continuo mutamento»⁶.

Vien fatto di ricordare che già Benjamin, anche se Enzensberger non lo cita in proposito, aveva definito la struttura anacronistica del tempo contrapposta a quella lineare con un termine egualmente tratto dal vocabolario del fornaio: «Il tempo» – egli ha scritto in uno dei suoi *Denkbilder* [Immagini di pensiero] – «si inarca come una Bretzel»⁷, la ciambella salata della tradizione panettiera tedesca annodata e ritorta su se stessa come un nastro, diremmo uno speciale nastro di Möbius spazio-temporale passato al forno.

Il richiamo al nome di Benjamin può servire a trovare un primo buon esempio di anacronismo passato dalla teoria scientifica alla pratica della poesia. Il testo in questione è *Mausoleum. Trentasette ballate tratte dalla storia del progresso*, uno dei capolavori del poeta. A guardar bene l'intricata mappa dell'edificio poetico eretto da Enzensberger si scopre con sorpresa un defilato "Passage Benjamin". Nella ballata su Frédéric Chopin è infatti Benjamin in persona a fare la sua comparsa fra i versi di *Mausoleum*:

Nel Passage des Panoramas [...]
 s'incontrano due emigranti. Al grande Salone d'Autunno
 nella capitale del secolo decimonono fa la sua apparizione
 un filosofo di Berlino. Si parla di moda [...]
 Congedandosi B. dice: *Tutti i colpi decisivi*

*saranno portati con la mano sinistra*⁸.

La macchina del tempo di Enzensberger mette insieme il salto all'indietro di un secolo, il titolo dell'opera *Parigi, capitale del XIX secolo*, uno dei suoi temi principali (la moda), e il personaggio Benjamin che cita se stesso, giacché l'ultima frase, riportata in corsivo, giunge direttamente dal suo *Strada a senso unico*⁹. Su *Mausoleum* torneremo tra poco.

Un secondo e più rilevante esempio di anacronismo creativo rimanda invece al poema *Der Untergang der Titanic* [*La fine del Titanic*, 1978]¹⁰. Partiamo da qualche semplice elemento di fatto, le date di composizione dell'opera: La Avana 1969 – Berlino 1977. La prima redazione del poema scritta a Cuba e inviata in Germania era andata perduta nel viaggio.

Quelle due date (1969 e 1977) sono la prima spia di una polarità geografico-storica, di un andirivieni, di un viaggio con due punti di partenza e di arrivo contrari. Ed è una polarità *temporale*:

Bianco brusio negli auricolari
della mia macchina del tempo

Un ticchettio nel cranio, nel padiglione auricolare, senza fili e da lontano, da tanto lontano – più lontano di mezzo secolo!¹¹

Portando alle conseguenze più radicali questo connotato, si potrebbe dire che il movimento a spola del testo fa vibrare e ondeggiare il poema come un piroscifo in navigazione. Il testo ripete dentro di sé l'evento che ha assunto per tema. L'autore ha armato in proprio una linea di navigazione di cui egli è insieme battello, ufficiale di rotta, carico, passeggero. E, dopo l'urto con l'iceberg, naufrago, annegato, rottame, cronista poetico.

Tutti questi che prima di me, con me, dopo di me affondano, li sento tutti assieme telefonare, nelle mie sessantaquattromila tonnellate di stazza cranica¹².

Per proseguire, il sottotitolo. Il poema è definito *Una commedia* per almeno due ragioni. È una *commedia* nel senso ironico, marxiano, in quanto riprende e ripete una tragedia storica usurata fino alla noia. Ma è anche consapevolmente una *Commedia* nell'accezione dantesca: il poema ha la struttura esatta di una cantica divisa in trentatré canti, e del resto a bordo c'è qualcuno che può essere o non essere lo stesso Dante. Entrambe le accezioni di commedia segnalano la presenza della *ripetizione*. Ripetizione di un topos, ripetizione di una forma, ma anche vera e propria ripetizione di un testo già composto dal poeta e che è andato perduto, anzi letteralmente naufragato, e che l'autore cerca di ricordare, di ricostruire, di riprodurre, di riscrivere.

In un certo senso quindi il titolo sottinteso è *La fine della Fine del Titanic*. Il vero testo è un fantasma di testo che cerca di materializzarsi. Dunque da un lato coazione a ripetere, dall'altro consapevolezza di marca kirkegaardiana che ogni ripresa è falsa proprio in ragione del ricordo che si ha di ciò che è stato. Così in base al modello della *pasta sfoglia del tempo*, le epoche storiche e letterarie appaiono sì stratificate e coesistenti, reagiscono le une sulle altre in una serie di rimandi allusivi, ma si metto-

no in questione vicendevolmente usando una sorta di reciproco potere di contaminazione.

