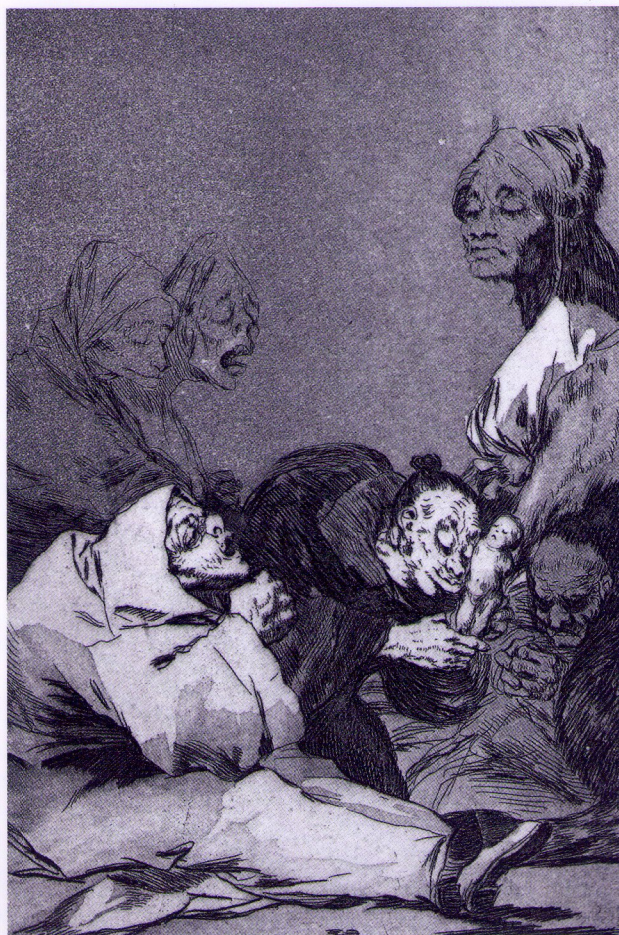


ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



CHE NE SANNO I POETI

*Carlucci, Casadei, Fantuzzi, Febbraro, Ferrari, Fichera, Fratus,
Frizione, Guarda, Guglielmin, Lauretano, Masetti, Nota,
Palmigiano, Ponso, Ritrovato, Sannelli, Testa, Tuzet*

Ma più che vivere, devi anche conoscere
Mario Luzi

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -

Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>

indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.it

Stampa

Tipografia Litopress – Borgomanero (NO) – Via Maggiate, 98

Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale "Atelier"

Quote per il 2008: euro 25,00

sostenitore: euro 50,00

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a

Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO

LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2008

Indice

- Editoriale**
- 5 Che ne sanno i poeti?
Giovanni Tuzet
- Poesia e conoscenza**
- PARTE PRIMA: ANALISI**
- 7 Su due funzioni conoscitive della poesia
Lorenzo Carlucci
- 15 Poesia e conoscenza: una relazione ontologica?
Chiara Guarda
- 22 Poesia e implicature
Marcello Frixione
- 32 In che senso la poesia potrebbe costituire una forma di conoscenza
Alessandra Palmigiano
- 35 Liquidi refrattari. L'olio della poesia e l'acqua della verità
Giovanni Tuzet
- PARTE SECONDA: STORIA E PENSIERO**
- 41 Zeus e i Cureti: la poesia
Giuliano Ladolfi
- 58 Poesia e ispirazione: un percorso saggistico
Alberto Casadei
- 67 La poesia nell'epoca della simultaneità
Mauro Ferrari
- 76 Poesia e liturgia. Il simbolo e il rito come luoghi della conoscenza
Andrea Ponso
- PARTE TERZA: AFFONDI**
- 89 Vittorio Sereni: recensione e interpretazione della realtà
Andrea Masetti
- 103 Metamorfosi e paradosso della conoscenza in

- Caproni
Gianfranco Lauretano
- 110 Poesia, virtute e conoscenza
Salvatore Ritrovato
- PARTE QUARTA: NELL'AGONE**
- 116 Critica della separazione
Davide Nota
- 121 Se la missione della poesia è raccontare
Matteo Fantuzzi
- 123 Anticlimax antimemoria
Massimo Sannelli
- 125 Poesia e conoscenza
Paolo Febbraro
- 127 Esseri viventi che respirano. Venticinque punti
Tiziano Fratus
- 133 Razionalità scientifica e pensiero della poesia
(lettera a Giuseppe Cornacchia)
Stefano Guglielmin
- 136 Schizzi su Lettera. Primi appunti per un inizio di
poesia organica
Paolo Fichera
- 138 Giustizia poetica
Italo Testa
- 144 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

Che ne sanno i poeti?

Spesso i poeti hanno l'aria di chi sa certe cose, magari non molte ma importanti. Spesso i lettori si affidano a loro come a fari d'esperienza o astucci di pensieri preziosi. Ma davvero la poesia possiede un ruolo o un compito conoscitivo? Che cosa sanno i poeti del mondo che rappresentano e della vita?

Fate questa prova. Leggete una poesia e chiedetevi che cosa vi insegni. Avete imparato qualcosa dai suoi versi? Se no, è una poesia da buttare. Se sì, che conoscenza vi ha trasmesso? Chiedetevi che genere di teatro ha dischiuso. Non di rado si parla della poesia come forma di conoscenza, ma di rado c'è chiarezza su che cosa si intenda; quindi non è facile capire quando ci sia un accordo o disaccordo. Chiediamocelo apertamente allora.

In che senso la poesia potrebbe costituire una forma di conoscenza? In che senso potrebbe assolvere a un compito conoscitivo? Da quali poeti si può apprendere qualcosa? Alcuni incarnano più di altri un'istanza conoscitiva? Le risposte sono varie. Si va dalle istanze realiste per cui la poesia contribuisce alla conoscenza di un periodo storico, alle istanze umaniste secondo cui permette la conoscenza di certe verità "umane", alle istanze metafisiche secondo cui permette una speciale conoscenza di tipo spirituale. Ma ovviamente la conoscenza di uno spaccato storico non possiede gli stessi caratteri della conoscenza dei sentimenti umani o della conoscenza trascendentale o ancora spirituale. Dunque va chiarito che la domanda va posta innanzitutto in termini critici. Se lo è, in che senso la poesia è una forma di conoscenza? Se no, perché non lo è o non può esserlo? E che cosa ci sarebbe di importante nel riconoscerlo?

Per rispondere a questa selva di interrogativi abbiamo raccolto contributi di filosofi, critici, poeti. Li abbiamo selezionati secondo la loro qualità, la ricchezza di contenuti e la pertinenza rispetto al tema proposto. Infine li abbiamo divisi in quattro sezioni.

Nella prima, di taglio filosofico, è compiuta un'analisi severa della domanda posta. Prima di saltare alle risposte, è bene accanirsi sulla domanda. Lorenzo Carlucci distingue due funzioni conoscitive della poesia; Chiara Guarda si chiede se poesia e conoscenza abbiano una relazione ontologica; Marcello Frixione distingue gli aspetti semantici e pragmatici di un testo poetico; Alessandra Palmigiano intende la poesia e la relativa conoscenza come acquisizione di abilità; Giovanni Tuzet distingue varie forme di conoscenza chiedendosi a quale di esse possa contribuire la poesia.

Nella seconda sezione, il discorso si apre ad una prospettiva storica e ad una riflessione non disgiunta dalla tradizione e dal contesto in cui siamo collocati. Giuliano Ladolfi si interroga sulla poesia nell'età globalizzata, nel suo legame con la storia e con le situazioni in cui operano autori e pubblico, in un'opera comune e in un dialogo continuo fra varie discipline; Alberto Casadei, compiuto un excursus storico, si chiede se la chiave della poesia come conoscenza stia nei motivi interni della sua genesi; Mauro Ferrari si concentra invece sulla poesia nell'epoca della simultaneità e intende la conoscenza poetica come capacità di visione; Andrea Ponso si interroga infine sulla moderna separazione della poesia dall'esperienza e riflette sul simbolo e il rito come luoghi di conoscenza.

Nella terza sezione prevale il profilo critico su autori determinati. Andrea Masetti rilegge Sereni alla luce del suo progetto di recensione e interpretazione della realtà; Gianfranco Lauretano dispiega l'apice paradossale della conoscenza in Caproni, quale conoscenza dell'inconoscibile; Salvatore Ritrovato risale a Dante e rileva la modernità di quella figura assetata di conoscenza che è Ulisse.

Nella quarta sezione parlano i poeti in prima persona, nell'agone delle rispettive poetiche ed esperienze, facendo valere le ragioni delle proprie scelte, difficoltà, insoddisfazioni o speranze. Davide Nota e Matteo Fantuzzi fanno appello alla poesia come conoscenza di uno spaccato storico o di vicende umane che abbiano un senso non solo per chi scrive; Massimo Sannelli nega radicalmente che la poesia possa costituire una forma significativa di conoscenza, asserendo che quasi tutta la conoscenza che viene dalla lettura di un nuovo poeta si riduce al nome del poeta; per Paolo Febbraro la conoscenza poetica è legata alla piacevolezza degli incontri fra parole, ma anche alle verità umane che essa conduce; per Tiziano Fratus è preziosa la conoscenza microscopica della vita che la poesia ci dischiude, laddove per Stefano Guglielmin la poesia conosce una vertigine e pensa l'infondato, mentre per Paolo Fichera è la conoscenza di un nodo, della vivente contraddizione ma anche di un'acqua organica; infine per Italo Testa è un'istanza di giustizia.

Che bilancio trarre? C'è chi alla domanda posta in principio risponde positivamente (ed è la maggioranza) e chi risponde negativamente (negando cioè che la poesia abbia un ruolo o un compito conoscitivo). C'è chi compie analisi e distingue, c'è chi assume la domanda in blocco. Ci sono idee più convincenti, altre meno. E ci sono temi ulteriori che sbocciano o fluiscono da quello proposto. Non vogliamo assumerci la responsabilità di ponderare questa detonazione gnoseologica, anche perché il discorso non si chiude qui. I materiali raccolti e di qualità eccedevano le pagine qui disponibili: i contributi pubblicati ora non sono che una parte del dibattito innescato su poesia e conoscenza e nei prossimi numeri di «Atelier» daremo spazio a quei contributi che già scalpitano e ad altri che eventualmente verranno.

Mi si lasci concludere con una nota: se i poeti fanno molto, è bene abbeverarsi alle loro fonti; se fanno poco e niente, è meglio saperlo che illudersi.

Giovanni Tuzet

Poesia e conoscenza

PARTE PRIMA: ANALISI

Lorenzo Carlucci

Su due funzioni conoscitive della poesia

In questo scritto si intende discutere alcune delle note caratteristiche della funzione conoscitiva della mimesi poetica. Si assume per tanto risolto in positivo il problema di fondo (la poesia è una forma di conoscenza?) e si passa immediatamente a discutere della collocazione della poesia come forma d'arte nell'economia generale della conoscenza umana. Per ciò che pertiene al problema di fondo l'autore della presente nota si riconosce nella visione tradizionale che pone l'arte accanto alle altre forme di conoscenza (storiche, filosofiche, scientifiche, religiose). Questa tradizione riconosce la comune radice dell'arte, della filosofia e della scienza nello stupore per il creato («uterque circa mirandum versatur»), stupore che stimola alla ricerca delle cause. Riconosce inoltre il nesso fondamentale tra l'arte e la conoscenza nella natura mimetica del processo artistico. Scrive Aristotele:

l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, [...] e proprio attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere (*Poetica*, 1448b, 6-9).

La stessa tradizione ci dice che la poesia può fungere da contravveleno al fiele della verità. In questa idea, e nell'immagine del miele della poesia che addolcisce il medicamento alle labbra del discente, non dobbiamo vedere soltanto l'indicazione di un fondamento delle potenzialità pedagogiche della poesia, che si trovano tanto evidentemente testimoniate dalla poesia didascalica presso gli antichi. Ciò che la tradizione ci sta dicendo è che *l'uomo tutto* deve essere investito, compreso dalla conoscenza, e non solo una sua parte (ragione, immaginazione, appetito, o qualunque altra tassonomia delle facoltà si desideri adottare) e che la poesia è capace di ciò. E che per tanto la vocazione della poesia è quella di colmare il vuoto invalicabile che sta tra la regola e la sua applicazione, che sta tra il giudizio e la sua declinazione, che sta tra la nostra scienza e la nostra coscienza. La poesia può, e per tanto *deve*, nell'espressione di Pascoli, «fare della scienza una coscienza», farci *percepire* l'inconsistenza del tempo, farci *tremare* per l'indeterminazione della materia. La poesia è dunque quella forma di conoscenza che viene incontro all'uomo nella sua unità di corpo e mente. Anche nella ripetuta osservazione circa la naturale pia-

cevolezza della mimesi (Aristotele, *Poetica*, 1448b, 6-7 «l'imitare è connaturato all'uomo fin dall'infanzia», e 1448b, 9 «dalle imitazioni tutti ricavano piacere») non dobbiamo leggere soltanto un'indicazione di una – certamente reale – astuzia della Natura (che rende piacevole ciò che è utile e necessario), ma, anche, un ulteriore suggerimento: il diletto che l'uomo naturalmente trae dalle rappresentazioni e dal rappresentare, non è un *divertissement* giovanile che potrà essere abbandonato poi in favore di un più austero regime di nude verità, è piuttosto un elemento essenziale nell'economia della vita umana in ogni sua fase e considerata nella sua totalità. È interessante qui notare come Aristotele arrivi addirittura ad invertire l'ordine teleologico o strumentale di piacere e conoscenza: «Si gode dunque a vedere le immagini perché contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto» (1448b, 15-17).

Poiché la mimesi poetica sarà l'oggetto principale delle nostre osservazioni, soffermiamoci un istante ad abbozzare il nesso che lega mimesi e conoscenza. Glossiamo così il passo del filosofo più sopra, che ci ha indicato nella mimesi lo strumento con cui l'uomo si guadagna le prime conoscenze. Ogni conoscenza presuppone o implica una rappresentazione (immagine, icona) del proprio oggetto (dalla lettera disegnata sulla sabbia per imparare a scrivere, fino ai “modelli” delle scienze matematiche). L'immagine (icona) è il primo passo di un processo di oggettivazione e di interiorizzazione necessarie per qualunque atto conoscitivo. L'atto della mimesi contiene due aspetti fondamentali di ciò che chiamiamo “conoscenza”. Da una parte la mimesi implica il processo di *oggettivazione* dell'oggetto della conoscenza (la riproduzione dell'oggetto lo rende indipendente dalla percezione del singolo, investendolo dei caratteri di essere “permanente”, “ispezionabile”, “partecipabile”, “comunicabile” ecc.), ossia il porre l'oggetto fuori del dominio della percezione individuale, in una dimensione di partecipabilità e indipendenza (e anche, con connotati più “sentimentali”: di immortalità, per cui cfr., e.g., le teorie sulle icone sacre nell'arte russa). Dall'altra, chi esercita la mimesi compie il fondamentale processo di *interiorizzazione* delle cause del fenomeno osservato. La mimesi è anche, e necessariamente, mimesi delle cause, mimesi genetica: il “mimo” deve produrre una serie di cause per produrre l'icona e questa serie di cause sta in un rapporto di somiglianza o di analogia con la serie delle cause che hanno prodotto l'oggetto della mimesi e, per tanto, costituisce una conoscenza *possibile* di queste cause.

Avendo riconosciuto nella funzione conoscitiva della mimesi il motivo della stretta parentela tra l'arte e le altre forme di conoscenza e, per tanto, un sufficiente motivo per considerare la poesia un modo della conoscenza, dobbiamo ora riflettere su quali siano le note caratteristiche della mimesi artistica e, in particolare, della mimesi poetica.

1. *La poesia come modello: scienza e mimesi dell'individuo*

La scienza e la filosofia hanno più volte delimitato il proprio territorio d'indagine (dalla teologia apofatica di un Maimonide ai teoremi limitativi di Gödel, passando per la *Critica della Ragion Pura*), arrivando a descriverne esattamente i confini *dall'interno*. La capacità della poesia di «fare della scienza una coscienza» è, in questa prospettiva, non soltanto una *possibilità* pedagogica, ma una *necessità*, almeno per chiunque non si voglia ostinare ad estendere il veto di Wittgenstein «di

ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» (*Tractatus logico-philosophicus*, prop. 7) oltre i confini della scienza e della filosofia. Ed è proprio quando si trova chiamata a rispondere a questa necessità che la poesia mostra il suo vero volto, laddove, altrimenti, essa rimane soltanto un utile strumento.

Questa *necessità* dell'arte, determinata dalla capacità dell'arte di avventurarsi, con mezzi propri, oltre i confini dei territori accessibili alla ragione, era cosa ben nota ai Medievali, che su di essa fondavano gran parte della loro estetica. Spiega per esempio Tommaso che, mentre la poesia usa la metafora perché le icone sono *naturalmente* dilettevoli per l'uomo, la teologia usa le metafore perché sono utili e *necessarie*. Il passo è abbastanza interessante da riportarlo per intero. All'obiezione di chi giudica indegno l'uso di metafore nella Bibbia e nella *sacra doctrina*, Tommaso risponde come segue:

Respondeo dicendum quod conveniens est sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere. Deus enim omnibus providet secundum quod competit eorum naturae. Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium. Et hoc est quod dicit Dionysius, I cap. caelestis hierarchiae, impossibile est nobis aliter lucere divinum radium, nisi varietate sacrorum velaminum circumvelatum. Convenit etiam sacrae Scripturae, quae communiter omnibus proponitur (secundum illud ad Rom. I, sapientibus et insipientibus debitor sum), ut spiritualia sub similitudinibus corporalium proponantur; ut saltem vel sic rudes eam capiant, qui ad intelligibilia secundum se capienda non sunt idonei.

Ad primum ergo dicendum quod poeta utitur metaphoris propter repraesentationem, repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem, ut dictum est¹ (*Summa Theologiae, Prima Pars, Q. I, art. 9*).

Non sorprenderà allora se, in una prospettiva post-kantiana, riconosciamo alla poesia una relazione particolare con l'apprensione (o "conoscenza") dei *concetti-limite*: io, Dio, totalità, mondo. Di che tipo di conoscenza si tratta? Come non si sfugge al Teorema di Gödel, non si sfugge alla *Critica* kantiana: conoscenza d'altro tipo che non quella della ragione.

In che modo, dunque, l'arte in generale e la poesia in particolare, distinguendosi dalle altre forme di conoscenza, si avvicinano a questi concetti-limite che abbiamo indicato come i loro oggetti proprii? Chi scrive riconosce una differenza fondamentale tra l'arte e le altre forme di conoscenza nel particolare *livello di generalità* che l'arte e la poesia scelgono per sé. È ancora Aristotele a ricordarci che non vi è scienza dell'individuo, ma soltanto dell'universale. Perché solo di ciò che è comune a molti, di ciò che è essenziale e non accidentale, è possibile conoscere le cause, il «ciò che è». L'individuo al contrario non è altro che un fantasma della percezione di un altro individuo, è (e qui osserviamo, forse, un peculiare resto di platonismo nella visione dello Stagirita) un'ombra delle idee, è fatto della materia di cui son fatti i sogni.

Ma come può, chi scrive queste piuttosto rapsodiche note, credere che l'arte e la poesia abbiano per oggetto proprio l'individuo e continuare a considerarle forme di conoscenza? Come può essere convinto della verità delle osservazioni di Aristotele, secondo il quale «la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari» (*Poetica*, 1451b 7-8) e «il compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo vero-

simiglianza o necessità» (*Poetica*, 1451a 36-38)? Per la ragione v'è solo questo dilemma: o si tratta dell'individuo, e non si ha conoscenza, o si tratta dell'universale, e non si ha poesia. Ma questa sorta di «*koan* occidentale» si risolve soltanto con una più mite pronuncia della parola terribile “conoscenza” (la quale echeggia: «verità, verità»), uno sguardo più mite che non ha bisogno di esplicitarsi in diatribe meramente definitorie. Ciò che importa, ancora, è la collocazione della poesia nell'economia dell'umana produzione simbolica. Per la ragione la risposta è un assurdo: la poesia ha per oggetto un «individuo universale».

Forse non è un caso che, proprio in questo prendere ad oggetto l'individuo, e in esso la misteriosa unità che forma un individuo cosciente, e nel piegare questo individuo verso il suo opposto, verso l'universale, spogliandolo progressivamente di tutto ciò che si rivela superfluo alla sua essenza, di tutto ciò che può essere tolto a un individuo senza annichilirlo (ma quasi), la poesia mostri uno dei suoi punti di contatto con un'altra forma di conoscenza, con la religione. Benedetto XVI scrive:

Questa vita vera, verso la quale sempre cerchiamo di protenderci, è legata all'essere nell'unione esistenziale con un “popolo” e può realizzarsi per ogni singolo solo all'interno di questo “noi”. Essa presuppone, appunto, l'esodo dalla prigionia del proprio “io”, perché solo nell'apertura di questo soggetto universale si apre lo sguardo sulla fonte della gioia, sull'amore stesso – su Dio (Enciclica *Spe Salvi*).

Naturalmente la poesia tende a questo “soggetto universale”, o, *logice loquendo*, a questo “individuo generico”, non necessariamente sullo sfondo di una speranza ultramondana. Lo fa bensì muovendosi liberamente sullo sfondo di qualunque insieme di credenze. La poesia è infatti possibile indipendentemente dal sistema di riferimento del suo poeta-ospite.

Ma nel concetto di “individuo universale” del cattolicesimo contemporaneo riconosciamo immediatamente il concetto-limite della totalità. La poesia, confrontandosi con l'individuo-universale, si confronta per ciò stesso con la totalità del mondo, del mondo *qua* esperito da un individuo. E, possiamo dire, *soltanto* in quanto esperito da una coscienza individuale (verisimile e possibile) il mondo come totalità interessa alla poesia (e in ciò riconosciamo una ulteriore nota caratteristica di questa forma d'arte). Potrà forse sembrare peregrino, ma l'io universale della *Spe Salvi* è il fratello gemello dell'*io straniato* di cui parla Celan nel *Meridiano*, quando ci ricorda che soltanto se tiene le proprie radici nel cuore di una reale irriducibile e viva individualità la poesia è possibile.

Codesto pur-sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando *sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza*, della sua condizione di creatura.

Sono questo “universale” e questo “individuo” che noi vogliamo combinare, mettere insieme qui come amante e amante, foss'anche un amore impossibile. Anzi un tale amore *deve* essere impossibile, quasi logicamente contraddittorio. Si contravverrebbe altrimenti alla *Critica* kantiana, alla correttezza razionale della teologia negativa. Deve essere impossibile, ed è, per tanto, ciò che fortissimamente vogliamo con la poesia.

Di cosa è dunque immagine l'icona-poesia? Qual è l'oggetto della mimesi poetica? Rispondiamo dicendo che l'opera poetica è un'*immagine di una possibile coscienza*

individuale, non dunque immediatamente di una “azione”, come sostiene Aristotele. La conoscenza poetica risponde alle domande: «Come stanno insieme il profumo di questa donna dal viso vagamente canino che mi è passata di fianco un istante fa, il mio concetto di Dio, il mio sproloquiare di poesia, il ricordo del mio primo amore, e l’oscura pulsione del mio sangue? Queste conoscenze, come stanno, tutte insieme, in una coscienza individuale? Come si armonizzano tra loro nella dinamica e nella totalità di una vita? Come si addormentano nella mente quando l’uomo va a dormire? Come guidano la mano sul viso di un bambino?». La poesia dà soluzioni (modelli) per la coscienza individuale, come la pubblicità ci dà consigli per gli acquisti. Per ciò soltanto una poesia ricca, che *nulla* esclude dell’animo umano, dell’umana esperienza, può davvero convincerci (ma vi sono ovviamente molti modi di non escludere nulla). I caratteri di “verosimiglianza” e di “possibilità” invocati da Aristotele per caratterizzare l’operare del poeta, per distinguerlo da quello dello storico che racconta le azioni così come si sono effettivamente verificate, sono qui da intendersi come “verosimiglianza” (coerenza, proprietà, *eikós* usa Aristotele) e “possibilità” della forma che la poesia propone *come forma di una coscienza individuale umana*.

In questa prospettiva viene chiarito anche il carattere di urgenza e la necessità di sempre rinnovarsi che sentiamo essere proprii della poesia: la poesia è una icona di una coscienza individuale *attuale*, contemporanea, non temporalmente e storicamente indeterminata. Il poeta non può astrarre dall’*angolo di incidenza della sua propria esistenza*. Per ciò ancora: si deve essere «absolument modernes», e la poesia non può trasformarsi in una commedia dell’arte, in un museo di caratteri. Deve bensì fornire soluzioni conoscitive per l’immediato presente, ossia per il futuro, modelli immediatamente applicabili, treni da prendere al volo. Nel voler essere icona linguistica di una realtà tanto complessa e fragile quale è la coscienza del singolo, nel voler essere l’immagine *prêt-à-porter* di ciò che ci è più proprio, di ciò che più ci definisce e che è, apparentemente, meno partecipabile e più intimo, nel voler congiungere carnalmente individuo e universale, sta la sfida della poesia come forma di conoscenza; la scommessa della sua efficacia. Qui sta la radice della sua estrema difficoltà. la scommessa della sua efficacia.

2. La poesia come strumento: l’arte trascendentale

Gli automatismi linguistici, percettivi, concettuali minacciano continuamente di sclerosi, con il loro proliferare, come muffe, come cancri, la nostra conoscenza, la nostra sensibilità, il nostro linguaggio e il nostro amore. Dobbiamo per tanto riconoscere uno degli scopi o almeno delle necessità dell’arte nel superamento degli automatismi dell’espressione. In particolare la poesia si trova continuamente confrontata con l’urgenza di svincolarsi dagli automatismi linguistici. Questi ultimi costituiscono un sistema in continua evoluzione, un «green-eyed monster that feeds upon itself» e tende al disordine, un nulla che si nutre degli stessi prodotti che l’arte realizza per fugarlo.

Potremmo per tanto voler riconoscere la necessità di un perenne processo di spostamento dell’oggetto della mimesi artistica e potremmo voler riconoscere una forma di progresso dell’arte in questo continuo spostamento. Consideriamo per un

momento, con Lotman, l'arte sotto la specie di un "sistema secondario" che prende le mosse, come un processo formale dalla propria materia, dal "sistema primario" costituito dal "linguaggio comune" o non artistico, riconosciamo allora il procedere dell'arte come un dialogo (una dialettica) con la continua espansione del sistema primario. Il sistema primario erode le coste della poesia. La tensione del sistema primario all'entropia compromette la capacità delle forme linguistiche di essere informative e per tanto costringe l'arte a rinnovare i propri modi.

Diventa allora possibile concepire, come apice e paradosso di un processo essenzialmente dialettico o solo come una tra le possibili "soluzioni" al problema posto dal continuo processo di sclerosi del sistema linguistico, una forma d'arte che si ponga come obiettivo il superamento proprio di quegli automatismi che vengono innescati dal processo dialettico di superamento degli automatismi linguistici – processo che abbiamo qui sopra riconosciuto come caratteristico dell'arte.

Nel caso della poesia è possibile vagheggiare una forma che prenda come proprio "sistema primario" non una ben determinata *parte* del patrimonio linguistico ad essa presente, bensì la *totalità* di quest'ultimo. Potremmo chiamare "trascendentale" un'arte di questo tipo, richiamandoci, *metaphorice loquendo*, alla definizione di Kant nella *Critica della Ragion Pura*: «Chiamo trascendentale ogni conoscenza che si occupi, in generale, non tanto di oggetti quanto nel nostro modo di conoscere gli oggetti nella misura in cui questo deve essere possibile a priori». È chiaro che stiamo nuovamente contemplando un'arte che si destreggi con un Grenz-Begriff. Lo spirito della totalità fa ancora capolino. Ma l'arte che chiameremo trascendentale mette davanti a sé non solo la totalità *statica* del linguaggio del passato (ossia del linguaggio), bensì la *totalità dinamica* del linguaggio – e, in questa, della dialettica artistica –, intesa come l'insieme dei processi che determinano il mutamento (osservabile) del linguaggio naturale e del linguaggio letterario (del sistema primario e del sistema secondario).

Di che natura è la mimesi che si compie nell'arte che abbiamo chiamato trascendentale? È opportuno considerare, per contrasto, la posizione delle cosiddette "avanguardie storiche" nei confronti del concetto di mimesi. Se compulsiamo rapidamente i manifesti d'inizio Novecento osserviamo una costante: l'idea di dover adattare il linguaggio alla nuova realtà (con la creazione di vocaboli, con la forzatura della sintassi ecc.), laddove questa "realtà" si trova concepita in modo, molto spesso, affatto esteriore e piuttosto rudimentale. Ecco che le Avanguardie chiedono, all'unisono, una traduzione voce a voce delle caratteristiche osservabili della "nuova realtà" nella "nuova poesia" (realtà veloce/linguaggio veloce, realtà complessa/linguaggio complesso, realtà frammentata/linguaggio franto ecc.) dimostrando in ciò, agli occhi di chi scrive, di adoperare un concetto affatto monco della mimesi poetica (o, dualmente, della realtà). La mimesi si trova qui concepita come il risultato della riproduzione di caratteri esteriormente osservabili (o meglio percepibili) del mondo.

Se la mimesi viene così intesa risulta chiaro che l'arte che abbiamo voluto chiamare trascendentale dovrà essere, di necessità, un'arte *non-mimetica*. Da un'altra prospettiva, invece, le osservazioni qui sopra indicano una difficoltà – sentita in modo particolarmente acuto dalla poesia moderna e divenuta manifesta in modo

evidente al principio del secolo XX, di portare la mimesi ad un ulteriore livello di generalità, un sintomo cioè dell'incapacità di compiere quello spostamento che abbiamo sopra riconosciuto come necessario per il naturale e salutare sviluppo dell'arte: il salto che trasformi l'attuale "sistema secondario" dell'arte in un nuovo "sistema primario" dal quale un'arte nuova possa partire.

Da questo imbarazzo sarebbe affatto libera l'arte trascendentale, quale poco sopra l'abbiamo delineata, come arte capace di svincolarsi da questo processo dialettico a una dimensione, tentando il *coup de dés* della mimesi trascendentale, di una mimesi cioè che prenda come proprio oggetto l'arte stessa (intesa nella sua totalità), i suoi processi genetici, i suoi meccanismi dialettici. Sia chiaro che qui il linguaggio filosofico è usato in senso metaforico, in quanto, letteralmente, un'arte trascendentale sembra ancor meno possibile di quanto lo siano una filosofia o una logica trascendentali.

La storia della poesia moderna ci offre qualche abbozzo (e molti aborti) d'arte non-mimetica, mentre è ben più difficile trovare esempi convincenti di una tale arte realizzata, ed è forse interessante notare (ma non deve per altro stupire) che dobbiamo guardare fuori della Letteratura per trovare esempi squillanti di progressiva astrazione dell'attività mimetica, dall'Arte Concettuale in poi.

Potremmo ovviamente voler aggiungere, al novero dei tentativi d'arte non-mimetica, in letteratura, le varie forme di poesia automatica, combinatoria, e simili. Ma è chiaro che, nella presente prospettiva, questi esempi di arte ovviamente (o meglio *trivially*) non-mimetica (perché la possibilità di una mimesi, e, in senso tragico, la colpa dell'atto di mimesi è eliminata a priori scaricandola su un artefatto umano, così che qui davvero assistiamo ad una "mimesi di mimesi") non possono essere giudicati altro che riscaldamenti e *divertissements*. D'altronde è piuttosto chiaro che le motivazioni di queste prove furono e sono bellamente ideologiche e che la mimesi è qui mimesi della passività dell'uomo rispetto alle sue determinazioni materiali, ossia siamo nel campo dell'allegoria – e di un'allegoria di matrice assolutamente classica – dei concetti-chiave del materialismo storico. Un esempio affatto isolato d'arte (almeno programmaticamente) non-mimetica, e anzi decisamente trascendentale, ci è dato, nella poesia contemporanea, dall'opera di Jacopo Ricciardi. Nel suo *Terzo pensiero* (parte dell'immenso *iceberg* sommerso della sua produzione inedita) leggiamo le seguenti affermazioni programmatiche:

creo il mezzo del creare.

faccio il Niente.

faccio l'anti-narrazione che porta come Informazione il Niente.

creo la sconnesione al livello della Grammatica Universale.

(da *Alchimia-Cuore*, in *Terzo Pensiero*)

L'idea(le) dell'arte trascendentale ci dice: fornire immagini/icone/modelli di una coscienza individuale alla coscienza individuale del lettore non basta più, non è più sufficiente. L'attività mimetica dell'opera della poesia, dopo essersi rivolta su se stessa, deve rivolgersi alle *cause* che governano la coscienza individuale. Per l'arte trascendentale la mimesi non può più essere mimesi di una coscienza individuale come *datum* né mimesi della coscienza individuale come struttura autoriflessiva: la

nuova sfida è la poesia che si fa mimesi delle *condizioni* (a priori, o quasi!) di una coscienza individuale. L'arte che raccoglie questa sfida non agisce più *esibendo* modelli, ossia *occupando* la coscienza dell'interlocutore, bensì *creando lo spazio* in cui la conoscenza dell'interlocutore possa attivarsi spontaneamente. È l'arte del «conosci te stesso» ribaltato o, meglio, messo in pratica, è la meta-mimesi che si compie: l'arte non è più l'icona di una possibile coscienza individuale, la poesia-icona diventa *lo strumento* con cui l'individuo può stimolare in sé il processo di mimesi e conoscenza. La mimesi dell'atto del creare non ha uno scopo informativo, bensì *performativo*: è l'arte realizzata, l'arte viva che riproduce se stessa, non come *oggetto* bensì come *processo* (e dunque non riproduce se stessa ma altro, un simile e dissimile, come accade nella riproduzione biologica di un organismo vivente), in chi la osserva.

Non dovrà infine stupirci osservare che, con questa idea d'arte trascendentale e di meta-mimesi, altro non facciamo che tornare al punto di partenza, ossia agli antichi, ché in Tommaso, per esempio, non leggiamo soltanto, come era in Aristotele: «ars imitatur naturam», bensì, per intero: «Ars enim in sua operatione imitatur naturam» (*Summa Contra Gentiles* III, 10, 10; *In Physicorum* II 4,6).

Il motto apparentemente più trito dell'arte mimetica ci sta dicendo che l'arte imita *la natura*, e non *le cose naturali*. L'arte imita infatti, nel proprio, il *modus operandi* della *natura naturans*, non il profilo percepito della *natura naturata*, imita dunque la causa e non l'effetto, l'atto creativo e non il creato. E questa mimesi è, di già, la nostra "mimesi trascendentale". È forse questo il segreto carattere della grande poesia, sia essa trascendentale o meno, mentre quella che resta impelagata in concetti di mimesi decisamente rudimentali è destinata a non produrre altro che risultati mediocri. La poesia, icona dell'anima umana, è efficace soltanto se riesce a farsi mimesi della coscienza individuale *nel suo farsi*, perché farsi ed essere qui coincidono, in questo oggetto volatile per il quale il mondo si dà, in questo accidente del tempo che è la nostra coscienza.

Contano poco qui le parole, siano esse adeguate o adeguatamente iperboliche. Ci basterebbe l'aver toccato, seppur lievemente, una proprietà caratteristica di ciò che chiamiamo poesia.

NOTA

¹ Rispondo dicendo che si conviene alle sacre Scritture il trattare delle cose divine e spirituali con similitudini di cose corporee. Dio infatti provvede a tutte le cose secondo ciò che compete alla loro natura. È infatti naturale per l'uomo accedere alle cose intelligibili per mezzo delle cose sensibili, poiché tutta la nostra cognizione ha inizio con il senso. Da cui convenientemente si sono trasmesse le cose spirituali nella sacra Scrittura sotto metafore di cose corporee. E questo è ciò che dice Dionigi, nel capitolo I della Gerarchia Celeste, che «è per noi impossibile essere illuminati dal raggio divino, se questo non è variamente fasciato da sacri veli». Conviene dunque alle sacre Scritture, che si rivolgono a tutti (come è detto nella lettera ai Romani 1:14, «sono debitore [...] ai sapienti e agli insipienti»), che le cose spirituali siano presentate sotto similitudini corporee; così che almeno in questo modo siano comprese anche dai rozzi, che non sono idonei a comprendere le cose intelligibili in quanto tali.

Alla prima obiezione si risponde dunque dicendo che il poeta usa le metafore ai fini della rappresentazione, ché la rappresentazione è naturalmente dilettevole per l'uomo. Ma la dottrina sacra usa le metafore per necessità e per utilità, come è stato detto.

Chiara Guarda

Poesia e conoscenza: una relazione ontologica?

La questione al centro della nostra riflessione è la seguente: la poesia è una forma di conoscenza? Quella che segue è un'analisi della domanda, un'analisi concettuale, in profondità e leggerezza: "profondità" perché ho cercato di analizzare la domanda in tutti i suoi aspetti più o meno nascosti, scavando quindi dietro le apparenze e le ambiguità; "leggerezza" perché l'ho condotta in maniera volutamente *naïve*, senza troppo preoccuparmi del dibattito portato avanti da poeti, critici e filosofi attorno alla dimensione conoscitiva della poesia. L'analisi leggera pecca a volte di ingenuità, ma si rivela spesso salutare, perché porta o riporta alla luce aspetti ignorati o dimenticati da coloro i quali si sono avventurati nei meandri del dibattito e si sono lasciati irretire dalle questioni tecniche.

La o le risposte alla domanda che ci interessa dipendono dal modo in cui essa viene interpretata. Innanzi tutto si può ritenere che ciò che vien chiesto è se *di fatto* la poesia sia una forma di conoscenza. Questa è una domanda empirica, cui va risposto empiricamente passando al setaccio tutte le poesie per stabilire se costituiscono una forma di conoscenza. La ricerca empirica, però, anche se conduce ad interessanti risultati, non può che condurre a risultati limitati. Supponiamo che alla fine della ricerca si scopra che le poesie contribuiscono ad un tipo di conoscenza chiamato *P*. Che conclusioni relative al *concetto* di poesia possiamo tirare da tale osservazione? Praticamente nessuna, per la semplice ragione che la ricerca empirica è forzatamente parziale, visto che non può tener conto delle poesie future o di quelle scomparse, le quali potrebbero non contribuire a *P*. Ora, se ci sono delle poesie che non contribuiscono a *P*, non è grazie a *P* che un testo è poetico. Ma più importante ancora è rendersi conto del fatto che, anche nel caso in cui la ricerca fosse condotta da un essere onnisciente e quindi in grado di esaminare proprio tutte le poesie, incluse quelle future e quelle scomparse, potrebbe essere una *coincidenza* che tutte le poesie contribuiscono a *P*. La questione cruciale, invece, è di capire se sia *essenziale* al concetto di poesia il contribuire a *P*. Vale a dire: se un *x* non contribuisce a *P*, può comunque essere una poesia?

Se il fine ultimo della nostra indagine vuole essere quello di carpire l'essenza del concetto di poesia, dobbiamo interpretare la domanda posta in apertura in senso ontologico. Cioè: dato un qualsiasi *x*, è *necessario* (anche se probabilmente non *sufficiente*) che *x* sia una forma di conoscenza per essere poesia? Per afferrare un concetto, infatti, occorre individuare le condizioni singolarmente necessarie e congiuntamente sufficienti che un *x* deve soddisfare per essere un'attualizzazione di tale concetto. L'interrogarsi sulla relazione ontologica tra poesia e conoscenza rappresenta un primo passo verso la comprensione del concetto di poesia ossia verso l'eventuale individuazione di una delle sue condizioni necessarie.

È bene ricordare che, negli Anni Cinquanta, nel solco di Wittgenstein si è argomentato che esistono concetti i quali non hanno un'essenza catturabile da una serie di condizioni necessarie congiuntamente sufficienti, ma un'essenza che si può solo descrivere osservando le somiglianze che caratterizzano gli oggetti a cui il concetto attualmente si applica (le cosiddette "somiglianze di

famiglia”). Nella letteratura estetica tali concetti sono stati un po’ confusamente chiamati “concetti aperti”, “confusamente” perché con l’espressione “concetti aperti” si intendeva, in origine, fare riferimento a quei concetti le cui condizioni di applicazione possono, in principio, venir modificate nel tempo¹. Ciò non implica, però, che non sia possibile stabilirle precisamente, come invece hanno voluto suggerire gli esperti di estetica Neo-wittgensteiniani, i quali associavano strettamente l’idea di concetto aperto a quella delle somiglianze di famiglia. I concetti aperti sono, secondo questa interpretazione, concetti essenzialmente fondati sulle somiglianze di famiglia e quindi indefinibili.

In un articolo, divenuto di riferimento, Morris Weitz difese la tesi secondo cui il concetto di opera d’arte è un esempio di concetto aperto². Gli svariati tentativi falliti di definire in maniera esaustiva tale concetto sarebbero la conseguenza del fatto che il concetto non si può definire, perché, appunto, aperto. Secondo Weitz, un x è un’opera d’arte semplicemente in virtù della sua somiglianza con un’altra opera d’arte, già riconosciuta come tale. Ora, il modello di Weitz si può applicare, *mutatis mutandis*, al concetto di poesia e se il concetto di poesia fosse aperto non avrebbe senso interrogarsi sulla relazione tra poesia e conoscenza quale condizione necessaria. Per legittimare la nostra riflessione dobbiamo pertanto respingere la tesi che il concetto di poesia sia aperto.

Cominciamo dalle difficoltà che incontra il modello di Weitz, prima fra tutte quella del regresso infinito: come si riconosce la prima opera d’arte in assoluto, quella cioè che non è simile a nessun’altra opera d’arte perché non ci sono opere d’arte a lei anteriori? Se non la si può riconoscere, si regredisce infinitamente. Alternativamente, si deve decidere arbitrariamente che un certo oggetto è la prima opera d’arte.

Il secondo problema è quello di delineare le somiglianze rilevanti. Una mela Granny Smith è simile al mio spazzolino da denti in quanto entrambi sono verdi. Questo non fa del mio spazzolino una mela o della mela uno spazzolino. Analogamente, non tutte le somiglianze che un oggetto può avere con un’opera d’arte fanno di esso un’opera d’arte. Quali sono, allora, le somiglianze rilevanti?

Il terzo problema, strettamente connesso ai precedenti, riguarda il concetto di famiglia, visto che si sta parlando di somiglianze *di famiglia*. Le somiglianze rilevanti sembrerebbero essere quelle fra membri della stessa famiglia. Ma due individui sono membri della stessa famiglia non in virtù delle loro somiglianze, bensì in virtù di legami genetici (o quantomeno giuridici). Altrimenti detto, ci sono criteri precisi che determinano quando due individui sono membri della stessa famiglia, ossia precise condizioni necessarie congiuntamente sufficienti che un x deve soddisfare per essere membro di una determinata famiglia. Ma, se è così, sono questi criteri che stabiliscono quando un x è un’opera d’arte, non le eventuali somiglianze che lo accomunano ad altre opere d’arte. In effetti, e contrariamente a quanto Weitz sosteneva, le somiglianze tra due opere d’arte sono irrilevanti al fine di spiegare perché entrambe sono opere d’arte.

Consapevole dei problemi incontrati da Weitz, Charles Stevenson si è occupato del concetto di poesia per il quale ha elaborato un’ingegnosa definizione costruita in modo tale da integrare le somiglianze di famiglia³. La prima proprietà necessaria

che individua è la proprietà del termine “poesia” di riferirsi ad una sequenza di parole. Altrimenti detto, un x può essere correttamente chiamato “poesia” solo se è una sequenza di parole. Ma questo, ovviamente, non è sufficiente: anche un testo in prosa è una sequenza di parole, tuttavia sarebbe errato chiamarlo “poesia”.

In effetti Stevenson individua una serie (finita) di proprietà che le poesie *possono* possedere, quali, per esempio, l'essere ritmata o il presentare delle rime, e le rappresenta in un diagramma: ad ogni proprietà corrisponde una colonna più o meno “grassa” del diagramma. La sua tesi è che, per essere chiamato “poesia”, un x non deve necessariamente possedere tutte le proprietà rappresentate nel diagramma, ma ne deve possedere qualcuna in una certa percentuale almeno. Questa è la seconda proprietà necessaria individuata da Stevenson, la quale, insieme alla precedente, permette sì di definire il concetto di poesia, ma a costo di essere arbitrari. Dato un x , infatti, x è poesia se e solo se 1) è una sequenza di parole e 2) possiede almeno *nella percentuale minima* alcune delle proprietà del diagramma. Ma come stabilire tale percentuale? Stevenson parla del 30%: un x che è una sequenza di parole e possiede alcune delle proprietà rappresentate in una percentuale del 30% o più è una poesia. Ma perché non fissarsi sul 20%? o sul 40%? La decisione è chiaramente arbitraria e, a ben guardare, impossibile da prendere.