Quanto al rapporto fra *Mausoleum* e il *Titanic*, esso è istituito dalla presenza a bordo del transatlantico di due statue collocate all'ingresso del *Grand Foyer*:

Una rappresenta la pace, l'altra il progresso.

Mausoleum può essere visto come un immenso cantiere da cui prende il varo il *Titanic*. Ma con una differenza sostanziale. La prima ballata di *Mausoleum* era dedicata al costruttore di orologi Giovanni De' Dondi, e tutto il congegno poetico che segue è un meccanismo a orologeria in senso proprio, cronologico, segue cioè la freccia del tempo e sgrana le ballate in una successione temporale senza eccezioni. Questa e non altra è la direzione tracciata dalla freccia avvelenata del progresso.

Nel *Titanic*, invece, la strategia poetica del tempo è completamente differente: la presenza di vettori temporali contrari crea una sorta di vortice, di *maelström* (a bordo c'è anche un passeggero di nome Gordon Pym, cioè del protagonista dell'omonimo romanzo di Edgar Allan Poe), che ghermisce la nave ancor prima dell'iceberg.

Torniamo ancora a *Mausoleum*. A definire la natura di tutta l'opera basterebbe la mortuaria, pietrosa evocatività del suo titolo: in pochi anni Enzensberger è passato dal *Museum* al *Mausoleum*. Eppure, tutto considerato, il salto non è poi tanto grande. Anche questo resta un *Museum*, un "museo di antropologia progressista", ed Enzensberger continua a dimostrarsi un autentico "collezionista", anzi, nei termini benjaminiani del saggio su Eduard Fuchs, «il collezionista e lo storico» del progresso, dato che l'intero poema espone al pubblico una tragicomica raccolta di trentasette casi clinici di posseduti dal demone del progresso.

A scorrerne l'elenco, scandito in rigoroso ordine cronologico dal Trecento al Novecento si incontrano i protagonisti del poema, connessi gli uni agli altri come i pioli di una scala o i denti di un ingranaggio. Sono inventori (de' Dondi l'orologiaio, Gutenberg lo stampatore, Vaucanson l'inventore di automi, Taylor, Turing ecc.), pensatori (Machiavelli, Leibniz), politici (Haussmann, Che Guevara), artisti (Chopin, Robert Houdin, Piranesi), medici (Cerletti, l'inventore dell'elettroshock, Semmelweis) e tutti con un denominatore comune: l'idea fissa della *macchina perfetta*, la concezione del mondo come *meccanismo perfetto*, la trasformazione del mondo come *società perfetta*. Enzensberger li ha studiati con una stupefacente precisione tecnica e terminologica, e ne ha distillato il veleno ossessivo fino all'ultima goccia, prima di infilarli sulla pagina come fa l'entomologo con insetti e farfalle.

Il carattere labirintico del poema trova conferma anche in una semplice occhiata all'aspetto esteriore del libro. Un intarsio di citazioni occulte costella di corsivi il poema. Qui l'autore ha spinto all'estremo il prediletto modello costruttivo del *Legespiel*, del gioco a incastro che usa citazioni della più svariata provenienza come tessere di un mosaico accostate a formare un nuovo disegno.

C'è da aggiungere che nella prima edizione i nomi dei personaggi protagonisti delle trentasette ballate erano trascritti con le sole iniziali seguite dalle date di nascita e morte. Sul lettore l'effetto sconcertante di una tale titolazione era quello di posare lo sguardo sopra enigmatiche lapidi di un cimitero sconosciuto, oppure quello prodotto dai muri delle celle delle antiche carceri di tutto il mondo incisi dai graffiti di generazioni di ignoti prigionieri. Cosicché il lettore doveva ricorrere continuamente al fittissimo *Indice* del volume per decifrare nomi di protagonisti, autori dei testi citati e continui spostamenti e riapparizioni dei personaggi da un luogo all'altro di *Mausoleum*. Una mappa utile, ma non sufficiente a vincere la sensazione di rimanere a nostra volta prigionieri dell'edificio in cui ci si aggira scavando inutilmente come l'abate Faria nella fortezza d'If. O meglio, come in una delle piranesiane *Carceri d'Invenzione*. Sembra rivolto proprio al lettore questo passo:

Ti smarrisci in queste stampe. Ai raggi e alle ombre devi far caso, essi annunciano qualcosa d'altro. Non distingui dunque che questo spazio, seppure chiuso, è tuttavia sconfinato? Il labirinto che raffigura è la tua coscienza. E questo è il motivo del tuo capogiro; perché in esso ravvisi il tuo cervello stesso...¹³.