Un altro problema del modello di Stevenson è quello che chiameremo “del peso massimo”. Parlando del valore estetico come di una delle possibili proprietà del diagramma, egli sottolinea che tale proprietà non può essere rappresentata come una colonna che da sola costituisce già il 30% dell'intero diagramma, perché se così fosse qualsiasi sequenza di parole che ha un alto valore estetico dovrebbe venir chiamata “poesia”. Questo porterebbe inevitabilmente a errori, visto che anche un romanzo potrebbe soddisfare tali criteri. Ora, chi decide quanto è il peso massimo di ciascuna proprietà nel diagramma? In assenza di norme, la colonna che rappresenta una delle proprietà del diagramma può venir ingrassata o ridotta a seconda dei bisogni, così che una sequenza di parole è poesia quando la colonna è grassa, ma non quando è magra.

L'analisi di Stevenson, insomma, conduce a risultati contenenti una buona dose di arbitrarietà: né la percentuale minima, né il peso massimo, infatti, possono essere fissati in maniera non arbitraria. Ma tale arbitrarietà si può giustificare puntando al fatto che il termine “poesia” è vago, ciò che nel caso specifico si ritiene essere una conseguenza del fatto che il concetto di poesia è aperto. In generale, un termine è vago se ci sono degli oggetti di cui non si sa se rientrano o meno nel concetto espresso dal termine: degli oggetti, quindi, di cui non si può dire che sia corretto o scorretto applicar loro il termine. Per esempio, ci sono delle persone che è corretto chiamare “basse” e ci sono delle persone che è scorretto chiamare “basse”, ma ci sono anche delle persone delle quali non si può dire che sia corretto o scorretto chiamarle “basse”. Sono le persone al confine tra ciò che è corretto chiamare “basso” e ciò che è scorretto chiamare “basso”. Se si vogliono definire le condizioni di applicazione del concetto di bassezza, ci si deve per forza basare su decisioni arbitrarie, fissando per esempio il limite a 1,4 metri.

La questione è: “poesia” è un termine vago? Ci sono, cioè, delle sequenze di

parole delle quali non si sa se sia corretto o scorretto chiamarle “poesia”? C'è innanzi tutto un *distinguo* da farsi. Il termine “basso” è *irriducibilmente* vago. Ciò significa che la vaghezza si può rimuovere solo a costo di introdurre arbitrarietà. Ma ci sono termini la cui vaghezza può essere eliminata senza ricorso a decisioni arbitrarie. Per esempio, un termine che esprime un concetto la cui definizione sta evolvendo, può conoscere un momento di vaghezza. Tuttavia, una volta elaborata la nuova definizione del concetto, la vaghezza svanisce.

Ora, nel caso del concetto di poesia bisogna chiarire di quale concetto si sta parlando. Esiste infatti un concetto *meritorio* di poesia, secondo cui merita di essere chiamato “poesia” solo ciò che ha un certo valore estetico. Ma esiste anche un concetto più fondamentale di poesia, chiamiamolo “tecnico”, secondo cui è poesia tutto ciò che soddisfa certi criteri oggettivi (quali il verso, il metro, la strofa, la rima ecc.), indipendenti, cioè, da considerazioni di valore. In questo senso, anche una brutta poesia è una poesia. Ora, se c'è una zona di vaghezza irriducibile, questa sembra caratterizzare il termine “poesia” inteso nel senso meritorio piuttosto che in quello tecnico. In effetti, ci sono sequenze di parole di cui non si può sapere se meritino di essere chiamate “poesie” perché non si sa se abbiano valore estetico. Ma anche di queste sequenze di parole si può sapere se sia tecnicamente corretto o scorretto chiamarle “poesie”. Il termine “poesia” nel senso tecnico può conoscere momenti di vaghezza (per esempio in momenti di rivoluzione, quando nuove forme di poesia si impongono), ma la vaghezza può essere rimossa senza ricorso a decisioni arbitrarie.

Se ciò che ci interessa è il concetto fondamentale e tecnico di poesia, non siamo obbligati a ritenere che il termine “poesia” sia un termine irriducibilmente vago. Quindi, non siamo nemmeno obbligati ad accettare l'arbitrarietà della definizione proposta da Stevenson. D'altra parte, nulla ci costringe a credere che il concetto di poesia sia aperto: né il fatto che non si sia trovata una definizione esaustiva né l'ipotesi che il concetto evolva nel tempo e quindi che la sua definizione si modifichi costantemente sono in effetti dimostrazioni che il concetto sia aperto (nel senso di indefinibile). Di fatto nulla ci impedisce di pensare che ci sia una definizione non-arbitraria del concetto di poesia e che la ricerca di condizioni singolarmente necessarie e congiuntamente sufficienti tali che ogni x che le soddisfa è una poesia, sia una ricerca sì complessa, ma non vana *a priori*. La questione se x debba essere una forma di conoscenza per essere poesia ritrova, quindi, tutta la sua sensazione e legittimità.

Allora, per essere poesia un x deve essere una forma di conoscenza? Di nuovo, la risposta dipende dal modo in cui la domanda vien letta. Ambigua è l'espressione “essere una forma di conoscenza”. Dire che la poesia è una forma di conoscenza può significare che esiste una forma di conoscenza essenzialmente costituita dalla poesia: una forma di conoscenza, cioè, che solo ed esclusivamente la poesia è. Chiamiamola “conoscenza poetica”. In questo caso la domanda non è più volta solo alla ricerca di una condizione necessaria, ma di una condizione necessaria e *sufficiente*; infatti, se esiste una forma di conoscenza interamente ed esclusivamente costituita dalla poesia (la conoscenza poetica), qualsiasi x che permette tale cono-

scienza non può che essere una poesia.

Bisogna rendersi conto di quanto esclusiva sia la domanda se interpretata in questo modo. Chi sostiene che la poesia contribuisce alla conoscenza di un determinato periodo storico, per esempio, non sta rispondendo alla domanda posta, in quanto questo tipo di conoscenza non è peculiare alla poesia: anche una lista della spesa redatta nel Seicento contribuisce alla conoscenza di quel periodo storico. Analogamente, chi sostiene che la poesia contribuisce alla conoscenza dell'essere umano nella sua complessità emotiva non sta offrendo una condizione *sufficiente* affinché un *x* sia poesia: anche un trattato di psichiatria contribuisce alla conoscenza dell'essere umano nella sua complessità emotiva.

Evidentemente è lecito obiettare che l'interpretazione dell'espressione "essere una forma di conoscenza" nel senso di una condizione necessaria e sufficiente è troppo restrittiva, al punto da risultare perfino controproducente. Potrebbe infatti essere impossibile definire la conoscenza poetica, ma possibile stabilire che le poesie contribuiscono necessariamente alla conoscenza di un determinato periodo storico oppure della complessità emotiva, anche se tale contribuzione necessaria non è sufficiente per fare di un *x* una poesia. Scartare *a priori* simili possibilità conduce inevitabilmente a non prendere in considerazione valide proposte riguardanti l'entità del rapporto ontologico che lega la poesia alla conoscenza e quindi riguardanti l'essenza del concetto di poesia.

Per riassumere, se la domanda: «La poesia è una forma di conoscenza?» è da intendersi come una domanda sull'esistenza della conoscenza poetica quale criterio necessario e sufficiente per fare di un *x* una poesia, ci si pone a confronto con un'indagine molto precisa, ma anche estremamente limitata ed eccessivamente esclusiva. Se, d'altro canto, la domanda è da intendersi in modo meno restrittivo, essa diventa una domanda riguardante il tipo di conoscenza cui la poesia deve necessariamente contribuire. In questo caso, tesi come quelle menzionate sopra, secondo cui la poesia contribuirebbe necessariamente alla conoscenza di un periodo storico o alla conoscenza della complessità emotiva, sarebbero possibilità da prendere in considerazione.

Comunque stiano le cose, l'ipotesi che sostiene entrambe le interpretazioni è che la poesia abbia la capacità intrinseca di trasmettere conoscenza. Ora, per capire se la poesia debba necessariamente essere vettore di conoscenza, bisogna cercare di capire *come* la poesia possa fungere da vettore di conoscenza per vedere se le dimensioni attraverso le quali può fungere da vettore di conoscenza sono essenziali alla poesia. Se si parte dalla considerazione che, normalmente, una poesia ha una dimensione semantica, dettata dalle parole che la compongono, e una dimensione sonora, ci troviamo di fronte a due possibili canali di trasmissione di conoscenza.

Ma possono i suoni trasmettere conoscenza? Tutto dipende da che cosa si intenda con l'espressione "trasmettere conoscenza" e in particolare da che cosa si intenda con "conoscenza". La conoscenza sembra essere intrinsecamente e necessariamente legata alla dimensione concettuale. Un essere non solo privo, ma *incapace* di concetti, anche primitivi, non può avere conoscenza. Quest'essere potrà avere esperienze, anche molto intense, ma non sarà in grado di conoscerle: non sarà in grado di identificare la sensazione che ha in questo preciso momento con il dolore.

Non si tratta, sia ben chiaro, di disporre di un *nome* da applicare ad una sensazione. Si tratta semplicemente di avere un apparato di concetti tale che una sensazione possa divenire oggetto di conoscenza, tale cioè che possa venir identificata (“quella sensazione lì”) e quindi concettualmente *posseduta* dal soggetto. Un essere incapace di concetti, malgrado esperisca il dolore, non lo conosce: sottoposto il giorno dopo alla stessa sensazione, non sa di averla già esperita. Il dolore gli sfugge, non ne possiede conoscenza. Dire che, se questa creatura esperisce il dolore, essa conosce il dolore, è ridurre la conoscenza a impressioni fugaci, che sfuggono alla presa del soggetto. Ma quest’interpretazione riduttiva sembra privare la conoscenza di una sua dimensione essenziale.

Se effettivamente la conoscenza è dipendente dalla dimensione concettuale, risulta difficile credere che i suoni possano *trasmettere* conoscenza. Certo, la musica riesce a catturare tristezza e gioia. In poesia si trovano allitterazioni che convogliano sensazioni di durezza o, al contrario, dolcezza, ritmi di accelerazione o di allentamento. Tuttavia ciò che la dimensione sonora trasmette sono sensazioni e emozioni. Il fatto che chi le esperisce riesce a ricavarne conoscenza dipende dalla sua capacità di identificare tali esperienze. Anche se non ha un nome da dar loro, per conoscere una sensazione o un’emozione uno deve poter essere in grado di riferirsi ad essa e di riconoscerla all’occorrenza. E ciò lo può fare solo grazie ai concetti. Ma i suoni non trasmettono concetti. Quindi non possono nemmeno propriamente trasmettere conoscenza.

Certo è che i suoni possono contribuire ad ampliare la nostra conoscenza, per esempio facendoci esperire delle sensazioni nuove per le quali dobbiamo creare nuovi concetti. Tuttavia, non è necessario che un *x* abbia una dimensione sonora che contribuisce ad ampliare la conoscenza per essere poesia. Ciò che sembra essere necessario affinché *x* sia poesia è che *x* possieda una dimensione sonora, e quindi sensibile, non l’originalità o l’eventuale contributo conoscitivo di tale dimensione.

Dal canto suo la dimensione semantica sembra essere necessariamente votata alla trasmissione di conoscenza. Il problema è che la poesia non deve essere necessariamente costituita da parole che hanno significato. Basti pensare al Dadaismo o alle poesie sonore. E, se la dimensione semantica può essere irrilevante in poesia, non è necessariamente attraverso la dimensione semantica che la poesia è una forma di conoscenza. In effetti, che cosa impedisce alla seguente di essere poesia?

A A A,
Da da da,
Trallalla.

Nulla. Certo, è una pessima poesia, ma ciò non importa. Non si sta discutendo di merito. Si sta discutendo di ontologia. Se, sulla vena della poesia dadaista, quella appena presentata è una poesia (chiamiamola *Variazioni su tre A*), allora non può esser essenziale al concetto di poesia che essa sia una forma di conoscenza.

Questa conclusione è un po’ affrettata. Si può infatti obiettare che la poesia ha due dimensioni semantiche: una dettata dalle parole che la costituiscono, l’altra dettata dal fatto che creare una poesia è un’*azione significativa*, un’azione che si svolge in un determinato contesto e il cui prodotto, la poesia stessa, risulta dalla

relazione (più o meno consapevole) del poeta a tale contesto. Ciò vale anche per una poesia le cui parole sono prive di significato: anche la creazione di tale poesia è dettata dalla relazione del poeta al suo contesto e la poesia, frutto di tale azione, rimanda a quella relazione, trasmettendocene conoscenza. Così, *Variazioni su tre A* ci può portare a conoscenza di un rapporto travagliato del poeta con la storia della poesia: il poeta desiderava rompere con il passato e liberarsi dalla tradizione. Oppure ci può rivelare una situazione di svuotamento: dato il suo contesto, il poeta crede che non ci sia più niente da dire se non parole senza senso e suoni stupidamente ripetuti. L'implicazione di questa tesi è che non si può concepire una poesia decontestualizzata: per essere poesia, un x deve rinviare alla relazione del poeta al suo contesto. È in questa dimensione semantica, secondo la tesi, che risiede la necessaria funzione conoscitiva della poesia.

Malgrado la proposta sia intrigante, resta il dubbio che il rinviare alla relazione tra poeta e contesto non sia una condizione necessaria per fare di un x una poesia. Supponiamo che, in seguito ad un incidente tecnico, una macchina impazzita stampi una serie di lettere casualmente corrispondenti in tutto e per tutto alla sequenza di lettere di *Variazioni su tre A*. Che cosa ci impedisce di affermare che tale sequenza di lettere è una poesia e, così dicendo, di affermare il vero? Il dubbio è che quelle lettere siano poesia in virtù di *altre* condizioni che non quella di avere una funzione conoscitiva, per esempio, in virtù della maniera in cui sono presentate, in particolare il loro costituire dei versi. Se il dubbio è fondato, la funzione conoscitiva non è essenziale per fare di un x una poesia.

Questo dubbio ne genera un altro e cioè che, forse, quello attorno a cui la domanda posta in apertura voleva farci riflettere non era la poesia in senso stretto, ma la poesia in quanto opera d'arte, perché allora ha senso pensare che la funzione conoscitiva sia essenziale. L'opera d'arte sembra essere necessariamente concepita come gesto carico di significato. Per fare di un x un'opera d'arte, bisogna attribuirgli, se già non la possedeva, questa dimensione di gesto significativo. Una scultura primitiva, per esempio, concepita in origine come supporto a pratiche magiche o religiose, diventa opera d'arte nel momento in cui viene inserita in un discorso storico-artistico, nel momento, cioè, in cui la si ri-concepisce come contributo a tale discorso. Lo stesso si può pensare per la poesia.

La maggior parte delle poesie sono concepite come opere d'arte, ma alcune poesie, come quella casualmente stampata dalla macchina impazzita, non sono concepite come tali: sono solo sequenze di segni linguistici strutturati in maniera corrispondente a certe regole compositive. Per far diventare queste poesie opere d'arte, bisogna attribuir loro una dimensione semantica che non possedevano in origine e che permette alla singola poesia, anche quella costituita da parole senza senso, di fungere da vettore di conoscenza. Il fatto è che se la domanda posta in apertura non riguardava tanto la poesia in senso stretto, bensì la poesia come opera d'arte, allora ciò che effettivamente ci veniva chiesto di fare era di analizzare il concetto di opera d'arte, non quello di poesia. Ma questa è tutta un'altra storia.

NOTE

¹ Per caratterizzare i concetti la cui struttura corrisponde a quella delle somiglianze di famiglia,

Wittgenstein parlava di concetti dai contorni “indistinti”, “confusi”, “verschwommen” è il termine tedesco (LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell 1952, §71). Waismann aveva invece introdotto l’idea di termini dalla struttura aperta, “open texture”, per designare quei termini la cui definizione può venir corretta e modificata nel tempo (FRIEDRICH WAISMANN, *Verifiability*, «Proceedings of the Aristotelian Society», Supp. vol. 19, 1945, pp. 122-123).

² MORRIS WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 15, 1956, pp. 27-35.

³ CHARLES L. STEVENSON, *On “What is a Poem?”*, «The Philosophical Review», vol. 66, 1957, pp. 329-362.

Marcello Frixione

Poesia e implicature

Partirò dalla domanda «La poesia ha un compito conoscitivo?» interpretandola nei termini seguenti: «La poesia può trasmettere conoscenza, può comunicare contenuti conoscitivi?». Intesa in un’accezione debole, essa ammette sicuramente una risposta positiva: la poesia può certamente comunicare conoscenza, anzi, in linea di principio qualunque contenuto può essere formulato in poesia. Ad esempio – almeno in linea di principio, appunto – si potrebbe scrivere in poesia un manuale, poniamo, di meccanica statistica. Di fatto, molta poesia didascalica, soprattutto nel passato, ha avuto anche il compito di comunicare determinati contenuti.

C’è però un senso più forte della domanda, che potremmo formulare in questo modo: «C’è qualche tipo di conoscenza che può essere comunicato solo in poesia?» Ossia «La poesia può *dire* cose che altrimenti non potrebbero essere dette?». Ritengo che la risposta a questa seconda domanda non possa che essere negativa. Ritengo cioè che la poesia non abbia una specificità semantica: non ci sono significati specificamente poetici, non ci sono cose che possono essere dette solo in poesia. Qualunque contenuto che possa essere formulato in poesia, può essere parafrasato anche in prosa. Tutti i tentativi di dire in poesia ciò che non potrebbe essere detto altrimenti si riducono a tentativi di dire l’indicibile, quindi, in ultima analisi, si risolvono nel dire nulla. Non argomenterò oltre questa tesi perché ritengo che questo sarebbe caso mai onere di chi la sostiene: se qualcuno ritiene che un determinato tipo di contenuti non possa essere espresso altrimenti che in poesia, allora dovrà mostrare che le cose stanno davvero così.

Se dunque la specificità della poesia non è di ordine semantico, nel seguito intendo argomentare la natura pragmatica di molti meccanismi poetici. In particolare, sosterrò che molti meccanismi alla base della costruzione e del funzionamento dei testi poetici siano analoghi a implicature conversazionali. Non intendo sostenere che in ciò consista l’*essenza* della poesia. Ritengo, wittgensteinianamente, che la poesia non abbia un’essenza e che consista piuttosto in una famiglia aperta di usi del linguaggio. Più modestamente, intendo mostrare come molti aspetti specifici della poesia possano essere concepiti come violazioni deliberate delle massime griceane della conversazione.

Nel seguito esporrò sinteticamente la nozione di implicatura conversazionale come violazione deliberata delle massime della conversazione (§ 1); dopo di che presenterò vari esempi di testi poetici che impiegano meccanismi basati sulla viola-

zione di varie massime, in particolare della massima della quantità (§ 2), della relazione (§ 3) e del modo (§ 4)¹.

1. *Massime e implicature*

In questo paragrafo esporrò alcune nozioni centrali della pragmatica: la nozione di *massima conversazionale* e quella, ad essa collegata, di *implicatura*. Secondo Paul Grice, la partecipazione ad una conversazione (vale a dire, a qualunque scambio di tipo linguistico o, più in generale, comunicativo) richiede cooperazione da parte dei parlanti. Tale cooperazione viene ricondotta da Grice al rispetto di alcune regole, dette appunto *massime conversazionali*. Lo studioso individua quattro massime che, kantianamente, denomina massime della *qualità*, della *quantità*, della *relazione* e del *modo*.

In base alla *massima della qualità*, chi è coinvolto in una conversazione non deve dire ciò che ritiene falso o per cui comunque non dispone di una evidenza sufficiente.

La *massima della quantità* impone di fornire una quantità di informazione che sia adeguata per gli scopi correnti della comunicazione; non si deve essere reticenti (in tal caso si violerebbe la massima della quantità per difetto) né si deve dare più informazione di quanto è richiesto dal contesto (violando così la massima della quantità per eccesso).

La *massima della relazione* richiede che l'informazione che viene comunicata sia pertinente rispetto agli scopi della conversazione. Durante uno scambio linguistico non si deve cambiare argomento in maniera immotivata e non si devono mettere in gioco temi o concetti che siano estranei rispetto al contesto.

Infine, la *massima del modo* impone di essere perspicui. Nello specifico, essa si può articolare nelle regole seguenti: si devono evitare oscurità di espressione; non si deve essere ambigui; bisogna essere sintetici, evitando dunque prolissità e ripetizioni; si deve essere ordinati nell'esposizione.

Non sempre i partecipanti a un'interazione linguistica rispettano le massime. Ma non è detto che, qualora ci si trovi di fronte a comportamenti in contrasto con esse, la comunicazione debba necessariamente risulterne compromessa. Quando il comportamento linguistico di un parlante non sembra coerente con le massime, ma, al contempo, l'ascoltatore ha ragione di credere che il parlante intenda comunque collaborare a che la conversazione vada a buon fine, allora l'ascoltatore cerca di attribuire un senso a ciò che è stato detto, tende cioè ad interpretarlo come se le massime fossero state rispettate. In altri termini, le massime possono essere intese come assunzioni che, in condizioni normali, l'ascoltatore applica a ciò che viene detto.

Quando il parlante, pur intendendo collaborare al buon esito della conversazione, trasgredisce deliberatamente una massima, il mancato rispetto della massima ha comunque un fine comunicativo. Ossia, la massima viene violata di proposito per lasciare intendere qualcosa che non viene detto esplicitamente. Per questo fenomeno Grice introduce il termine *implicatura*. Ad esempio, si consideri il dialogo seguente:

- Andiamo al cinema questa sera?
- Domattina devo alzarmi presto.

Preso alla lettera, la risposta costituisce una violazione della massima della relazione: la domanda riguarda i progetti per la serata e non gli impegni per la mattina seguente. Tuttavia nessuno ha difficoltà ad interpretare questa risposta come un rifiuto. Infatti chi risponde assume che l'ascoltatore faccia un'inferenza di questo tipo: «Poiché domattina deve alzarsi presto, non vuole fare tardi; quindi questa sera preferisce non venire al cinema».

Le implicature che derivano dalla violazione deliberata della massima rientrano nella classe delle *implicature conversazionali*³, ovvero quelle implicature che, per essere comprese, dipendono in qualche misura dal contesto in cui vengono proferite (e che quindi, in un contesto diverso, possono venire a cadere o produrre esiti diversi).