Nella tetra costruzione di *Mausoleum* non c'è solo la sala da musica con i suoi inquietanti, ambigui strumenti intitolata a Frédéric Chopin. C'è anche la sala dei giochi in cui Jacques de Vaucanson incanta il pubblico, e perfino l'ultrarazionalista Diderot, con lo strabiliante giocattolo di sua invenzione: l'anatra meccanica che nuota, becca i grani, li digerisce e li espelle ammorbandando l'aria. Anche in questa ballata il gioco ha il suo necessario rovescio nella produzione meccanizzata e nel lavoro coatto:

Bravo! Il cardinale de Fleury abbraccia dopo il vernissage
l'artefice, e subito lo mette a capo
delle manifatture di seta di Lione.
[...]
D'ora in poi gli operai di Lione
passano ogni ora diurna della vita
in un gigantesco giocattolo
che funge da prigioniero...¹⁴.

E che la ballata su Vaucanson non sia solo un maligno divertimento, è provato dalla circostanza che giusto in essa compare il verso capitale dell'intero poema, la sua sentenza conclusiva:

Der Traum der Vernunft gebiert Ungebeuer

[*Il sogno della ragione genera mostri*]¹⁵.

Si badi bene: a generare mostri è non già il *sonno* della ragione, come piace credere al buon senso illuminista, bensì il *sogno* della ragione, come comanda la Furia del progresso.

L'intreccio tra gioco e tempo è affidato alla ballata intitolata a Jean-Eugène Robert-Houdin, mago e illusionista, inesauribile autore di giochi di prestigio e di crudeli esperimenti di colonialistica “magia bianca” a base di scariche di corrente elettrica ai danni dei “selvaggi” arabi, nonché smascheratore di un trucco dello stesso Vaucanson:

Al Palais Royal vede l'anatra di Vaucanson, la smonta e scopre il segreto della merda: un virtuoso smaschera un virtuoso [...]. La ragione resta abbagliata dall'uso rigoroso della ragione. Indistinguibile il progresso dell'inganno dall'inganno del progresso¹⁶.

Per il nostro argomento, però, il trucco di Robert-Houdin più degno di nota è un altro:

Mediante un segreto relais il maestro fa avanzare o ritardare gli orologi a suo piacere: *Signore del tempo*¹⁷.

Con ciò il nostro discorso ha incontrato un nuovo tema, ed è anche giunto ad una svolta.

L'esplicito riferimento agli orologi e alla signoria sul tempo, ci riporta direttamente alla ballata d'apertura del poema, quella su Giovanni de' Dondi:

Giovanni de' Dondi da Padova
per tutta la vita
costruì un orologio.

Un assoluto prototipo, insuperato
per quattrocento anni.
Un meccanismo plurimo, di ruote
ellittiche e dentate,
connesse ad ingranaggio,

e il primo bilanciare;
 un'inaudita fabbrica.
 [...]
 una macchina celeste,
 inutile e industrie come i *Trionfi*,
 un orologio verbale
 che fabbricò Petrarca.
 [...]
 L'origine di quella macchina
 è problematica.
 Un computer analogico.
 Un Menhir. Un Astrarium.
*Trionfi del tempo*¹⁸.

Questa ballata non precede tutte le altre soltanto in ossequio al criterio della successione cronologica scelto dall'autore come ordinamento dell'opera, cioè in base al semplice dato biografico che Giovanni de' Dondi sia vissuto fra il 1318 e il 1389. Piantata in cima al poema come un vessillo che apre un corteo, essa si offre alla lettura come il testo davvero inaugurale e al contempo fondante di *Mausoleum*, perché è qui che Enzensberger carica l'intero meccanismo a orologeria del suo poema, non solo anticipando alcune parole chiave (come *Zahnräder*, *Gangwerk*, computer) che ricorrono poi continuamente, ma perché presenta la macchina generatrice di quello che Benjamin chiama «il tempo omogeneo e vuoto» del progresso¹⁹. Così il progresso imprime il suo marchio velenoso sull'opera intera: mostrando nell'orologio l'insegna orgogliosa del suo “potere temporale”.