La mia tesi è che molti meccanismi alla base del funzionamento dei testi poetici derivino da una violazione deliberata a scopo comunicativo delle massime conversazionali e che quindi possano essere visti come una sorta di "implicature". Nei paragrafi seguenti prenderò in esame vari esempi di questo tipo, suddivisi in base alla massima che viene violata. Innumerevoli altri potrebbero essere proposti. Tralascierò tuttavia la massima della qualità (*si deve dire il vero*) perché le implicature basate sulla sua violazione hanno un posto ovvio e ben riconosciuto in poesia. A partire da Grice, metafore, linguaggio figurato e altre figure retoriche come allegoria e metonimia vengono lette appunto come implicature conversazionali basate sulla violazione della massima della qualità: si dice qualcosa che, preso alla lettera, è falso al fine di comunicare qualche altra cosa. Insistere sul ruolo che questi meccanismi retorici hanno in poesia sarebbe decisamente superfluo.

Nel seguito mi concentrerò dunque sulle massime della quantità, della relazione e del modo. Cercherò di produrre esempi diversi per epoca, area linguistica e tradizione culturale. In particolare, se è certamente vero che la violazione deliberata delle massime griceane è accentuata in quelle forme di sperimentazione poetica che mirano più o meno programmaticamente a disattendere le aspettative del lettore, cercherò di mostrare come meccanismi pragmatici analoghi siano all'opera anche in testi del tutto "tradizionali", i quali a loro volta possono far riferimento a posizioni di poetica estremamente diverse.

2. Massima della quantità

Si ha una violazione della massima della quantità quando si dice troppo oppure quando si dice troppo poco rispetto a quanto sarebbe richiesto in un dato contesto. Esistono testi poetici che sfruttano entrambe queste forme di violazione. Per quanto riguarda la violazione per difetto della massima della quantità, c'è tutta una linea "reticente" in poesia, che mira a ridurre al minimo, condensare il testo poetico nel minor numero possibile di parole. Al lettore italiano questo richiamerà indubbiamente Ungaretti di *Allegria di naufragi* e, in particolare «Mi illumino di immenso». Ma si tratta di una tendenza che, seppure con intendimenti diversi, è ben più antica e più diffusa. Si pensi alla tradizione dell'epigramma. Oppure si pensi alla poesia dell'Estremo Oriente, in particolare a una forma chiusa come l'*haiku*, che impone di contenere una poesia in tre versi, rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe.

Un autore emblematico riguardo all'impiego poetico delle violazioni della massima della quantità è Ezra Pound, che, in fasi diverse della sua attività, ha praticato siste-

maticamente sia la violazione per difetto sia quella per eccesso. La prima fase della produzione poundiana è caratterizzata da un atteggiamento “reticente”, che viene esplicitamente teorizzato dall’autore. Pound trova in un dizionario tedesco-italiano la definizione *dichten* = *condensare*, e la trasforma in una dichiarazione di poetica: scrivere poesia equivale a condensare, «poetry [...] is the most concentrated form of verbal expression»⁴. Un’esemplificazione di questo modo di concepire la poesia è *In a station of the metro*, da *Lustra*⁵, in cui è evidente l’influenza dell’*haiku* e della poesia dell’Estremo Oriente:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough⁶.

Viceversa, la fase matura della poesia di Pound è paradigmatica della tendenza opposta, basata sulla violazione della massima della quantità per eccesso. I *Cantos* sono tra gli esempi più significativi di un tipo di poesia “espansa”, in cui il lettore viene investito da una quantità di informazioni assolutamente sovradimensionata rispetto alle esigenze di un’ipotetica “comunicazione ordinaria”.

Esempi autorevoli di violazioni per eccesso della massima della quantità si possono trovare anche nelle poesie di Edoardo Sanguineti. Si consideri ad esempio, tra i tanti possibili, il componimento numero 29 della raccolta *Reisebilder*:

non saprei scriverla più, per te, una lettera infinita, sopra fogli di scuola
con rigatura regolare, con fregi a matita rossa e blu, con festoni
di cuori e fiori, piena di D maiuscole (per Du, per Dein), di
für uns sottolineati con forza:

(una lettera come quella che spiavamo

l’altro giorno, in mano a due civili fanciulletti, al piano superiore
di un Bus 94):

nemmeno se tu fossi quella minuscola pseudo-
hawaiana berlinese senza seno, senza reggiseno, che si esibiva incautamente
per noi: (per noi, seduti a succhiarci una coppa alla banana, sotto
una bandierina con la scritta “EIS”, da un gelataio galante che sembra
un macellaio): [...]⁷.

Si tratta della pagina di un giornale di viaggio, il cui interesse poetico risiede in gran parte proprio nel dettaglio “superfluo” rispetto ai canoni della comunicazione ordinaria (come nella descrizione della lettera nella prima parte del passo riportato).

Talvolta in poesia l’eccesso di informazione prende la forma di lunghe elencazioni. È il caso di certi elenchi di cavalieri nell’*Orlando furioso*, che ai fini della pura narrazione non sono certo indispensabili. Questa, ad esempio, è un’ottava dal canto XVIII:

Guido, Ranier, Ricardo, Salamone,
Ganelon traditor, Turpin fedele,
Angioliero, Angiolino, Ughetto, Ivone,
Marco e Matteo dal pian di san Michele,
e gli otto di che dianzi fei menzione,
son tutti intorno al Saracin crudele,
Arimanno e Odoardo d’Inghilterra,
ch’entrati eran pur dianzi ne la terra.

Si può individuare una tensione tra violazioni per difetto e per eccesso della massima della quantità nel dibattito tra concettismo e culteranesimo (o gongorismo) nella Spagna barocca. I concettisti propugnavano un'espressione linguistica concisa, volta a concentrare il massimo della ricchezza concettuale nel minimo di espressione linguistica. All'opposto, i fautori del gongorismo miravano a un'espansione e un'amplificazione del testo poetico attraverso perifrasi e divagazioni. Una contrapposizione simile si può individuare anche nell'arte poetica medievale, dove, tra i meccanismi retorici che caratterizzano il testo poetico, venivano indicati i procedimenti, tra loro complementari, dell'abbreviazione (ossia della condensazione del testo) e dell'amplificazione⁸.

3. *Massima della relazione*

Probabilmente, l'esempio più palese di violazione deliberata della massima della relazione può essere individuato nella tecnica surrealista dello straniamento. A partire dal notissimo passo dei canti di Maldoror: «Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»⁹, si trovano innumerevoli esempi, soprattutto nelle arti visive, di associazioni incongrue effettuate deliberatamente a fini espressivi: basti pensare agli oggetti che compaiono nei quadri metafisici di De Chirico degli Anni Dieci o ai *collage* della *Semaine de bonté* di Max Ernst¹⁰. In prosa sono significativi in questo senso i romanzi di Raymond Roussel, in cui gli accostamenti "impertinenti" sono in parte originati da una tecnica di scrittura che prende le mosse dall'impiego di parole omofone¹¹. Sul versante poetico (oltre, ovviamente, agli esperimenti di scrittura automatica veri e propri), soluzioni di questo tipo sono state impiegate in abbondanza nella poesia surrealista. Si vedano ad esempio i seguenti versi tratti da *L'union libre* di André Breton:

[...] Ma femme à la langue d'hostie poignardée
 A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
 A la langue de pierre incroyable
 Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfants
 Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
 Ma femme aux temps d'ardoise de toit de serre
 Et de buées aux vitres
 Ma femme aux épaules de champagne
 Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace [...]¹².

Troviamo un uso estetico parzialmente diverso di accostamenti che violano la massima della relazione in alcuni testi di un poeta come Apollinaire, che d'altra parte fu tra i precursori del Surrealismo. Si veda ad esempio il seguente passo di *Zone*:

[...] Les anges voltigent autour du joli voltigeur
 Icare Énoch Élie Apollonius de Thyane
 Flottent autour du premier aéroplane
 Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte-Eucharistie
 Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie [...]¹³.

la cui efficacia dipende dall'immagine inattesa e indubbiamente proto-surrealista del primo aeroplano con il suo corteggio di aeronauti mitici che si scostano per

lasciar passare i preti sollevati in cielo dall'Eucaristia.

Un effetto riconducibile a una violazione deliberata della massima della relazione si trova in molte elencazioni eterogenee di certe poesie di Sanguineti che, probabilmente non è un caso, spesso si trovano in testi dedicati ad amici pittori più o meno vicini alla poetica surrealista. Questo, ad esempio, è un passo della *Ballata delle controversità* dedicata a Mario Persico:

[...] nelle tue tonsille cresce un grande nano
nel tuo fegato innominabili monumenti
c'è un feto innamorato e un aeroplano
c'è un San Gennaro e una rosa dei venti [...]¹⁴.

In un contesto cronologicamente più remoto, anche la metafora barocca si basa su accostamenti inusitati e stravaganti, scelti per indurre la meraviglia del lettore. Se, come ho ricordato, ogni metafora è una violazione della massima della qualità, per i teorici barocchi le metafore migliori sono le più inattese, quelle che mettono in gioco i concetti che in un dato contesto sono i più imprevedibili. In questi casi abbiamo dunque al tempo stesso anche una violazione della massima della relazione: ad un concetto ne viene associato un secondo che non è (almeno a prima vista) pertinente col primo. Secondo il Tesauro¹⁵, ad esempio, «l'ingegno consiste [...] nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti». In questa prospettiva, la metafora è, tra le figure retoriche,

la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento [...]. E di qui nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata immagine dell'oggetto rappresentato [...] però che dalla meraviglia nasce il diletto».

Metafore basate su accoppiamenti “impertinenti” del tipo di quelli teorizzati dal Tesauro si trovano numerosi in poeti come Marino o Lubrano o come Gongora, per il quale, ad esempio, gli insetti sono chitarre volanti, e gli uccelli campane di più-maggio sonoro.

4. *Massima del modo*

Eugenio Montale diceva che nessuno scriverebbe più versi se il problema della poesia fosse quello di farsi capire. Naturalmente da un certo punto di vista aveva torto, perché chiunque scriva una poesia la scrive pur sempre perché qualcuno possa intenderla. Ma al contempo aveva anche ragione: se il problema fosse semplicemente quello di comunicare, alla lettera, un certo contenuto, sarebbe probabilmente superfluo scrivere poesie. In ogni caso, esiste tutta una tradizione che esalta l'oscurità in poesia e che quindi propugna una violazione programmatica di quell'aspetto della massima del modo che prescrive di evitare le oscurità di espressione. In Italia questo atteggiamento ha trovato nei poeti ermetici gli epigoni della più illustre tradizione simbolista, il cui maestro indiscusso è Stéphane Mallarmé. Ma esistono violazioni della norma che impone di evitare oscurità di espressione anche in molteplici altri contesti, culturalmente lontani dalla tradizione simbolista in senso lato.

Uno dei modi più ovvi per esprimersi in modo oscuro risiede nell'uso di un lessico desueto. Tra gli adepti più pervicaci e sistematici di questo tipo di violazione della

massima del modo troviamo Sandro Sinigaglia, al punto che l'edizione completa dei suoi versi, pubblicata postuma¹⁶, è stata corredata da un glossario nel quale sono spiegati i termini più oscuri. Tra i tanti esempi, si consideri il componimento seguente:

Vergine benedetta com'io poteva?
 Batteva pirrichii il piedino
 acroneurotico nel sandaletto d'oro
 pirrichii batteva a distesa
 e sorbendo alla cannuccia una miscela
 solluccheri lunghi fiondava
 da lappole ascitizie in cerca d'intesa.
 Vergine benedetta come si poteva?¹⁷

Dal summenzionato glossario apprendiamo ad esempio che in metrica i *pirrichii* sono piedi costituiti da due sillabe brevi, che *acroneurotico* è un termine medico che significa “dalla punta nervosa”, che *lappole* è un toscanismo che sta per ciglia, e che *ascitizie* vuol dire finte.

L'uso di un lessico desueto non riguarda solo autori “sperimentali” o comunque eccentrici. Il lessico archeologizzante di molta poesia classicheggiante costituisce certamente una violazione della massima del modo. Si pensi ad esempio alla tradizione parnassiana in Francia e alla satira che ne fa Proust nella *Recherche* attraverso il modo di esprimersi di Bloch. Lo stesso si può dire per il linguaggio aulico di certa poesia drammatica (barocca, classica o romantica che sia), che tocca punte quasi grottesche in alcuni libretti d'opera italiani (ad esempio di Salvatore Cammarano o di Francesco Maria Piave) traboccanti di *faci*, *are*, *alme*, *numi* e *lumi*.

Un'ulteriore fonte di oscurità deliberata è data dall'uso di inserti in lingue straniere, come se ne trovano, di nuovo, in Sanguineti o nei *Cantos* di Pound, ma anche, ad esempio, alla fine del canto XXVI del Purgatorio, quando Arnaut Daniel si rivolge a Dante in Provenzale. Includerei in questa categoria anche l'uso del dialetto da parte di autori non esclusivamente dialettografi: è chiaro che in questi casi lo scopo dell'autore non è farsi capire meglio da chi legge (che presumibilmente non è un parlante esclusivo del dialetto), ma comunicare qualcosa che va al di là del significato letterale di ciò che viene detto, per non dire dell'uso poetico di lingue che non sono mai state parlate da nessuno, come il latino maccheronico di Teofilo Folengo.

Per quel che concerne l'ambiguità, essa può vantare una lunga tradizione di estimatori in poesia. Ad esempio, essa viene esplicitamente teorizzata (più che praticata, a onor del vero, almeno in questo testo) da Verlaine in *Art poétique*:

[...] Il faut aussi que tu n'aïles point
 Choisir tes mots sans quelque méprise :
 Rien de plus cher que la chanson grise
 Où l'Indécis au Précis se joint.
 C'est des beaux yeux derrière des voiles,
 C'est le grand jour tremblant de midi,
 C'est, par un ciel d'automne attiédi,
 Le bleu fouillis des claires étoile!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancé
Le rêve au rêve et la flûte au cor! [...].

A partire dalle posizioni propugnate da Verlaine, polisemia e ambiguità diventeranno uno dei tratti che caratterizzano la poetica simbolista.

Talvolta nei testi poetici polisemia e ambiguità sono collegate alla tendenza alla condensazione (ossia alla violazione “per difetto” della massima della quantità) e sono finalizzate a veicolare maggiore contenuto in un testo di dimensioni limitate. Ad esempio, vari *haiku* si basano sull’impiego di parole omofone, in modo di accumulare significati diversi in uno stesso enunciato. Anche il concettismo spagnolo, nel tendere verso la concentrazione del testo poetico, faceva ricorso alla polisemia.

La massima del modo raccomanda di evitare prolissità e ripetizioni. La ripetizione è tuttavia estremamente frequente dei testi poetici. Tra gli innumerevoli esempi possibili, riporto un frammento di *Litania*, di Giorgio Caproni:

Genova di cose trite.
La morte. La nefrite.
Genova bianca e a vela,
speranza, tenda, tela.

Genova che si riscatta.
Tettoia. Azzurro. Latta.
Genova sempre umana,
presente, partigiana¹⁸.

Già il titolo (*Litania*, appunto) rimanda a forme poetiche arcaiche, collegate all’uso liturgico o comunque rituale dei testi. È probabile infatti che la ripetizione sia uno degli espedienti più antichi utilizzati nella costruzione dei testi poetici. Essa talvolta è associata all’impiego musicale dei testi. Ad esempio, nell’esecuzione di una canzone a ballo la ripresa veniva ripetuta alla fine di ogni stanza. La tendenza a ripetere parti di un testo nella sua esecuzione musicale raggiunge il parossismo nel melodramma. Ciò diventa evidente non tanto nel libretto, quanto nella partitura. Tra i tanti, si consideri un esempio celeberrimo: nel duetto del primo atto della *Traviata* le parole “croce” e “delizia” (che non a caso sono divenute proverbiali) vengono ripetute da Alfredo quasi una decina di volte in un intervallo di tempo che non supera un paio di minuti.

Non sempre in un testo poetico la ripetizione si basa sull’uso iterato di strutture metriche chiuse. Questo passo da *Genova* di Dino Campana è l’esempio di un testo con una struttura metrica aperta (endecasillabi sciolti e due ottonari), organizzato sulla ripetizione di alcune parole ricorrenti (“vasto”, “porto”, “dorme/addorme”...):

Vasto, dentro un odor tenue vanito
Di catrame, vegliato da le lune
Elettriche, sul mare appena vivo
Il vasto porto si addorme;
S’alza la nube delle ciminiere
Mentre il porto in un dolce scricchiolio
Dei cordami s’addorme: e che la forza
Dorme, dorme che culla la tristezza

Inconscia de le cose che saranno
E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
Affaticato e si sente
la nube che si forma dal vomito silente¹⁹.

Infine, la massima del modo richiede che l'esposizione avvenga in modo ordinato. Tuttavia, anche la violazione deliberata dell'ordine naturale dell'esposizione è una caratteristica ricorrente nell'uso estetico dei testi. Forme di "disordine" nell'esposizione sono possibili a diversi livelli. A livello macroscopico, è possibile un "disordine" narrativo (ossia, un'alterazione della sequenza lineare nella narrazione) che riguarda anche, sebbene non esclusivamente, la poesia. Fenomeni come il *flashback*, oltre che in prosa o nel cinema, sono presenti nella narrazione poetica almeno fin dai tempi dell'Odissea.

All'estremo opposto, ossia a livello della struttura sintattica dei singoli enunciati, figure retoriche ampiamente utilizzate in poesia, come l'iperbato e l'anastrofe, comportano l'alterazione dell'ordine naturale delle parole. L'anastrofe consiste nell'inversione dell'ordine di un gruppo di espressioni adiacenti. L'iperbato è analogo, salvo che due espressioni sintatticamente collegate vengono separate tramite l'inserzione di una terza espressione. In generale, la pratica di queste figure è più agevole nelle lingue flessive, in cui il ruolo sintattico di una parola è meno strettamente collegato alla sua posizione nell'enunciato. Ma in poesia esse sono ampiamente praticate anche in lingue non flessive come l'italiano (soprattutto in testi di tendenza classicheggiante). «Tu dell'inutil vita / estremo unico fior» è un esempio di anastrofe da *Pianto antico* di Giosuè Carducci. Come esempio di iperbato si considerino questi versi dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo: «Ove più il Sole / per me alla terra non fecondi questa / bella d'erbe famiglia e d'animali». In quanto inducono un "disordine" che va certamente a scapito della leggibilità del testo, queste figure costituiscono violazioni della massima del modo, compiute a vantaggio di esigenze metriche o, più in generale, di tipo espressivo.

5. Conclusioni

Come ho anticipato nell'introduzione, non intendo sostenere che l'essenza del testo poetico risieda nei meccanismi che ho descritto nelle pagine precedenti. Anzi, mi sembra ragionevole affermare che la poesia non abbia affatto un'essenza, che non si possa cioè individuare un insieme di tratti che siano condivisi da tutti e soli i testi poetici, ovvero di condizioni necessarie e sufficienti perché un testo possa essere considerato una poesia. Ritengo piuttosto che la poesia costituisca una famiglia aperta di pratiche linguistiche collegate tra loro da una complessa rete di parentele e di somiglianze di famiglia, del tipo di quelle individuate da Wittgenstein nell'analisi della parola "gioco". A proposito dell'arte in generale, una posizione di questo tipo è stata sostenuta da Weitz²⁰ ed è stata ripresa ad esempio da Warburton²¹. Ritengo, anche se in questa sede non intendo argomentarlo, che questa stessa impostazione possa essere proficuamente applicata alla poesia.

In questa prospettiva, ho cercato di mostrare come molti meccanismi caratteristici dei testi poetici possano essere concepiti come violazioni deliberate delle massime griceane della conversazione. Tali meccanismi costituiscono alcuni dei tratti in

base ai quali determinati testi vengano considerati poesie, ma questo non comporta che *tutti* i meccanismi che contribuiscono a caratterizzare i testi poetici siano riconducibili a essi (ad esempio, non mi pare che la metrica, di per sé, possa rientrare in questa categoria). Per contro, gli stessi procedimenti possono trovare un impiego estetico anche in testi che non sono poesie (dalle narrazioni in prosa, ai testi pubblicitari, al comico).

NOTE

- ¹ Ringrazio Marco Berisso e Claudia Bianchi per aver letto una versione di questo articolo e per gli utili suggerimenti.
- ² HERBERT PAUL GRICE, *Logic and conversation*, in DONALD DAVIDSON, GEORGE HARMAN (a cura di), *The Logic of Grammar*, Encino, Dickenson, CA, 1975, pp. 64-75; trad. it. in HERBERT PAUL GRICE, *Logica e conversazione*, Bologna, Il Mulino 1993, pp. 55-76; anche in ANDREA IACONA, ELISA PAGANINI (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Milano, Cortina 2003, pp. 224-244. Per forza di cose, l'esposizione sarà estremamente sintetica. Rimando chi fosse interessato a maggiori approfondimenti a CLAUDIA BIANCHI, *Pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza 2003, e alla relativa bibliografia.
- ³ In generale, si indica con implicatura tutto ciò che nella comunicazione viene lasciato intendere senza essere detto esplicitamente. Seguendo Grice, si distingue tra implicature convenzionali, che dipendono dalle convenzioni di una lingua, e implicature conversazionali, le quali non sono regolate da convenzioni specifiche, ma dipendono appunto dal contesto in cui vengono formulate. Le implicature che qui ci interessano, ossia quelle che derivano dalla violazione deliberata delle massime della conversazione, appartengono al secondo gruppo.
- ⁴ EZRA POUND, *The ABC of Reading*, London, Routledge & Sons 1934; tr. it. *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti 1974.
- ⁵ Da EZRA POUND, *Lustra*, London, Elkin Mathews 1916.
- ⁶ «L'apparizione di questi volti nella folla / Petali, sopra un ramo umido, nero» (EZRA POUND, *Le poesie scelte*, Milano, Mondadori 1960; tr. di Alfredo Rizzardi).
- ⁷ EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli 1982, p. 133.
- ⁸ Si veda il secondo capitolo di EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion 1924.
- ⁹ ISIDORE DUCASSE, COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Bruxelles, Lacroix, Verboeckhoven et Cie 1869; tr. it. in *Opere complete*, Milano, Feltrinelli 1968.
- ¹⁰ Le implicature non sono fenomeni esclusivamente linguistici, ma fanno appello ad una più generale "competenza comunicativa". Possiamo ad esempio trovare implicature nella comunicazione iconica, o in quella gestuale. Analogamente, le violazioni della massime a scopo espressivo o estetico non riguardano solo la poesia, o forme di espressione linguistica. Si possono trovare anche in forme di comunicazione non linguistica (o non esclusivamente tale) come la pittura o il cinema.
- ¹¹ RAYMOND ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Lemerre 1935; tr. it. *Come ho scritto alcuni miei libri*, in appendice a *Locus Solus*, Torino, Einaudi, 1975.
- ¹² «La mia donna dalla lingua d'ostia pugnalata / Dalla lingua di bambola che apre e chiude gli occhi / Dalla lingua di pietra incredibile / La Mia donna dalle ciglia a stampatello come la scrittura dei bimbi / Dalle sopracciglia di bordo di nido di rondine / La mia donna dalle tempie d'ardesia di tetto di serra / E di vapore ai vetri / La mia donna dalle spalle di spumante / E di fontana a teste di delfini sotto il ghiaccio» (in BENJAMIN PÉRET, *La poesia surrealista francese*, Milano, Schwarz 1959, pp. 78-79).
- ¹³ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools*, Paris, Mercure de France 1913. Tr. it.: «Gli angeli volteggiano attorno al grazioso volteggiatore / Icaro Enoch Elia Apollonio di Tiana / Fluttuano attorno al primo aeroplano / Si scostano a volte per lasciar passare quelli che la santa eucaristia trasporta / Quei preti che salgono in eterno elevando l'ostia» (GUILLAUME APOLLINAIRE, *Opere poetiche*, a cura di Mario Pasi, Parma, Guanda 1976/1988, p. 7).
- ¹⁴ EDOARDO SANGUINETI, *op. cit.*, p. 367.
- ¹⁵ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta 1670.
- ¹⁶ SANDRO SINIGAGLIA, *Poesie*, Milano, Garzanti 1997.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 268.

- ¹⁸ GIORGIO CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 1999, p. 186.
- ¹⁹ DINO CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Milano, Garzanti 1989, pp. 91-92.
- ²⁰ MORRIS WEITZ, *The role of theory in aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15 (1), 1956, pp. 27-35; anche in PETER LAMARQUE, STEIN HAUGOM OLSEN (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Blackwell 2004; tr. it. in PIETRO KOBAY, GIOVANNI MATTEUCCI, STEFANO VELOTTI (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino 2008.
- ²¹ NIGEL WARBURTON, *The Art Question*, London, New York, Routledge 2003; tr. it. *La questione dell'arte*, Torino, Einaudi 2004.

Alessandra Palmigiano

In che senso la poesia potrebbe costituire una forma di conoscenza

Per conoscenza intendo qui ogni tipo di informazione organizzata, così come la sua organizzazione, ed infine le capacità e le abilità acquisite attraverso la conoscenza, intesa nei due sensi precedenti. Questa definizione informale si articola su tre livelli: quello degli oggetti-informazioni, quello metodologico delle connessioni e gerarchie organizzative e quello delle trasformazioni messe in atto dalla conoscenza su chi conosce. Cercherò di evidenziare le prospettive secondo cui la poesia costituisce una forma di conoscenza come la matematica o la musica. Conosco la poesia come conosco la matematica, ossia come disciplina e parte della mia vita: non conosco tutta la matematica (o tutta la poesia), ma la frequento e la percorro in maniera potenzialmente illimitata: se mi serve una tecnica (matematica o poetica) so come accedere a quella tecnica e come farla mia. La poesia e la matematica sono oggetti, ugualmente trasparenti, della mia conoscenza, ed il mio frequentarle ha accresciuto le mie abilità. Un analogo discorso potrebbe fare il musicista, che vive la musica come disciplina e come parte della sua vita. La poesia, come la matematica o la musica, cambia drasticamente ed irreversibilmente le abilità di chi la vive come disciplina: fa acquisire nuove e migliori abilità percettive sulla lingua, espande i mezzi espressivi, perfeziona le tecniche dialettiche e retoriche, potenzia le abilità analitiche... Riconoscere la poesia come forma di conoscenza al terzo livello è immediato e non argomenterò oltre su questo punto.

Più complicato, ma anche interessante, è chiedersi in quale modo si possa riconoscere la poesia come forma di conoscenza di secondo o primo livello, e mi sembra che per questa analisi il modo migliore di “cogliere” in maniera oggettiva la conoscenza sia nella sua *trasmissione*. Mi chiedo quindi quale conoscenza si possa veicolare attraverso la poesia (o attraverso la matematica o la musica). Una tale conoscenza è certamente quella relativa alla sua riproducibilità. Se sono un musicista, potrò chiedermi: «Come posso suonare lo stesso brano musicale che ho ascoltato?». Se sono un insegnante: «Come posso spiegare questa parte di teoria ai miei studenti?». Se sono un attore/dicitore: «Come interpreto questo testo poetico?». Ma, più spesso, potrebbe piuttosto interessarmi la riproducibilità di tecniche esemplificate da certe poesie o certi teoremi: «Come posso adattare questa dimostrazione al mio caso? Come posso ottenere lo stesso effetto di quella poesia/quel brano musicale nella mia composizione?».

A questo punto mi sembra importante osservare preliminarmente come questi

quesiti siano tutti relativi al secondo livello su cui la definizione di conoscenza qui adottata si articola. Questo perché ciò sulla cui riproducibilità ci si interroga non è l'oggetto-poesia o l'oggetto-teorema né tantomeno il suo contenuto, informazione o materiale (in qualunque senso intesi), ma un certo metodo o tecnica (tecnica dimostrativa in matematica oppure figura retorica, accostamento di registri diversi, struttura ritmica in poesia), che può essere inteso in senso generale come sovrastruttura al contenuto, diverso da esso, e che al contenuto si applica. Il successo (anche parziale) che corona lo sforzo strategico e creativo di dare volta per volta una risposta a questi quesiti, il fatto stesso che abbia (avuto) senso porsi questi quesiti, che facciano o abbiano fatto parte cruciale di qualunque apprendistato, tutto ciò presuppone un trasferimento di conoscenza di secondo livello in poesia (in matematica o in musica).

Potrebbe sembrare in principio che una delle differenze sostanziali tra la matematica e la poesia sia che, mentre in poesia la conoscenza (le idee, le informazioni e le tecniche) che *serve* al poeta per produrre la sua creazione poetica è e resta qualitativamente e quantitativamente diversa da quella che *basta* al lettore per comprendere un testo poetico, la comunicazione matematica si fonda su una sostanziale parità di conoscenze tra chi produce il testo e chi lo legge, sia nel senso delle abilità presupposte sia nel senso che a comunicazione avvenuta, il trasferimento di conoscenze sia stato pressoché totale. La realtà e l'esperienza insegnano che non è così nella maggior parte dei casi: ciò che *basta* a chi si accinga a comprendere una (parte di) teoria matematica è la capacità di seguire un ragionamento deduttivo e la memoria sufficiente ad avere coscienza dei dati e delle definizioni su cui quel ragionamento si basa. La capacità di seguire un ragionamento gioca nel contesto della comprensione della matematica lo stesso ruolo dell'orecchio in musica e, in un certo senso, la trasmissione di un risultato matematico valido passa attraverso la sua verifica. Ma i modi in cui si crea nuova matematica sono i più vari e misteriosi e non di rado passano attraverso vie che poco hanno di deduttivo: così, ad esempio, l'aver compreso un risultato matematico non implica affatto l'aver idea del modo in cui il matematico che l'ottenne vi sia pervenuto.

Possiamo trarre due conclusioni. La prima: esistono forme di conoscenza poetica (musicale, matematica) di secondo livello (ossia che prescindono dai contenuti e possono applicarsi a diversi contenuti) che possono essere trasferite e apprese (questo è facilmente esperibile in matematica, ma è riconoscibile anche in poesia); individuare concretamente queste forme di conoscenza nei singoli testi poetici e fare esperienza della loro riproducibilità contribuisce, a mio parere, a diradare il mistero che circonda la poesia (senza voler arrivare a negarne l'esistenza). La seconda: questo trasferimento di conoscenza di secondo livello non è in nessuna delle tre discipline implicato dal successo della fruizione (posso aver compreso un teorema e ma non avere ancora idea di come adattarne le tecniche dimostrative al mio caso; posso aver compreso un testo poetico/brano musicale, ma non avere ancora idea del modo in cui ottenere un effetto analogo in una mia composizione: ciò è facilmente esperibile in poesia o in musica, ma è riconoscibile anche nella pratica matematica, e quest'ultimo aspetto rende la matematica più misteriosa di quanto comunemente si pensi): in ciascuna delle tre discipline si registra una differenza più o

meno marcata tra la conoscenza (intesa come informazione, organizzazione, abilità) necessaria a chi produce e sufficiente a chi fruisce.

Infine ci si chiede se ci sia una forma di conoscenza veicolata dalla poesia che non riguardi aspetti relativi alla sua riproducibilità, ma piuttosto al suo contenuto specifico. Qui diventa arduo fare un discorso che riguardi tutta la poesia. È chiaro che ci sono differenze abissali tra testi poetici quanto all'ambizione di veicolare conoscenza (si confronti la *Divina Commedia* con «lo doloroso amor che mi conduce»). Ma, per rimanere sullo stesso livello di generalità con cui abbiamo condotto la trattazione finora, qualunque forma di conoscenza di questo tipo dovrà essere accessibile a partire dall'analisi di ciò che potremmo chiamare *materiale* della poesia, parafrasando l'espressione freudiana «materiale del sogno». Vorrei fare un'osservazione preliminare qui, che parte da un'idea del tutto personale, ma che sarà probabilmente condivisa: la percezione che il poeta ha del suo testo è necessariamente diversa da quella che ne ha il lettore; in questo senso il testo è come un *iceberg* e consiste di una parte visibile che è il prodotto finito che il poeta presenta al pubblico, e di una parte invisibile o sommersa, che comprende il percorso creativo attraverso cui il poeta è arrivato alla forma finale. Il poeta spesso utilizza ed elabora materiale eterogeneo e di provenienza disparata (articoli di giornale, libri, programmi televisivi, canzoni, frasi di sconosciuti captate casualmente, ma anche musica, arte, episodi della sua e altrui vita, sogni ecc.) e decide di volta in volta quanto di questo materiale sarà presente nella parte visibile del testo, cioè quanto di questo materiale il lettore dovrà riconoscere o avere già conosciuto. Questa è una delle scelte strategiche del poeta nella costruzione di un testo. È piuttosto comune in poesia, soprattutto quella di derivazione lirica, attestarsi su una richiesta minima o nulla del poeta al lettore: il materiale della poesia viene nascosto o inattivato oppure, se visibile al lettore, il poeta ha cura che tutte le informazioni accessorie di cui il lettore ha bisogno siano contenute nel testo, o ancora, che ogni informazione inaccessibile al lettore sia irrilevante alla comprensione del testo; ad esempio, non abbiamo bisogno di sapere niente altro delle Laure, Beatrici, Silvie, se non ciò di cui i poeti ci hanno informato. Probabilmente l'adozione di questo tipo di *modus operandi* può essere individuato come uno degli invarianti che attraversano il processo evolutivo della poesia lirica, fino a quella contemporanea e percepita come «post-lirica».

Un'ultima osservazione che vale la pena di fare è che l'Avanguardia ha molto lavorato ad infrangere questa scelta strategica di minima richiesta al lettore (penso ad esempio a Sanguineti). La mia conclusione è una domanda: «Può una scelta strategica come la richiesta minima o nulla, da parte del poeta al lettore, di informazioni collaterali al testo, diventare uno stilema lirico più forte e riconoscibile dello stesso discorso sull'io?».

Giovanni Tuzet

Liquidi refrattari. L'olio della poesia e l'acqua della verità

*Dobbiamo cercar di capire più che possiamo,
con l'ordine o con la foga*
Emilio Villa

1. *Quale ruolo conoscitivo*

La poesia ha un ruolo conoscitivo? Questa domanda può essere intesa in due modi, descrittivo o prescrittivo. Nel primo, ci si chiede se *di fatto* la poesia abbia un ruolo conoscitivo, se sia una fonte di conoscenza. Nel secondo, ci si chiede se *debba* avere un ruolo conoscitivo, se sia bene che persegua un compito conoscitivo. Qui non tratterò del secondo, bensì del primo modo in cui la domanda può essere intesa. Per rispondervi si deve capire prima di tutto in che senso parliamo di “conoscenza”.

L'epistemologia contemporanea distingue tre tipi di conoscenza: 1) la conoscenza *diretta*, 2) la conoscenza *pratica*, 3) la conoscenza *proposizionale*¹. La prima è la conoscenza percettiva di oggetti o di altre entità esperibili attraverso la percezione, come la conoscenza diretta di una persona, di un suono, di un ambiente. La seconda è la conoscenza delle modalità pratiche con cui compiere un'attività, come il saper nuotare o andare in bicicletta (si parla a riguardo di “sapere come”). La terza è la conoscenza linguisticamente esprimibile e consiste nel sapere che una proposizione è vera: ad esempio che Buenos Aires è la capitale dell'Argentina, che Giacomo Leopardi ha scritto *L'infinito*, che la mucca è un mammifero (si parla di “sapere che”).

Ciò chiarito si può riproporre la domanda iniziale: «La poesia trasmette un tipo o più di conoscenza?». Direi che, se ne trasmette un tipo, è essenzialmente una conoscenza di tipo proposizionale. La poesia non ci fa esperire *direttamente* ciò di cui parla né ci trasmette delle competenze pratiche, ma, se ci insegna qualcosa lo fa tramite i versi e le parole, dunque *mediatamente* e attraverso il linguaggio. Partendo dal terzo tipo di conoscenza, cercherò di mostrarlo con alcuni esempi e di sostenere che, se la poesia ha di fatto un ruolo conoscitivo, lo ha solo in modo contingente. Senza alcun tipo di necessità.

2. *Poesia e conoscenza proposizionale*

Propriamente, ci insegna l'epistemologia, avere una conoscenza proposizionale è avere una credenza vera e giustificata. Il mio sapere che Leopardi ha scritto *L'infinito* significa (i) che lo credo, (ii) che è vero, (iii) che ho una giustificazione per crederlo. Se una di queste condizioni manca, non c'è conoscenza. Ora, venendo a noi, possiamo formare delle credenze vere e giustificate a partire da un testo poetico? Proviamo a capirlo con qualche prelievo.

Quando Pagliarani inizia così *La ragazza Carla*, non ci trasmette delle conoscenze?

Di là dal ponte della ferrovia
una traversa di viale Ripamonti
c'è la casa di Carla, di sua madre, e di Angelo e Nerina.

Il ponte sta lì buono e sotto passano
treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
i camion di frutta dalla Romagna².

Non siamo autorizzati a credere veridicamente che sotto quel ponte passassero i camion di frutta dalla Romagna? Sì, però – si potrebbe obiettare – le cose cambiano se si prende un diverso esempio, una diversa poetica. Prendiamolo allora.

Quando Soffici in *Firenze* ci describe la seguente scena, non acquisiamo delle conoscenze?

Un vecchio affogato nella primavera
Trascina un paniere d'iride sul marciapiede
Lungo le vetrine infuocate
Di cravatte di fogli da mille e di liquori
"Due soldi il mazzo di violette
I narcisi e gli anemoni"³.

Qui non ci è trasmesso qualcosa della città rappresentata? Non sappiamo, almeno, che al tempo in cui la poesia fu scritta un mazzo di violette costava due soldi così come i narcisi e gli anemoni? Altrettanto può dirsi dell'esemplare *Zone* di Apollinaire. Nonostante le sperimentazioni, non c'è in essa una qualche trasmissione di conoscenza?

Nella *Prefazione* del 1965 alla nota antologia *I Novissimi*, Giuliani notava che la poesia è «non tanto una forma di conoscenza quanto un modo di contatto» e che analogamente il romanzo è un «ampliamento dell'esistenza», «accrescimento e arricchimento non già cognitivo ma immaginativo»⁴. Quindi le nostre domande dovrebbero ricevere una risposta negativa. D'altro canto, nella precedente *Introduzione* alla stessa antologia, Giuliani assumeva che «sia chiara in noi una vocazione a conoscere, leggibile in ciò che scriviamo» e che «la poesia debba aprirci un varco: nel rispecchiare la realtà rispondere al nostro bisogno di attraversare lo specchio»⁵. Credo anch'io che la poesia partecipi della nostra vocazione a conoscere.

Emblematico è il caso di Pagliarani, ma, come abbiamo visto, non si può escludere che lo stesso valga per poetiche diverse. Riprendiamo l'esempio. I versi citati ci autorizzano a credere veridicamente che sotto quel ponte passassero i camion di frutta dalla Romagna. Ma ci autorizzano anche a credere che di là dal ponte ci fosse «la casa di Carla, di sua madre, e di Angelo e Nerina»? Direi di no. Dunque, in un testo poetico come *La ragazza Carla* qualcosa è fonte di conoscenza e qualcosa no. L'opera ci trasmette un insieme di contenuti diversi di cui solo una parte è conoscitiva. Spetta inevitabilmente al lettore discriminare i contenuti conoscitivi da quelli che non lo sono. Ma è ovvio che in tanti casi può risultare molto difficile e spesso sterile.

In termini epistemologici, il problema è che, quand'anche una poesia ci permetta di formare delle credenze vere, non è chiaro se siano anche giustificate. Non è chiaro quale autorizzazione ci dia a credere certe cose. Di per sé il testo di Pagliarani non ci indica quali dei suoi contenuti sono veri e quali falsi né ci offre un criterio di giustificazione per crederne alcuni (ad esempio che sotto quel ponte passassero i camion di frutta) ma non altri (che di là dal ponte ci fosse la casa di tale Carla). Quello che giustifica o no le credenze formate a partire da un testo poetico è l'insieme delle nostre credenze e concezioni di *sfondo*, il complesso di ciò che crediamo a proposito dei contenuti di una poesia a prescindere da essa e il complesso dei significati che attribuiamo allo scrivere versi.

3. *Poesia e conoscenza pratica*

Mi è invece difficile pensare a un senso in cui la poesia possa costituire una forma di conoscenza pratica. Abbiamo detto che questa consiste nella conoscenza delle modalità pratiche con cui compiere un'attività. Allora che genere di abilità o com-

petenze pratiche si apprenderebbero poetando o leggendo i poeti? A parte, banalmente, un affinamento della propria perizia compositiva o della propria capacità critica in ambito poetico, non vedo quali altre conoscenze pratiche si possano acquisire tramite la poesia.

Forse, più sottilmente, si può pensare che frequentando la poesia non si apprenda solo a discettare di essa o eventualmente a comporne, ma si impari anche a osservare meglio il proprio carattere, a distinguere con più finezza i moti dell'animo e le proprie inclinazioni. Così la scrittura poetica diventa strumento di conoscenza della propria personalità o ancora acquisizione di una migliore capacità espressiva e di un uso più abile della lingua. Si pensi in quest'ultimo senso alla poesia di un autore come Zanzotto.

Col passo avaro, indocile, acre, rompo
all'aldilà che in falde e felci sfrangia
sul botro; oltre le serpi e i pruni zompo.

E nell'alto aldilà, nei fondi teneri
do di tacco, do a sacco, sfregio veneri,
falsifico simbiosi: ora si mangia.

Sono le terzine del sonetto V nel *Galateo in bosco*⁶. Si potrebbe dire che frequentando una scrittura del genere si può apprendere a usare la lingua con particolare perizia e in maniere non convenzionali. Questi sì, allora, possono essere dei sensi in cui la poesia ha un ruolo conoscitivo di tipo pratico; ma sono accezioni piuttosto marginali e richiedono un lungo apprendistato affinché le relative conoscenze si possano acquisire. Non basta leggere un'opera per saperla giudicare criticamente né per affinare il proprio uso della lingua. Ma può bastare un verso per raggiungere una conoscenza proposizionale.

4. *Poesia e conoscenza diretta*

Ci sono più livelli di conoscenza poetica? La conoscenza proposizionale comunicabile attraverso una poesia può riguardare cose molto diverse. Può essere una conoscenza di tipo scientifico o naturale⁷. Può essere la conoscenza di un periodo storico o di un fenomeno culturale. Può essere la conoscenza dei sentimenti e della condizione umana, se non una conoscenza di tipo spirituale. A livello di condizione umana, però, le conoscenze che si possono esprimere e comunicare sono di carattere un po' diverso dalle altre. Che cosa intendiamo con frasi come «Conosco la solitudine», «Conoscerai la sofferenza», «Conobbe la gioia»? Intendiamo che il soggetto cui si fa riferimento ha provato o proverà *in prima persona* certe emozioni o sentimenti. Per comunicare una conoscenza storica non è ovviamente necessario averne avuta un'esperienza diretta. Ma per esprimere uno stato d'animo sembra esserlo. Non si può barare su questo tipo di espressione: difficilissimo è che il poeta possa rendere degli stati emotivi e dei sentimenti che non conosce. Può dirci cos'è la sofferenza chi non l'abbia mai provata? Se di conoscenza si tratta, è conoscenza diretta non di oggetti percepibili, per essere precisi, ma di stati emotivi la cui complessità di suggestioni e ricchezza di sfumature sfugge a una traduzione proposizionale.

A volte è usata la categoria di "poesia dell'esperienza". Il poeta così qualificato trasmette delle verità umane, vissute in prima persona. Una poesia che trovo impressionante per la capacità di rendere il dramma vissuto nelle trincee della

Grande guerra è *Viatico* di Rèbora⁸.

O ferito laggiù nel valloncello,
Tanto invocasti
Se tre compagni interi
Cadder per te che quasi più non eri,
Tra melma e sangue
Tronco senza gambe
E il tuo lamento ancora,
Pietà di noi rimasti
A rantolarci e non ha fine l'ora,
Affretta l'agonia,
Tu puoi finire,
E conforto ti sia
Nella demenza che non sa impazzire,
Mentre sosta il momento,
Il sonno sul cervello,
Làsciaci in silenzio –
Grazie, fratello.

Questa poesia, nella sua forza espressiva, ci fa conoscere qualcosa? Direi di sì. Ci dice il dramma della guerra, tutto il suo reticolato di sofferenze, pietà, egoismi e angoscia. Quando allora il poeta riesce a trasmetterci questi contenuti, che tipo di conoscenza ci trasmette? Sono forme di conoscenza diretta? In un certo senso sì, anche se non tanto di oggetti percepibili quanto di stati emotivi originati dai versi. Ma in un altro senso non si tratta di conoscenza veramente diretta di quei contenuti, poiché leggendo non ne facciamo un'esperienza *in prima persona* o, per lo meno non con la stessa intensità. Personalmente provo un senso di grande angoscia e pietà nel leggere *Viatico*; mi immagino le tremende condizioni cui si riferisce; ma penso che quanto posso conoscerne così è infinitamente meno di quello che hanno conosciuto quegli uomini in quelle trincee.