E per concludere vorrei citare qualche verso della poesia intitolata *Hommage an Gödel* [Omaggio a Gödel]:

Teorema di Münchhausen, cavallo, palude e codino,
 è una delizia, ma non dimenticare:
 Münchhausen era un bugiardo.

Il teorema di Gödel a prima vista appare
 poco appariscente, ma rifletti:
 Gödel ha ragione.

“In ogni sistema sufficientemente complesso si possono formulare frasi
 che all'interno del sistema
 non sono né dimostrabili né confutabili,
 a meno che il sistema
 non sia di per sé inconsistente”.

Puoi descrivere la tua lingua
 nella tua propria lingua:

ma non del tutto.
 Puoi analizzare il tuo cervello
 col tuo stesso cervello:
 ma non del tutto.
 Ecc.

Per giustificarsi
 ogni sistema pensabile
 deve trascendersi,
 ossia distruggersi.
 [...]

Ogni pensabile uomo a cavallo,
 quindi anche Münchhausen,
 quindi anche tu, è un sottosistema
 di una palude piuttosto ricca di sostanze

e un sottosistema di questo sottosistema
 è il proprio codino,
 questa specie di leva
 per riformisti e bugiardi.

In ogni sistema piuttosto ricco di sostanze
 quindi anche in questa palude,
 si possono formulare frasi
 che all'interno del sistema
 non sono né dimostrabili né confutabili.

Prendile in mano, queste frasi,
 e tira!²⁰

Servendosi della più inesorabile formula della modernità, Enzensberger scuote il fondamento della certezza autoreferenziale, propria e altrui. I versi di *Ommaggio a Gödel* scrivono una poetica del disincanto nella forma chiara e distinta di un teorema.

Però non vorrei lasciar l'impressione che ciò rappresenti una resa senza condizioni all'algida esattezza della scienza. Con quella sua faccia da furetto, quasi immutata anche ora che ha passato gli ottanta, egli si muove in quel mondo con l'imprevedibilità di *Una lepre al centro di calcolo*, titolo di una sua poesia:

La macchina più veloce,
 struttura parallela,
 sui mille megaflop,
 non ce la fa a star dietro
 al suo cervellino.

[...]

Arriva a balzi dall'eocene
e ci sorpassa dritta a un futuro
irto di nemici,
ma nutriente e gustoso
come il dente di leone²¹.

Note

1. H. M. Enzensberger, *Die Poesie der Wissenschaft: ein Postskriptum* (trad. it. *La poesia della scienza. Un poscritto*), in Id., *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, trad. it. *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa*, traduzioni di V. Alliata, A. M. Carpi, U. Grandini e D. Zuffelato, Einaudi, Torino 2004, p. 232.
2. *Ibid.*
3. Ivi, p. 239.
4. Ivi, p. 202.
5. Ivi, pp. 203-4.
6. Ivi, p. 211.
7. W. Benjamin, *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanzt* (trad. it. *Brezel, penna, pausa, lamento, fanfaluca*), in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, vol. v. *Scritti 1932-1933*, pp. 532-3.
8. H. M. Enzensberger, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, ed. it. *Mausoleum. Trentasette ballate tratte dalla storia del progresso*, trad. it. di V. Alliata, Einaudi, Torino 1979, pp. 78-9 (trad. modificata).
9. W. Benjamin, *Einbahnstraße*, GS, IV; trad. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 1983, p. 10.
10. H. M. Enzensberger, *Der Untergang der Titanic*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, ed. it. *La fine del Titanic. Commedia*, Einaudi, Torino 1980, trad. it. di V. Alliata.
11. Id., *La fine del Titanic*, trad. it., cit., p. 3.
12. Ivi, p. 159.
13. Trad. it., p. 34.
14. Trad. it., pp. 27; 28.
15. Id., *Mausoleum*, cit., p. 34 (trad. it., p. 27). Il corsivo è di Enzensberger.
16. Trad. it., p. 66.
17. *Ibid.*
18. Trad. it., pp. 3; 4.
19. L'espressione ricorre in più punti del *Passagenwerk*, ma soprattutto nelle *Tesi sul concetto di storia*.
20. In *Gli elisir della scienza*, cit., pp. 5-6.
21. *Ein Hase im Rechenzentrum*, trad. it. *Una lepre al centro di calcolo*, in *Gli elisir della scienza*, cit., pp. 63-4.