5. *L'olio della poesia e l'acqua della verità*

Nella conferenza *Il principio poetico* Poe metteva in guardia contro l'*eresia del Didattico*, contestando che il fine ultimo della poesia sia la Verità⁹: «Le esigenze della Verità sono rigorose. La verità non ha simpatia per il mirto»¹⁰. Poe contrasta l'esigenza del canto e quella del rigore, proprio della verità e della ricerca scientifica.

Tutto ciò che è indispensabile al Canto è proprio *quello* con cui [la Verità] non avrà mai nulla a che fare. Intrecciarle intorno gemme e fiori serve solo a renderla un pomposo paradosso. Per imporre una verità è necessario un linguaggio austero, e non uno fiorito. Bisogna essere semplici, nitidi, precisi. Bisogna essere freddi, calmi, impassibili. In una parola, bisogna, per quanto possibile, mettersi nello stato d'animo esattamente opposto a quello poetico. Dev'essere proprio cieco chi non si accorge delle radicali, abissali differenze tra i modi di inculcare la verità e quelli della poesia. Deve essere un teorico folle senza rimedio chi, a dispetto di queste differenze, persisterà nel tentativo di conciliare l'olio e l'acqua refrattari della Poesia e della Verità¹¹.

La verità è trasparente, la poesia intorbidisce. La scienza spiega, mentre la poesia complica, sembra implicare questo discorso. E ciò è peraltro curioso, quasi paradossale se si considera il ruolo di Poe in quella linea razionalista che da lui prosegue in Baudelaire, Mallarmé, Valéry: autori massimamente dediti al rigore della compo-

sizione, alla lucidità dello sguardo, al controllo dei mezzi espressivi¹². Risolverei il paradosso così: il poeta deve adottare nel comporre un *metodo* scientifico, ma ciò non implica che la scienza debba essere il suo *contenuto*. Le conclusioni di Poe non devono essere ad ogni modo fraintese e generalizzate. La poesia non ha lo scopo di trovare la verità e di trasmetterla. Ma sarebbe altrettanto scorretto sostenere che sia impossibilitata a farlo.

I «versi senza parole» del dadaista Ball, ad esempio l'attacco «gadji beri bimba», non comunicano alcuna conoscenza. *La ragazza Carla* di Pagliarani in parte inventa in parte testimonia un periodo storico. I versi di Neri «Paragonato al cavallo è di piccola statura. / Ha la testa robusta, corre in modo meccanico come sui trampoli»¹³ esprimono una verità ineccepibile sull'asino. Gli esempi potrebbero continuare. Conclusione? In modo contingente, a seconda delle esigenze espressive e di poetica, la poesia può trasmettere conoscenza. Non è necessario che lo faccia né impossibile.

Ma se la conoscenza non è il fine ultimo o costitutivo della poesia, non è almeno un fine intermedio, accessorio, secondario? Che dire di quei poeti che tentano una «recensione della realtà»¹⁴, che cioè si propongono di rappresentare gli aspetti rilevanti del mondo in cui vivono? Che dire delle loro strategie espressive impostate a tal fine? «Per ben servirsi del *vero* è necessario raccogliere una corona o una linea di scoperte, ampliando le ricerche in tutte le direzioni possibili, mettendosi in agguato da molti punti di vista, rifiutando l'univocità del poeta neoclassico»¹⁵.

Per riprendere la metafora, a seconda delle poetiche e delle composizioni ci può essere più olio o più acqua, non c'è una loro combinazione fissa che caratterizzi la poesia. Nelle opere più complesse si trovano sempre una parte di olio e una di acqua, una trasparenza e un offuscamento, un'istanza chiarificatrice ed una complicante.

Infine, perché è bene comprendere tutto questo? Innanzitutto per l'importanza intrinseca della conoscenza, ma anche perché il poeta non bari e perché lo si smascheri quando lo fa. Capire che solo nella contingenza la poesia ci trasmette un sapere, ci pone al riparo da quella poesia *che-vede-chissà-cosa*, dai poeti oracolari e sedicenti illuminati. Già Nietzsche metteva in guardia: «non sopporto tutte queste cimici leziose, la cui insaziabile ambizione sta nel fiutare l'infinito finché l'infinito finisce per lezzar di cimici» (*Genealogia della morale*, Milano, Adelphi 1992, III, § 26). Il poeta sedicente illuminato spaccia al solito le proprie turbe e bestemmia e pecca mortalmente contro lo stesso segreto che vorrebbe sbirciassimo al prezzo della devozione.

Solo in modo contingente la poesia riveste un ruolo conoscitivo. Senza alcun tipo di necessità. E appunto per questo si può aprire un confronto (non più descrittivo, ma prescrittivo) sull'opportunità che questo accada: dato che sono i singoli poeti, nelle loro umanissime contingenze, a dare o meno una portata conoscitiva ai loro versi, in che misura è opportuno, giusto o doveroso che lo facciano?

NOTE

¹ Cfr. NICLA VASSALLO, *Teoria della conoscenza*, Roma-Bari, Laterza 2003, pp. 21-24. Fonte della distinzione fra 2) e 3) è GILBERT RYLE, *The Concept of Mind*, London, Hutchinson 1949. Fonte della distinzione fra 1) e 3) è BERTRAND RUSSELL, *The Problems of Philosophy*, London, Williams and Norgate 1912.

² ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti 2006, p. 125.

- ³ ARDENGO SOFFICI, *Bifšzf + 18. Simultaneità e Chimismi lirici*, ed. accresciuta 1919, Firenze, Vallecchi ristampa 2002, pp. 23-24.
- ⁴ ALFREDO GIULIANI (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi nuova edizione 2003, p. 8. Ma un "modo di contatto" non è una forma di conoscenza?
- ⁵ *Ibidem*, p. 16.
- ⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano Mondadori, 1999, p. 598.
- ⁷ Mi sia permesso rinviare a GIOVANNI TUZET, *Scienza e poesia. Dove l'una si riflette nell'altra*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», vol. 83-84, 2007, pp. 91-109. Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Gli elisir della scienza*, Torino, Einaudi 2004.
- ⁸ CLEMENTE RÈBORA, *Le poesie*, a cura di Giovanni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti 1994, p. 230.
- ⁹ La conferenza, che è del 1849, si può leggere in EDGAR ALLAN POE, *Filosofia della composizione e altri saggi*, a cura di Ludovica Koch, Napoli, Guida 1986, pp. 109-132.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 114.
- ¹¹ *Ibidem*, pp. 114-115.
- ¹² Ne ho parlato in *Scienza e poesia, op. cit.*, pp. 99-100. Cfr. gli scritti raccolti in GIOVANNI TUZET, *A regola d'arte*, Ferrara, Este Edition 2007.
- ¹³ È il brano II di *Pseudocavallo*, ora in GIAMPIERO NERI, *Poesie 1960-2005*, con introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori 2007, p. 33.
- ¹⁴ Cfr. NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino 1999, pp. 128-137.
- ¹⁵ ANTONIO PORTA, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi, op. cit.*, p. 194.

PARTE SECONDA: STORIA E PENSIERO

Giuliano Ladolfi

Zeus e i Cureti: la poesia nell'età globalizzata

Ma il poetare pensante è, in verità, la tipologia dell'Essere

Martin Heidegger

Esiste la creazione estetica perché esiste la creazione

George Steiner

1. Premessa

Non è la prima volta che intervengo su «Atelier» per chiarire la personale concezione estetica che supporta la rilettura della poesia del Novecento e gli studi sulle pubblicazioni contemporanee: sul n. 5 è sembrato opportuno approfondire il rapporto tra filologia e critica letteraria, sul n. 11 trovare il legame tra filosofia e poesia e sul n. 33, partendo dalla discussione sul canone poetico del secolo scorso, riprendere le linee essenziali di un dibattito che nella seconda metà del primo decennio del secolo XXI si pone come strumento per delineare scenari nuovi.

Ci si può domandare a buon diritto se l'estetica preceda il “fare poesia” oppure se dal concreto “fare poesia” vengano derivati i principi. Come a proposito della popolare domanda che assume come nodi l'uovo e la gallina, considero la questione non risolvibile sotto il profilo concettuale; essa può essere ricondotta solo a situazioni concrete: si danno casi in cui la teoria ha alimentato la poesia e molti altri casi in cui si è verificato il contrario. Non c'è dubbio che la polemica classico-romantica promossa da Mme de Staël, stimolando il desiderio di attuare i principi della nuova corrente letteraria, ha spinto gli artisti contemporanei alla creazione, ma è altrettanto vero che la ricerca di una letteratura anticlassicista è stata precedentemente iniziata da Alessandro Manzoni con la stesura dei primi *Inni Sacri*. Ogni opera e ogni autore segue una via non facilmente schematizzabile e di solito teoria e pratica proseguono congiuntamente alimentandosi a vicenda.

In secondo luogo, ogni riflessione teorica produce anche l'effetto positivo di suscitare un confronto fecondo di arricchimento. Del resto, storicamente le riviste si sono poste come un vero e proprio campo per simili dibattiti con il compito di agitare le acque nel momento in cui la letteratura si impaluda nel “mare della tranquillità” improduttiva o si incanala attraverso i rassicuranti canali delle poltrone e delle rendite oppure si trincerava nella difesa dei diritti “acquisiti”.

Se il mondo in questi ultimi trent'anni ha operato una “svolta” superiore a quella prodotta nei tre millenni precedenti, in clima di Postmodernità, di pensiero “debole”, di relativismo culturale, di fine della Filosofia e, pertanto, dell'Estetica, è possibile ancora discutere di arte e di poesia? In caso di risposta affermativa, quale ruolo assumono tali manifestazioni nella società globalizzata ed emporiocentrica, che, come Kronos, sembra aver già posto in atto la strategia di divorare i suoi stessi figli? E quale il compito delle riviste? Pur non essendo esse certo in grado di partorire Zeus, sono in grado come i Cureti, di coprire con danze orgiastiche i vagiti del neonato impedendo al padre di percepirla la presenza e salvando il neonato dall'estinzione?

2. Cronos e Rea

La storia della letteratura, termine inteso in senso lato che comprende non solo la produzione ma anche l'elaborazione concettuale, indica che a periodi di estetica "normale" si sono alternati periodi di estetica "straordinaria".

Nel primo caso la comunità degli artisti accetta ed opera all'interno di un modello di interpretazione dell'arte, il quale per una determinata estensione temporale fornisce un "paradigma", per usare la terminologia di Thomas Kuhn, per la creazione e la strumentazione critica. Il periodo di estetica "normale" è successivo ad una rivoluzione estetica e si configura come tentativo di inquadrare la creatività entro modelli concettuali elaborati in base ad una teoria, alla quale la comunità degli artisti riconosce la capacità di costituire il fondamento della prassi. Questa prassi consiste proprio nel realizzare opere mediante la scrittura, la forma, il colore, il suono, le immagini, le interpretazioni e le valutazioni, attuando le "promesse del paradigma" in modi differenti: o applicando schemi (nel caso della critica strutturalista) o confrontando il presente con il passato (per esempio, la questione auerbachiana del realismo nella letteratura occidentale) o articolando i concetti teorici (come operò il romanzo naturalista e verista) o estendendo i campi di applicazione (come per i soggetti popolari nella pittura romantica), per limitarci ad alcuni esempi. In epoca di estetica "normale" l'artista risolve il problema della creatività applicando gli schemi estetici condivisi, al punto che il fallimento di un'opera non viene visto come fallimento del paradigma, ma come fallimento dell'artista che non ha saputo risolvere una questione per la quale il paradigma promette una soluzione ben definita.

Pertanto, l'estetica "normale" è cumulativa; pensiamo solo all'infinità di pitture e di sculture prodotte sotto il paradigma dell'informale o dell'astrattismo. E, se ci pensiamo bene, l'artista "normale" non cerca una vera e propria novità, ma soltanto una nuova variante, la quale, sotto l'influsso del mutamento culturale, accrescendo il contenuto informativo della teoria stessa, la espone ad anomalie, le quali poco alla volta testimoniano come il riconosciuto paradigma sia inadatto ad interpretare il mutamento. Ugo Foscolo, nel momento stesso in cui adotta il paradigma neoclassico per esprimere la delusione storica causata dall'Illuminismo, la "espone" ad una crisi che sfocerà il Romanticismo. L'emergere poi di un altro paradigma determinerà un altro periodo "normale" di arte, destinato ad essere superato da una successiva rivoluzione.

Come e perché avviene il passaggio da un paradigma all'altro?

Se si condivide l'ipotesi concettuale che ogni periodo culturale si identifica e si contraddistingue per una particolare *Weltanschauung* del mondo e, di conseguenza, dell'arte, cioè per un particolare modo di interpretare il (o il non) significato dell'esistere, ogni cambiamento va analizzato singolarmente, per il fatto che coinvolge tutta una serie di interrelazioni filosofiche, economiche, religiose, biologiche, sociali, per le quali non è per nulla agevole stabilire una priorità ed una procedura ripetuta. Si discuterà all'infinito usando interpretazioni diverse a seconda dei paradigmi elaborati di periodo in periodo sulle cause della decadenza dell'Impero Romano e sull'avvento del Medioevo, ammesso e non concesso di accettare tali categorie storiche.

Se sui motivi del cambiamento non è possibile astrarre modelli generalizzanti e

generalizzabili, possiamo farlo, invece, sulle modalità. Il passaggio da un paradigma estetico-filosofico all'altro avviene tra modelli "incommensurabili", che, pur presentando anticipazioni (esempio, il Preromanticismo), non si realizzano con gradualità né possono essere imposti con la logica o con atteggiamento pragmatico. Di solito il mutamento avviene in un periodo relativamente breve, come capitò alla fine del Settecento per il Romanticismo o all'inizio degli Anni Ottanta del XIX secolo per il Decadentismo. E il successo non è determinato assolutamente dalla forza di convinzione esercitata sui fautori del precedente modello, quanto piuttosto dalla capacità di gettare fasci di luce che meglio rischiarano il cammino degli artisti nella loro necessità di attribuire un senso al loro operare. L'accettazione di un nuovo paradigma, pertanto, dipende da cause complesse, le quali prospettano una possibilità di interpretare in modo più accettabile i cambiamenti in atto nella società. Non esistono ragioni verificabili o falsificabili secondo le quali stabilire aprioristicamente la superiorità di un modello nuovo rispetto a quello passato, toccherà alla "storia degli effetti" determinarne il successo o l'insuccesso. Con il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Giacomo Leopardi si schierò dalla parte dei Classicisti rifiutando i contenuti storici, le esigenze di popolarità, la propaganda patriottica, la fede nell'azione moralizzatrice ed educatrice dell'arte, tutte caratteristiche del Romanticismo, movimento del quale viene considerato esponente autorevole.

Dunque, nessuna interpretazione, per quanto stringente, per quanto motivata, per quanto articolata, può risultare decisiva; il mutamento di una concezione estetica avviene mediante un progressivo spostamento della fiducia che gli artisti accordano all'uno o all'altro paradigma.

3. *La cornucopia della capra Amaltea*

Se volgiamo lo sguardo allo svolgimento della cultura occidentale, troviamo che l'ideale estetico, fondamento della cultura greca, permise l'elaborazione di una civiltà sintetica in cui la poesia e le altre arti condividevano gli ideali di armonia, bellezza, proporzione, eleganza e perfezione. La stessa ricerca della sapienza che avrebbe consegnato alla tradizione umanistica l'instimabile patrimonio della filosofia non può essere disgiunta dall'anelito al bello, all'eleganza, alla dignità che coinvolge non solo la pratica, ma anche il pensiero e, da Socrate in poi, l'impostazione della vita.

Questo fatto, a mio parere, indirizzò i Greci al *prōn*, al *decorum*, sottraendolo all'*utile* e questo, se da una parte rallentò il processo tecnologico, dall'altra favorì lo sviluppo della civiltà nell'elaborazione del pensiero estetico e della democrazia che Atene consegnò a posteri come modello ineguagliabile di fede nella dignità dell'uomo libero.

E all'insegna del culto della bellezza per la quale si narra che fu combattuta la crudele guerra di Troia si svilupparono le arti nella Grecia classica in una sintesi tra poesia, musica e danza, pittura, scultura e architettura. Il rapporto tra poesia e pittura, scultura e architettura si strutturò non solo a livello di principi estetici, ma anche sotto il profilo contenutistico. Infatti non ci si limitò a ritrarre le effigi dei poeti, ma gli argomenti del mito cantato in poesia, dei poemi omerici, dei poemi

ciclici, delle commedie e delle tragedie ispirarono la quasi totalità delle arti figurative. Scene mitologiche, figure di animali favolosi, maschere, busti di divinità, di semidei, di eroi, incarnarono nella loro perfezione una civiltà che trovava nella religione, nel mito e nelle tradizioni, nella lingua e nella poesia la propria identità. Ma soprattutto tra poesia, musica e danza si creò un legame attivo che si tradusse nella creazione di generi letterari che segnarono la tradizione occidentale.

Ci voleva uno strumento rivoluzionario per mutare la situazione: la diffusione del Cristianesimo che, unitamente all'eredità romana e alla civiltà germanica, produsse il modello epistemologico medioevale che, trovando nella religione il proprio perno, attribuiva alle diverse arti un carattere profondamente sintetico: poesia, musica, pittura, scultura, architettura, tutte le arti, quindi, furono indirizzate alla rappresentazione del mistero della Rivelazione divina.

Esse, infatti, vennero concepite come strumenti per comunicare la Verità religiosa. Nei quattro sensi, con cui Dante ci invita ad interpretare la Scrittura e la sua opera, troviamo compendiato il fine di ogni produzione artistica. La pittura e la scultura vennero intese come le Bibbie dei poveri e, ben prima della civiltà dell'immagine, i dipinti servivano per spiegare i grandi misteri della fede cristiana a chi non poteva accostarsi alla lettura.

La nascita dell'età moderna causò la dissoluzione della sintesi medioevale producendo un moto di separazione tra le diverse arti, che si attuò in tempi e secondo modalità dissimili: non si trattò di un fatto repentino perché il processo si attuò in parecchi secoli; ad una ad una si resero autonome le diverse scienze che cercarono in se stesse i principi costitutivi: la politica con Machiavelli, la scienza con Galileo, come pure le arti, le quali attraverso il concetto classico di perfezione superarono la finalità didattica e religiosa precedente.

Il Romanticismo mutò completamente la concezione artistica che fino all'Ottocento in misura e con attuazioni particolari aveva ripreso le teorie classiche dell'arte come *miscere utile dulci*. L'irrompere del sentimento e la concezione del popolo-poeta capovolsero il modello tradizionale. Furono riscoperte le forme popolari di poesia, di musica, di pittura e di scultura. L'espressione ingenua e spontanea del sentimento prese il posto del concetto di elaborazione culturale, di esercizio e soprattutto di imitazione. Fu esaltata l'originalità e l'immediatezza.

Era in atto una grande rivoluzione artistica che si attuò nel Decadentismo: da ornamento di profondi concetti, da attrattiva per la saggezza, l'arte venne ritenuta l'unica vera forma di conoscenza. Questo movimento nacque dalla sfiducia nella ragione sia come strumento di indagine del reale sia nella sua attuazione storica di civiltà e di civiltà borghese con tutto il suo sistema di modelli culturali. La filosofia si era dimostrata incapace di elaborare coerenti ed accettabili risposte ai quesiti esistenziali dopo che da Copernico, Galileo e Cartesio era stata distrutta la precedente sintesi medioevale. L'intelletto, infatti, non solo non veniva più ritenuto in grado di cogliere il *noumeno*, la cosa-in-sé, ma veniva anche considerato responsabile di produrre l'illusione della conoscenza, con la conseguenza di distogliere dalla ricerca di una verità più profonda e di rendere paghi delle apparenze. Sia l'artista sia il filosofo ammettevano, al di là dei fatti naturali, una realtà di carattere diver-

so, a cui non si poteva più pervenire razionalmente.

Dal rifiuto della ragione e dei metodi, che su di essa si appoggiavano, derivò l'adozione di strumenti irrazionali per raggiungere il noumeno. Gli artisti, in primo luogo, rifiutavano di rappresentare ciò che appare, non volevano più descrivere o raccontare, si proponevano di scoprire il mistero che si cela dietro la realtà. Tuttavia, fino al momento dello scoppio della Prima Guerra Mondiale essi, pur avvertendo il disagio provocato dall'incapacità della ragione di rispondere ai quesiti esistenziali, credevano nelle possibilità dell'arte di cogliere la "cosa-in-sè", in un secondo momento, l'incertezza coinvolse non solo la possibilità di giungere a verità universali e necessarie, ma anche quel minimo di accordo che permette all'uomo di comunicare. Questo disagio divenne più evidente verso gli Anni Venti a causa di avvenimenti politici, economici e sociali che accentuarono la crisi di fondo: il crollo dell'Impero austro-ungarico, la diffusione del senso di precarietà operata dall'Esistenzialismo, le diverse depressioni economiche che travagliavano l'Europa del primo Dopoguerra e il profilarsi sull'orizzonte delle dittature che suscitarono un'ulteriore diffidenza nei confronti delle possibilità razionali umane. Il disagio della civiltà, messo in luce da Nietzsche e da Freud, le denunce da parte del filosofo contro le pretese della Ragione, la pluralità e la soggettività dei valori avevano trovato una tragica conferma nell'immane conflitto che aveva devastato il vecchio continente provocandone la perdita della supremazia mondiale. E la mancanza di senso del mondo, anzi la pluralità o la soggettività del senso, condusse ad una sfiducia anche nella possibilità di comunicazione tra le persone. In questa situazione l'uomo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, chiuso nel carcere della propria solitudine gnoseologica ed esistenziale, incapace di stabilire con gli altri un terreno di colloquio e di comprensione, divenne una lucida testimonianza del limite a cui giunto il pensiero occidentale. Contemporaneamente i poeti crepuscolari ed Eugenio Montale dichiaravano l'incapacità della poesia di proclamare qualsiasi verità; non restò che accettare la condizione negativa.

In questo clima si consumò la crisi dell'arte, conseguenza della rottura del discorso linguistico-concettuale iniziato alla fine dell'Ottocento, discorso che fino ad allora si era basato su un atto di "fiducia", di corrispondenza tra significante e significato, per usare termini desaussuriani. Su questo "patto sociale" si era basata la filosofia, la religione, la metafisica, la storia, la politica, l'economia, l'estetica, la scienza, la geometria ecc., come pure ogni paradigma speculativo, culturale e relazionale. Il rapporto tra parola e mondo, tra *logos* e *cosmos* non era mai stato fondamentalmente negato neppure dalle filosofie scettiche o nominaliste: il contratto tra parola e realtà viene

rotto per la prima volta, in senso radicale e sistematico, nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*¹.

A questo punto il problema non si pone più nel rapporto tra paradigmi diversi, ma si incentra sulla possibilità stessa di elaborare paradigmi:

Direi che, paragonate a quella spaccatura, persino le rivoluzioni politiche e le grandi guerre della storia europea moderna riguardano solo la superficie².

Se dopo Mallarmé la lingua dialoga solo con se stessa, la ragione, avendo perso lo strumento basilare per tentare di conoscere il mondo, dichiara «il tramonto dell'Occidente» (Oswald Spengler). Il divorzio tra linguaggio e realtà è parte sostanziale della filosofia del Novecento tanto che Franca D'Agostini definisce tale processo come passaggio *Dalla questione della metafisica alla svolta linguistica*³.

All'interno di questo processo la lingua, elemento fondante di ogni modello epistemologico, viene ridotta ad un sistema di costruzione e di decostruzione, di assemblaggio e di smontaggio in un *caos* autoreferenziale e trasformativo privo di ogni riferimento alla realtà. La lingua dice se stessa («die Sprache spricht» afferma Heidegger citando Mallarmé) e, liberata dalla schiavitù della rappresentazione, sottratta al divenire spazio-temporale, riacquista la sua magica infinità formale e categorica producendo un numero inesauribile di modelli artistici. Questo settore è il mondo delle manifestazioni novecentesche, delle Avanguardie, dell'Ermetismo stesso con la sua fuga dal reale nel mondo iperuranico. Ne consegue la morte dell'arte, la quale produce il riconoscimento di qualsiasi tipo di estetica alla sola condizione di autogiustificarsi. Se un artista giustifica l'urlo, il taglio della tela, il foglio bianco, il gioco di parole, il descrittivismo minimo, la banalità e trova un critico affermato che lo esalta, viene considerato un grande autore. In conseguenza di tale statuto, *quia nominor leo*, viene riconosciuto come capolavoro ogni sua manifestazione.

Nella Postmodernità tale processo giunge alla naturale conclusione: le arti stanno vivendo un clima caratterizzato da tre elementi: a) la dissoluzione causata dall'assalto dei *mass-media*, dalla tv spazzatura, da concezioni, che, dissolvendo il concetto stesso di arte, propugnano come fenomeni artistici ogni tipo di manifestazione; basta ricordare la vicenda della porta di Duchamp alla Biennale di Venezia agli inizi degli Anni Ottanta e quella delle teste di Modigliani; b) l'assalto della legge del mercato nell'intreccio tra critici, editori-galleristi e centri di potere che impone gusti, vittorie ai premi e orientamenti di gusto assolutamente estranei all'arte; c) l'omertà della critica, che, invece di esprimere giudizi di merito, si propone come presentazione o addirittura come promozione: questo è il vero *tradimento dei chierici* della nostra epoca.

4. *L'antro di Creta*

Se l'estetica va annoverata come branca della filosofia, sulla filosofia occorre riflettere per comprendere l'estetica. Schematicamente, le tendenze del pensiero novecentesco risultava diviso in due correnti: gli analitici e i continentali,⁴ non senza reciproche connessioni ed influenze.

La distinzione a livello teorico è abbastanza netta:

Sono in gioco due diversi modi di concepire la prassi filosofica: una "filosofia scientifica" (la corrente degli analisti praticata nelle scuole del Regno Unito e negli Stati Uniti), fondata sulla logica dei risultati delle scienze naturali ed esatte, e una filosofia a impostazione "umanistica" (la corrente continentale, perché diffusa nell'Europa continentale), che consi-

dera determinante la storia e pensa la logica come “arte del logos” o “disciplina del concetto”, più che come calcolo o computazione. Intesa in questo senso, l’antitesi tra analitici e continentali riproduce all’interno della filosofia l’antitesi tra cultura scientifica e cultura umanistica (tra logica e retorica [...]): un’interiore turbolenza da cui la filosofia (che la si intenda come scienza prima o come metascienza o come forma di razionalità dimissionaria e in stato di perenne autocongedo) non si è mai liberata⁵.

Dagli Anni Trenta agli Anni Settanta la distinzione apparve abbastanza netta; in seguito, invece, le posizioni si sono avvicinarono.

Tale situazione ha prodotto anche due diverse tendenze nel settore estetico: il filosofo analitico ha dedicato la sua riflessione alla definizione del concetto di arte, mentre il continentale ha esaminato l’arte nel suo sviluppo storico, nelle sue modalità espressive e nella complessità delle sue attuazioni. Probabilmente mai nella storia del pensiero umano le posizioni furono più distanti: da una parte la ricerca si muoveva da deduzioni logiche modellate sulla rigorosa analisi del linguaggio, all’interno del quale erano accettate solo le proposizioni dotate di caratteristiche verificabili, per cui il capo d’analisi si riduceva ad un discorso logico, perfetto, ma con il limite di essere astratto; dall’altra l’indagine partiva dal “mondo fenomenologico”, dalla condizione del reale nella sua “datità” con il pericolo di cadere nell’impossibilità di delineare una concezione artistica e di accettare come tale ogni tipo di produzione.

Come «non esiste la filosofia, ma esistono molte filosofie, molti modi e ragioni per dirsi filosofi»⁶, così non esiste un’estetica, ma diverse estetiche, differenti e talvolta antitetiche sia dal punto di concettuale sia dal punto di vista pratico. Solo all’interno del pensiero analitico si poteva trovare una relativa convergenza logica. Non è un caso che lo sforzo di autocomprensione dell’estetica si sia volta in due direzioni: da una parte in armonia con la concezione di fine della filosofia, essa proclamava la propria fine coinvolgendo anche le attività connesse come la poetica e la critica, dall’altra continuava ad “abitare la casa dell’essere”.

In realtà, i limiti novecenteschi dell’estetica dipendevano, come si diceva, dal fatto che tale ambito speculativo si aggirava tra una “sconnessione empirista” ed un’“indistinzione idealista”. La “sconnessione empirista” è tipica del periodo post-crociano. Chi tentava la *reductio ad unum* e cioè di catalogare sotto un unico principio tutte le manifestazioni artistiche si scontrava con la loro molteplicità e la contraddizione delle estetiche ufficialmente accettate. I tentativi di “riagggregazione” cozzavano contro posizioni “disgregative” implicite nei criteri di “incommensurabilità dei paradigmi” (Kuhn) o di “intraducibilità dei linguaggi”.

La “sconnessione empirista” si attuava nel primato della sfera pratica che si poneva come crisi del sistema teorico e si attuava in acquisizioni di “tipo descrittivo”, autogiustificatrici e autolegittimatrici. Un simile procedimento ha comportato un’evidente svalutazione della teoria e alcune aporie su cui è importante riflettere al fine di comprendere la situazione attuale:

a) Nel saggio *La fine della filosofia e il compito del pensiero* Martin Heidegger propone l’immagine dell’“oltrepassamento” della filosofia stessa causata dal frammentarismo nelle singole scienze e tecniche. Ogni tipo di sapere si fonderebbe su “concetti strutturali” validi solo nel loro ambito di applicazione i quali si traducono

in un'organizzata pluralità di operazioni inquadrate tecnicamente. La ragione strumentale, quindi, per autosuperamento avrebbe distrutto anche l'arte come prodotto dell'essere umano.

In realtà proprio all'arte viene riservato il compito fondamentale di opporsi alla ragione strumentale al fine di oltrepassare il "non-pensiero" tecnologico. In questa prospettiva assume un compito di primaria importanza la poesia, perché risulta l'espressione meno soggetta alla mercificazione. La fine del poeta di corte, del poeta vate, la crisi della vendita delle pubblicazioni ha condotto l'espressione in versi in una situazione di assoluta gratuità. La pittura e il romanzo risultano assai più legati alle regole del mercato. E proprio grazie a questa posizione di debolezza la poesia può assumere un ruolo "costitutivo" di opposizione delle ragioni tecnico-scientifiche.

b) La seconda aporia ridurrebbe l'arte a filosofia (Hegel), per cui l'idea basterebbe a produrre un'opera. Si tratta di una concezione molto diffusa nel Novecento: «Al principio v'è l'azione, certo ma al di sopra sta l'idea. E dal momento che l'infinito non ha inizio preciso, ma anzi come il cerchio ne è privo, l'idea può essere considerata primaria»⁷. Paul Klee testimonia come la pittura abbia dissolto il suo *poie* nell'intuizione che, a sua volta, si è trasformata in "parola".

In questo caso viene a mancare l'armonioso equilibrio della realtà umana, in cui essere, pensare, dire, fare trovano feconde sinergie d'attuazione. Perciò non basta l'intenzione né l'argomentazione né la giustificazione dell'autore per "creare" un'opera definibile come artistica.

c) La terza aporia al contrario risolverebbe la filosofia nella poesia. Heidegger sostiene che la fine della filosofia apre la strada alla poesia come forma di conoscenza: «Ma ciò che resta da dire lo intuiscono i poeti»⁸. Di fronte al suicidio della logica non resterebbe che la poesia. Già Nietzsche aveva preconizzato la nascita di filosofi-artisti. Derrida prevede una filosofia "artistica" o "letteraria" e lavora sui testi della tradizione filosofica. Nel settore speculativo americano si diffonde l'idea del testo come entità autonoma (testualismo) dotato di arbitrarietà interpretativa: anche il testo filosofico è letteratura.

La fine della metafisica classica delegherebbe il compito gnoseologico all'arte. Ma, pur riproponendo la portata conoscitiva di quest'ultima attività umana, è indispensabile operare precise distinzioni tra i due ambiti.

5. La nascita di Zeus

Non c'è dubbio che il pensiero novecentesco considera molto stretto il nesso tra poesia e filosofia al punto che tali campi finiscono con il perdere la loro identità, come non c'è dubbio che essi risultano estremamente intrecciati al punto che il destino dell'una diventa il destino dell'altra.

Il pensiero poststrutturalista francese, diffusosi all'inizio degli Anni Settanta e ripreso, per alcuni versi in Italia e dalla filosofia americana, può indicare una via di soluzione del problema. Esso si configura come "nichilismo attivo", propositivo, privo di rimpianti per la filosofia precedente. Su questa via si pone Gianni Vattimo, il quale sostiene che occorre accettare la situazione creata dal pensiero debole, che

determina la fine dell'“estetica fondazionale”, la quale pretende sia di stabilire regole universali e necessarie in campo artistico sia di descrivere le forme *a priori* del “fare” artistico anch'esse concepite come dotate di atemporalità e di universalità. Una simile posizione induce ad ammettere la tesi della storicità del fenomeno artistico, legato cioè alla contingenza storico-espressiva appartenente ad un determinato linguaggio, il quale, a sua volta, pur con tendenze innovative, si muove all'interno di una precisa tradizione. L'artista è heideggerianamente “gettato” nella contingenza di un “datato” processo culturale.

Ora il processo di *kénosis*, di svuotamento, di abbassamento della filosofia causa la fine di ogni carattere di assoluta pretesa di conoscenza e dispone all'umiltà della ricerca, delle piccole e provvisorie conquiste, dell'accettazione degli errori senza alcuna pretesa di assoluta Verità.

Questa esplorazione pone in luce l'elemento euristico del problema estetico: la crisi delle infrastrutture concettuali che caratterizzano la Postmodernità nell'“oltrepassamento” del pensiero metafisico. La fine della Filosofia (con l'iniziale maiuscola), e di conseguenza dell'Estetica tradizionalmente concepita, se per un verso può sfociare nel nichilismo della “decadenza” di forti nuclei metafisici, dall'altro può manifestarsi sul crinale di una nuova *chance* di pensiero, interpretabile non come sottrazione ai valori, ma come apertura di nuove prospettive. E questo può avvenire riabilitando ermeneuticamente il sapere dossastico, secondo la formula icastica di Richard Rorty: «La priorità della democrazia sulla filosofia», che si traduce in atteggiamenti più pragmatici, tolleranti, collaborativi, recettivi e dialogici. In secondo luogo un tale atteggiamento, contemporaneamente dissolutivo ed emancipativo, ponendo in secondo piano le argomentazioni estetiche tradizionali e favorendo una concezione “procedurale” della comprensione e del giudizio, produce il consumarsi del linguaggio critico tradizionale in favore di una discorsività aperta allo scambio simbolico dei vari orizzonti di senso. Una simile posizione potrebbe ingenerare l'idea di un relativismo “dilazonato”, di un relativismo che, incapace di fondare valori, si affida alla pratica del *brain storming* per generare relazioni e condivisioni. Questo non è corretto, perché *nihil ex nihilo fit*, dal nulla deriva solo il nulla. La fine della filosofia “fondazionale” implica un'“opera comune”⁹, un lavoro costruttivo della comunicazione mediante un indefinito protrarsi del dialogo intersoggettivo.

Verifiche e stipulazioni accadono in un orizzonte reggente, [...] che è lo spazio della libertà dei rapporti interpersonali, dei rapporti tra le culture e le generazioni; in questo spazio nessuno muove mai da zero, ma sempre già da fedeltà, appartenenze, legami. L'orizzonte “retorico” della verità (o possiamo anche dire: ermeneutica) si costituisce in questo modo libero, ma “impuro”¹⁰.

Se per Rorty contingenza, ironia e solidarietà rappresentano le possibilità culturalmente praticabili, noi riteniamo che, al di là della *pars destruens*, si renda necessaria una *pars construens* sia pure limitata sia pure provvisoria.

Se la “contingenza” determina il tramonto delle visioni gnoseologiche ed epistemologiche costruite sulle “essenze universali” che coinvolgono il pensiero, il sog-

getto, il linguaggio e la disposizione sociale, si rende necessaria una consapevolezza generale della “povertà” e della precarietà di ogni posizione, pur nella salvaguardia da un’ingannevole concezione di porre tutte le convinzioni sullo stesso piano. La condivisione di una procedura valutativa si rende indispensabile per stabilire ogni possibile dialogo. Non è corretta la convinzione secondo cui l’accettazione e la parificazione di ogni posizione gnoseologica o morale conducono *ipso facto* alla comprensione, alla comunicazione, alla condivisione. Anzi, l’esperienza dimostra il contrario: il relativismo assoluto genera contrasti, incomprendimento e solitudine e le opere di Pirandello testimoniano in modo inequivocabile che, se manca un “termine medio”, non resta che l’incomunicabilità e l’aprassia.

Se mediante l’“ironia” raggiungiamo la consapevolezza della contingenza dei diversi vocabolari della filosofia, e di conseguenza dell’estetica, ne deriva che, per costruire un rapporto, è necessario sceglierne uno, “negoziarlo” e dividerlo. Non si dà la possibilità di un “metavocabolario” neutrale ed universale, per cui la consapevole opera di “ri-descrivere” e di “ri-desciversi” si pone come strumento della categoria della contingenza, della consapevolezza e dell’operatività, concetto questo che implica un accordo, sia pure provvisorio sia pure limitato nel tempo, in caso contrario l’opera di “ri-descrizione” continuerà all’infinito in modo “autoflessivo”, paralizzando ogni atto pratico.

Il criterio della “ri-descrizione”, sempre secondo Rorty, si trasforma in “carità interpretativa”, fattore destinato all’ottimizzazione dell’accordo, nella “comprendimento” di opinioni, credenze, significati, simbolismi tra i protagonisti del dialogo. Tale operazione dovrebbe comportare la fine dell’“io” universale-razionale per raggiungere nel “noi” un’inclusione delle diversità, interpretate e trasformate in ricchezza¹¹. Un risultato autentico, pertanto, può essere raggiunto solo a patto di intendere nel giusto – che in questo caso intendo come “pratico” – senso il termine “noi”: non si tratta di giustapporre o accatastare opinioni diverse alla ricerca di un qualsiasi *modus vivendi* che soddisfi le esigenze del singolo, si tratta di individuare in comune un vero e proprio “com-promesso” (una promessa collettiva e condivisa), all’interno del quale sulla base di un progetto concordare le linee di lavoro.

In primo luogo, ogni soggetto operante ritroverà una nuova “immagine del mondo”, in cui il lavoro stesso costituirà un primo punto di riferimento, che lo aiuterà ad alimentare la forza di “rappresentarsi il suo mondo” ritrovando un “luogo” di senso, ricostruendo un proprio centro ed una propria periferia, una propria origine ed una propria derivazione, una propria fonte ed un proprio limite, condiviso con altri soggetti. All’interno del dialogo si individueranno ambiti semantici, procedure, priorità, gerarchie di valori nell’atto stesso in cui vengono poste in gioco le personali convinzioni e le personali posizioni inevitabilmente sottoposte al “logorio”, all’“usura”, alla “fatica” del confronto, per il fatto che ogni interlocutore si costituisce come referente “legale” dell’atto stesso. E la ricostituzione del referente non può che limitare il vortice delle significazioni e la geminazione indiscriminata dei segni. La totalità delle possibilità di scelta e di esplorazione della realtà, che creano disorientamento, viene sottoposta a vaglio selettivo e la percezione di “pura libertà”, prodotta dalla “perdita del centro”, viene reinterpretata

come capacità di scelta e di orientamento. Al *nihil*, cui in fin dei conti si riduce ogni libertà incondizionata, viene sostituita una serie di criteri operativi:

- all'indeterminazione critica prodotta da strumenti formalistici viene opposto un metodo;
- alla frammentazione degli interventi, al *collage*, alla sconnessione degli interventi un preciso numero di piste gnoseologiche, capaci di conferire intelleggibilità;
- alla decanonizzazione una proposta motivata di autori e di testi;
- alla vacanza dell'identità un centro in grado di stabilire rapporti definiti, sia pure mobili sia pure intercambiabili;
- alla rappresentazione "impresentificabile", che rasenta l'irreale, che rifiuta la mimesi e che preferisce il silenzio e la propria "distruzione", il lavoro responsabile e difficile di una ricerca sul mondo e sull'uomo;
- all'ironia negativista un'autoironia dialogante;
- all'ibridazione, al promiscuo, all'equivoco che mediante la *fiction*, lo *happening*, il *cliché* e il *kitsch* operano con-fusione dissipando i confini e di modi della rappresentazione, la chiarezza di procedure e di scopi;
- alla *performance* di carattere teatrale, alla *boutade*, all'intellettualismo sfrenato e teorico, la preparazione culturale, l'attuazione in un risultato artistico "pratico";
- al finzionalismo "surreale" l'ipotesi di interpretazione;
- alla carnevalizzazione bachtiniana, che propone il "rovescio" e la detronizzazione del re operata dal *clown*, la costruzione di un "diritto", capace di restituire all'arte una portata "conoscitiva";

L'azione stessa del dialogo, infatti, produce un "senso" che alimenta una nuova "discorsività", che si attua nel proporre, nell'ascoltare e nel costruire insieme.

Quale la meta?

Possiamo solo sapere quale sia la direzione e forse soltanto quale sia il modo, lo stile di ogni tratto. Quali sono, a ogni momento, le condizioni minime, ma necessarie per tenere la rotta. O soltanto: quali possono essere le correzioni continue, i salti, i piccoli scarti da chiedere alla nostra esperienza¹².

La posizione proposta va situata in una condizione mediana tra l'estetica "fondazionale" e l'impotenza di chi, contemplando il proprio nulla, o dichiara la morte dell'arte oppure non riesce a distinguere il valore della Cappella Sistina da quello di quadro uniformemente monocromatico, il pregio della *Divina Commedia* da quello di una sequenza di "parole in libertà".

Il risultato di questo lavoro si configura nella costruzione di "mappe locali", che aiuta a superare l'attuale modello "antologico", in cui sono accostati testi di innumerevoli poeti secondo la categoria della "presenza", o "museale", che propone opere di ogni genere e di ogni livello, o "enciclopedico", che accosta i lemmi secondo un semplice ordine alfabetico. A questo modello, infatti, non è attribuibile alcun criterio di orientamento razionale, se non quello irrazionale del "disordine", fonte, al di là di ogni proclama e di ogni elucubrazione mentale, di una fondamentale insignificanza. Certo il concetto di "mappa locale" non produce un rapporto "essenzia-

le” con la luce, ma unicamente uno s-velamento, che nel momento di mostrarsi continua a mantenere il proprio nascondersi e velarsi, disponibile per un’interpretazione all’infinito.

6. I Cureti

A questo punto si rende consequenziale, anzi necessario anche per l’estetica proporre il dialogo su una “mappa locale”.

A tre si possono ridurre le definizioni più famose di arte: l’arte concepita come un fare, come un conoscere, come un esprimere. Senza dubbio tali posizioni vanno concepite unicamente in relazione, per il fatto che l’esclusione di una sola di esse condurrebbe inevitabilmente ad una distorsione concettuale. Una conoscenza senza espressione e senza produzione è vana; una produzione senza conoscenza è vuota; un’espressione senza conoscenza sarebbe amorfa. A questo punto si impone la necessità di stabilire una relazione in senso gerarchico o paritetico. Nell’antichità prevalse la τ *cnh* il poeta trae il suo nome dal verbo *poi w* (faccio) all’interno – è bene rilevarlo – di una distinzione tra arti liberali e arti servili. Il Romanticismo decretò il prevalere dell’espressione mediante l’identificazione dell’arte con sentimento. Il Decadentismo, soprattutto nella prima fase, sancì il trionfo di un’arte quale conoscenza. Il “novecento”¹³ propose una quarta concezione, non del tutto nuova del resto, e cioè quella di un’arte fine a se stessa, che culminò nel gioco, nella bizzarria, nel divorzio tra significante e significato, autoreferenziale ed auto-sufficiente, che non va inclusa nella categoria del “fare”, perché affrancata da ogni metodologia strumentale.

Attualmente ai Cureti non rimangono che due vie: o sospendere le danze protettrici dei vagiti di Zeus offrendo a Kronos l’occasione per il «fiero pasto» oppure continuare a danzare proteggendo il divino fanciullo fino al momento in cui sarà in grado di spodestare il necrofilo tiranno.

Quale potrebbe, dunque, essere la funzione, il compito o, semplicemente, la posizione, alla luce di quanto precedentemente esposto, dell’arte nell’età “globalizzata”?

In primo luogo, va ribadita la sua autonomia non più sotto il profilo teorico, quanto piuttosto dal lato etico,

non solo nel senso che il riferimento ad un determinato pubblico o ai suoi rappresentanti porta fuori strada, ma addirittura nel senso che il concetto di fruitore “ideale” è dannoso per ogni dibattito sulla teoria dell’arte, che è tenuto a presupporre semplicemente l’essenza e l’esistenza dell’uomo in generale¹⁴.

E oggi il fruitore altro non è che il mercato. La cultura, pertanto, si è assoggettata a direttive emporiocentriche e si basa sulla soddisfazione del cliente, sull’incremento di bisogni fittizi, sugli *spot*, sui i cartelloni, sulla spettacolarizzazione di alcuni fenomeni mediatici. In una simile situazione gli intellettuali devono o girare la testa altrove o strumentalizzare il linguaggio delle scienze umane a fini pubblicitari. La conciliazione tra *élite* intelligente e industria della coscienza è purtroppo già avvenuta. Fino alla metà del Novecento l’intellettuale e l’artista si

opponevano, magari anche con spirito aristocratico, alla massificazione, oggi essi si sono talmente immersi nel sistema da divenirne “organici”. Troppo spesso essi (giornalisti, *show men*) sono i promotori del consumo culturale. Filosofi, critici d’arte, direttori d’orchestra, romanzieri e poeti aspirano ad essere divi. Il *best seller* si è posto come elemento di valutazione del valore di una pubblicazione. L’industria culturale ha prodotto il commercio culturale, basato sul consumo culturale e la società dello spettacolo ha trasformato la cultura in evento spettacolare. Non interessa se i libri venduti con i giornali vengano letti, interessa che vengano comprati; non interessa se i libri di poesia siano letti, interessa che siano finanziati da chi li compone o da enti pubblici accondiscendenti; non interessa promuovere chi vale, interessa pubblicare chi vende.

E questa non è autonomia, ma sudditanza eteronoma dell’arte. L’arte, infatti, è negata non solo quando diventa raziocinio o puro gioco tecnico, è negata anche quando si prostituisce ad ogni tipo di potere sia politico sia economico sia ideologico, quando viene utilizzata come mezzo e non come fine. Il primo passo, pertanto, consiste nel restituirle l’intrinseca dignità e questo si attua nel momento in cui l’artista produce un’opera nella quale, esprimendo la propria originale concezione dell’esistenza, sintetizza la *Weltanschauung* del momento storico-culturale in cui si trova a vivere. Del resto, l’uomo possiede in sé due caratteristiche contraddittorie: l’universalità e l’individualità, cioè egli appartiene ad una medesima specie umana e nello stesso tempo è unico ed irripetibile. E proprio nell’opera d’arte si realizza nel modo più completo e più perfetto il suo modo originale di vivere l’identica natura umana.

Senza dubbio questo paradigma rivaluta la portata conoscitiva dell’arte, che permette di uscire dal circolo vizioso di un’estetica relativista autogiustificatrice e di aprire la strada ad un produzione che “rivela” una situazione o storica o epocale o intellettuale o, soprattutto, esistenziale. Per raggiungere tale scopo, l’estetica deve agganciarsi ad una “mappa locale” capace di superare l’agnosia relativista:

C’è molta diffidenza per la filosofia nell’arte. Si teme che l’autonomia dell’arte ne venga compromessa e l’arte sparisca. Si pensa che il freddo rigore speculativo della filosofia sia in contrasto con la commossa vibrazione della poesia. Ciò significa ignorare i caratteri del pensiero filosofico. Ci sono nella filosofia aspetti che, convenientemente accentuati, fanno d’una meditazione filosofica schietta e genuina poesia, al punto ch’è impossibile apprezzarne il valore speculativo da questa sua realtà d’arte. La ricerca e la discussione della verità, il pensiero come esperienza personale, la vivacità della fantasia che deve stare alla base del pensiero filosofico: ecco tanti aspetti della filosofia che, se portati a una certa evidenza, possono conferirle un esito artistico, e giungere ad affidare la verità più all’espressione insostituibile della poesia che all’enunciazione precisa della poesia che all’enunciazione precisa del ragionamento. [...]

Com’è caduto il vecchio pregiudizio che bastasse «versificare» un sistema filosofico per tradurre il pensiero in poesia, così deve cadere l’idea che la filosofia distrugge l’arte se non è risolta in immagine o in azione, ch’è un pregiudizio altrettanto insulso quanto il primo. La filosofia può esser presente come tale in un’opera letteraria, e contribuire con questa sua *esplicita* presenza al valore artistico di essa. Naturalmente c’è poi una presenza *implicita*, non meno efficace e profonda, ed è quella per cui nell’opera *tutto*, anche la minima inflessione stilistica, è significante, e rivela la spiritualità dell’autore, e quindi anche il suo

modo di pensare, la sua *Weltanschauung*, la sua filosofia¹⁵.

Luigi Pareyson non solo indica come esigenza intrinseca dell'arte il supporto di un pensiero capace di rivelare un nuovo modo di concepire il reale, ma anche in grado di attingere alla "verità". E la verità, quella con la "v" minuscola, non è una definizione, non possiede un contenuto, non implica un'affermazione; oggi la verità è un progetto di lavoro, di ricerca, di dialogo. Nessuno può indicare allo scrittore la via per lavorare in questo settore, perché verità non è affatto sinonimo di cronaca, di descrizione, di relazione, di *reportage*. L'arte esige che la contemporaneità sia percorsa, sondata in tutte le sue dimensioni, nelle sue contraddizioni, nelle sue espressioni, sia presentata, interpretata, rappresentata.

Dove sono le famose "antenne" dei poeti che sapevano captare ogni vibrazione della società? Senza dubbio c'è più Novecento nella «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» che nella valanga di articoli quotidianamente pubblicati per un intero secolo.

Ma la verità non si presenta come un piatto cucinato da uno *chef* esperto del mestiere. Richiede doti creative, non quelle della telecamera posta al di fuori della banca. Si trova al fondo del crivello del ricercatore che ha setacciato quintali di sabbia e alla fine individua il luccichio della pepita. La parola, la scena, la forma, quando agganciano il mondo, imprigionano lo sconvolgente divenire e la multiformità dell'accadere per mezzo di strumenti che ogni momento della civiltà si forgia e che l'artista stesso contribuisce a forgiare, accogliendo il lavoro precedente e consegnandolo ai posteri.

Certo ci sono le guide, coloro che sostengono la lanterna e segnano la strada ad altri, i quali in momenti diversi si sostituiscono ad essi assumendosi la responsabilità del cammino. E tutto questo è amore di verità, la quale si svela solo dopo essere stata catturata, proprio come la grandezza artistica che non può essere programmata, prefissata, procedurizzata e neppure compresa in anticipo. Quasi sempre, infatti, il lettore, il critico e l'interprete giungono in ritardo e allora solo il tempo, galantuomo, lascerà trasparire grandezza e provvisorietà.

Ma il nostro non è più tempo di gloria, non è più tempo di memoria. Oggi è il *kairòs* del fare, dell'operare, del pro-gettare. Il mondo è cambiato, la letteratura è cambiata. Non basta, però, una mano di bianco sul muro per gridare alla novità. Il romanzo, il teatro, il racconto, la lirica, tutti generi che nell'Ottocento e nel Novecento hanno mutato aspetto, ora sono sottoposti ad un'azione devastante: non sono più in grado di ripercorrere il perimetro di fenomeni complessi come la multiculturalità, come la globalizzazione, come la necessità di una *governance* mondiale capace di imbrigliare i poteri dell'economia e della finanza.

Ma come "conosce" l'artista?

Oggi non è più il tempo di creare arte con il solo fine di rappresentare la bellezza e di procurare un piacere estetico, oggi non ci si deve proporre il fine di produrre un tipo di conoscenza "olocrematica" (*λοζ* «che forma un tutto intero» e *κρῆμα* «cosa che si usa, utensile»), onnistumentale (non "onnicomprendiva" nel senso che deve comprendere tutto) nel senso che adopera la totalità degli strumenti gnoseo-

logici umani. Di conseguenza, è la conoscenza (la scoperta di una nuova apertura sul reale) che produce il piacere estetico, non il piacere estetico che produce la conoscenza. Nulla vieta di considerare l'armonia artistica come strumento di intelligibilità del complesso, del molteplice e del caotico, sempre nell'ambito di un'impostazione gnoseologica. Ho parlato di arte "olocreatica" perché nel risultato ottenuto, soprattutto nei suoi risultati più convincenti, è presente il segno dell'intero essere umano, del suo trovarsi nel presente, del suo essere storia, individuo, cultura e civiltà, della sua attitudine a progettare il futuro e soprattutto della sua necessità di interrogarsi sui quesiti esistenziali. Questa forma di suprema conoscenza si inverte non per mezzo di concetti, ma in un "oggetto" che può essere il marmo, la parola, il colore, il suono, la fotografia, la ripresa cinematografica ecc. La filosofia, come la scienza, servendosi della razionalità, de-finisce la realtà, le dà forma, la pone in ordine, la cataloga, la anatomizza, la vivisezionava; l'arte, invece, è conoscenza di realtà in-formale, in-definita, non caotica però, molteplice, complessa, multiforme, contraddittoria, in divenire.

L'artista, pertanto, non è un filosofo, che organizza il suo pensiero secondo i principi di non contraddizione, di coerenza e di consequenzialità e neppure produce in modo in-effabile (e, quindi, in-attuabile), quasi fosse ispirato da una divinità, come pensavano gli antichi. Il processo di conoscenza artistica presenta tali e tante interconnessioni che è veramente arduo solo pensare di descrivere precise procedure, perché è il risultato della partecipazione dell'intero essere umano in tutte le sue componenti: fisiche (l'azione del *poiein*), mentali, percettive, emotive, sentimentali, coscienti, inconscie, progettuali, memoriali, individuali e collettive (l'uomo è storia), per cui ogni de-finizione esclude parti consistenti di questo processo.

Ogni conoscenza è arte? L'arte rappresenta una, la più qualificante, modalità di conoscenza e quanto più ampia, quanto più profonda sarà la sua portata conoscitiva, tanto più valida sarà un'opera. L'arte del Novecento, immersa nella crisi di un pensiero che, scisso il significante dal significato, non potendo comunicare se non la negazione di ogni possibilità gnoseologica, si è prevalentemente concentrata su se stessa a descrivere gli strumenti (parola, segno, colore, forma, suono ecc.) fino alla propria negazione. Ma può essere considerata arte la negazione di se stessa? Può essere considerato cibo la negazione di ogni elemento commestibile? Risulta, pertanto, impossibile separare il contenuto dallo stile. Lo stile è il *dasein*, l'"esserci" dell'opera, della cosa, di una scultura, di un libro, di un quadro, di una sinfonia. «Lo scultore pensa in marmo», sostiene Oscar Wilde. E la diversità di risultati non consiste nell'armonia, nella precisione, nella bellezza o nell'ingegno, ma nella resa, nell'effetto, nella potenza di una rappresentazione che nel veicolo stilistico riesce a fissare per mezzo della *Weltanschauung* individuale quella di un'epoca.

Ma l'arte non è solo conoscenza. Se, come afferma giustamente Dewey, l'arte è sempre più che arte, l'arte è sempre più che conoscenza.

Per la molteplicità degli atti e intenti e scopi dell'uomo, essa è sempre *insieme* professione di pensiero, atto di fede, aspirazione politica, atto pratico, offerta di utilità sia spirituale che materiale. Nel far arte, l'artista non solo non rinuncia alla propria concezione del

mondo, alle proprie convinzioni morali, ai propri intenti utilitari, ma anzi li introduce, implicitamente o esplicitamente, nella propria opera, nella quale essi vengono assunti senza essere negati, e, se l'opera è riuscita, la loro stessa presenza si converte in contributo attivo e intenzionale al suo valore artistico, e la stessa valutazione dell'opera esige che se ne tenga conto. Anzi, l'arte non riesce ad essere tale senza la confluenza di altri valori in essa, senza il loro contributo e il loro sostegno, sì che da essa s'emanano una molteplicità di significati spirituali e s'annunzia una varietà di funzioni umane. La realizzazione del valore artistico non è possibile se non attraverso un atto umano, che vi condensa quella pienezza di significati con cui l'opera agisce nel mondo e suscita risonanze nei più diversi campi e nelle più varie attività, e per cui l'interesse destato dall'arte non è soltanto una questione di gusto, ma un appagamento completo delle più diverse esigenze umane¹⁶.

Luigi Pareyson, quindi, affida ai Cureti non solo il compito di dire "come" è il mondo nel modo più completo, autentico e umano possibile, ma anche di progettare il mondo, perché l'arte è arte non malgrado la filosofia, la teologia, la sociologia, la morale, la retorica, la scienza, la linguistica, la tradizione, i generi letterari, la storia, la biologia, la fisica, l'astronomia ecc., ma proprio perché nella "sostanzialità" particolare le diverse discipline sono dal genio trasformate in arte. Come la "datità" umana è il risultato non ulteriormente scomponibile di una pluralità di componenti (fisiche, chimiche, storiche, psichiche, sociali, culturali ecc.), così l'arte fa convergere in sé l'intera vita, l'intera realtà dell'artista, soggetto unico ed irripetibile e contemporaneamente uguale all'intera specie umana.

7. Le danze

Queste riflessioni sono offerte come "mappa locale" per un dialogo, per una ricerca comune e non come soluzione. Del resto la condizione attuale di progettualità comporta la precarietà, il ripensamento, l'ipotesi, gli *experimenta*, nuove ipotesi, prima che il movimento culturale dell'intera umanità chiarirà il cammino intrapreso.

Se ogni epoca della storia umana si contraddistingue per un particolare modo di interpretare la realtà umana, ne consegue che ogni epoca si deve costruire da capo una sua *Weltanschauung*. E la crisi dei valori della Modernità, confluita nella "debolezza" della Postmodernità, prelude, si pensa, alla costruzione di un nuovo momento di civiltà, la civiltà "globalizzata", che esige un gigantesco lavoro di "re-into" :

L'animo postmoderno sembra condannare ogni cosa e non proporre nulla. La demolizione è l'unica occupazione per la quale l'animo postmoderno sembra adatto. La distruzione è l'unica costruzione che esso riconosce. La demolizione di costruzioni coercitive e di resistenze mentali è per esso il fine ultimo e lo scopo dello sforzo d'emancipazione; verità e bontà, afferma Rorty, si prenderanno cura di se stesse non appena ci saremo presa la dovuta cura della libertà¹⁷.

Esaurito il *kairòs destruens*, il Cureta si inserisce nel *kairòs costruens*:

Mentre [l'animo postmoderno] rifiuta semplicemente ciò che passa per verità, smantellandone le presunte, solidificate versioni passate, presenti e future, esso scopre la verità nella sua forma originaria che le pretese moderne avevano mutilato e distorto al di là della pubblica ammissione. Anche di più: la demolizione scopre la *verità della verità*, la verità in quanto risedente in se stessa e non negli atti violenti commessi su di essa; la verità che è

stata mascherata sotto il dominio della ragione legislativa. La verità, quella reale, è già lì, prima che abbia avuto inizio la sua laboriosa costruzione; essa ripostula proprio nel terreno su cui si sono erette le artificiose invenzioni: apparentemente per mostrarla, in effetti per nasconderla e soffocarla¹⁸.

E proprio la prospettiva etica¹⁹ può condurre sulla via di un sano ed equilibrato realismo e alla responsabilità di chi è consapevole che la propria azione dovrà “dialogare” con quella dei suoi simili.

NOTE

¹ GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti 1992, p. 95.

² *Ibidem*, p. 97.

³ FRANCA D'AGOSTINI, *Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Cortina 1997, pp. 123-166.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 2

⁶ *Ibidem*, p. 3

⁷ PAUL KLEE, *Teoria della forma della figurazione*, Milano, Feltrinelli 1959, p 77.

⁸ MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Holderlin*, Milano, Adelphi 1988, p. 49.

⁹ Si confronti a tale proposito l'*Editoriale* del n. 1 di «Atelier» (aprile 1996) di MARCO MERLIN e la *Presentazione dell'Opera comune. Antologia dei poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier 1999) di GIULIANO LADOLFI.

¹⁰ GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli 1933, p. 25.

¹¹ Cfr. RICHARD RORTY, *La filosofia dopo la Filosofia*, Roma-Bari, Laterza 1989.

¹² GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI, *Il pensiero debole, op. cit.*, p. 25.

¹³ Nella categoria “novecento” si intende includere i fenomeni culturali denominati anche “Secondo Decadentismo”, i quali traggono origine dal divorzio tra significante e significato.

¹⁴ WALTER BENJAMIN, *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*, Frankfurt, Suhrkamp 1991, vol. IV-1, p. 9.

¹⁵ LUIGI PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, in *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati 1987, vol. IV, pp.1833-1834-1835.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1832.

¹⁷ ZIGMUNT BAUMAN, *Il re-incantamento del mondo (Re-Enchantment), o come si può raccontare la post-modernità*, in ZIGMUNT BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando 2005, p. 219.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ La parola “etica” viene intesa non come precettistica morale, ma nell’accezione etimologica di ‘ $\epsilon\theta\omicron\varsigma$, abitudine, fatto reale ripetuto, accettato e condiviso.

Alberto Casadei

Poesia e ispirazione: un percorso saggistico

La posizione di Platone riguardo alla poesia è notoriamente piuttosto sfaccettata: se si passa dallo *Ione* al *Fedro* alla *Repubblica* sono numerose le considerazioni che appaiono inconciliabili. Tuttavia, al di là delle spiegazioni filologiche e dell'ermeneutica relativa a ciascuna delle opere citate (per le quali si rinvia al recente commento di Penelope Murray), resta sempre vero che il tipo di sapienza manifestata dai poeti è diverso da quello raggiungibile attraverso la filosofia, ovvero il metodo logico e dialogico seguito da Socrate, che peraltro presupponeva l'esistenza eterna di un mondo ultraterreno. Proprio con questo mondo, e con gli dèi suoi abitanti, entrerebbe in contatto direttamente il poeta, ispirato dalla divina *mania*, dal "furore" che lo esalta al di fuori dei limiti della sua natura umana. Può essere rischioso, si sa, basare la convivenza su questi stati irrazionali, ed è comprensibile quindi la necessità di allontanare i letterati creatori di visioni folli da uno stato ben governato. Malgrado ciò, la loro funzione come primi mediatori con il divino in sé, in una prospettiva quindi mistico-religiosa e specificamente orfica, non può essere sopperita in alcun modo, e resta quindi come espressione più evidente dell'ontologia poetica, che è appunto *altra* rispetto a quella della scienza (nel senso più ampio del termine): come è stato detto, la poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo, la scienza (o la filosofia) lo conosce senza possederlo.

Platone pone in maniera esplicita la questione della *natura* della poesia: e la risolve, almeno sino alla *Repubblica*, dando credito alla forma in cui i poeti si sono autorappresentati, quanto meno da Omero in poi, ossia come tramiti fra il divino e l'umano, in virtù dell'ispirazione delle Muse. Ma ormai sappiamo che quella di Omero (ovvero degli omeridi) è una forma di elaborazione retorica già complessa rispetto alle origini di questa tipologia. Non si tratta soltanto dei molteplici legami fra varie forme del divino greco, dalle ninfe alle sirene, tutte ricollegabili alle Muse stesse, come ci ha insegnato Walter Friedrich Otto nel suo *Le muse e l'origine divina della parola e del canto* (1954; tr. it., Roma, Fazi 2005). Si tratta di accettare la permanenza, anche nell'ambito di una letteratura da secoli fruibile al di fuori di una specifica ritualità, dei tratti magici che l'avevano contraddistinta nelle sue origini orali e sacrali. La corrispondenza tra l'anima dell'universo e la *ritmicità* e l'*aleatorietà* delle parole combinate in formule e poi in versi è un nucleo essenziale del pensiero mitologico sulla letteratura, e viene di fatto implicitamente accettato persino dal Socrate dello *Ione*, quando egli accoglie come veridiche le parole dei poeti non per la loro capacità di conoscere o conoscersi, bensì per la discendenza divina di *quella* forma espressiva: e non di altre, comprese quelle "scientifiche".

Dobbiamo prioritariamente ammettere che la nostra "idea di poesia" è rimasta, magari in modi occulti, legata a questa concezione, e non perché in molti tuttora la ripropongano, con tentativi di ricreazione *ingenua* del mito che possono ormai essere praticati solo da anime belle o da abili mistificatori. In realtà, noi consideriamo comunque *altro* rispetto al discorso comune quello poetico, perché in grado di attualizzare potenzialità del linguaggio normalmente non impiegate o non prese

in considerazione. L'analisi linguistico-semiotica del linguaggio poetico, in specie sulla scorta di Jakobson, ha per lungo tempo certificato questa posizione, che poteva poi essere declinata diversamente a seconda dei filoni poetici del Novecento – dalle varie Avanguardie al Surrealismo all'Espressionismo "pop" sempre più onniaccogliente a partire dagli Anni Sessanta ecc. Il fatto che per la lingua poetica si continui a parlare di *scarto*, di *fuoriuscita dalle regole*, di *oscurità* (a tutti i livelli semiotici) sembra mostrare la tenuta di una forma di *aura*, al di là degli abbassamenti sociali del ruolo del poeta da Baudelaire in poi, e al di là dell'impiego individualistico-narcisistico che della lirica, in quanto forma poetica privilegiata della modernità, veniva e viene effettuato comunemente, come ha ben dimostrato Guido Mazzoni nel suo *Sulla poesia moderna* (Bologna, Il Mulino 2005).

Ora, è vero che i fondamenti linguistici sono, in generale, piuttosto approssimativi: la ricchezza e la capacità di plasmarsi di ogni lingua si scontrano con l'arbitrarietà dell'uso di molti termini, ovvero con la ben nota impossibilità di definire esattamente attraverso le parole le infinite sfumature di senso che i referenti possono assumere. Questo vale specialmente, come ci insegnano i linguisti, per i concetti astratti, la cui genesi è di per sé complessa, ma la cui evoluzione lo è altrettanto, dato che ben di rado si riesce a ricostruire i passaggi che hanno condotto, per esempio, a concepire il Fato prima come estrinsecazione del *dire* (data l'etimologia: da *fari*), poi come azione diretta delle entità ultraterrene su quelle umane. Ciò non toglie che dovremmo ormai rifondare le nostre idee sul linguaggio poetico sulla base di nuove concezioni della sua natura e delle sue trasformazioni storiche, interpretando – e non limitandoci a elencare – i tanti spunti offerti dalla tradizione.

Diciamo intanto che la nostra competenza linguistica, persino assommando le lingue a livello mondiale, mediante processi astrattivi di matrice generativista, è ben inferiore e spesso ben diversa dall'insieme delle competenze che supponiamo di possedere riguardo alla realtà. Tra le scienze attuali e i linguaggi naturali esiste uno iato forte, dimostrato dall'uso, nelle prime, di lingue proprie, logico-formali, che peraltro devono in ultima analisi fare i conti con il "buco nero" interno al sistema creato dal teorema di Gödel. D'altronde, un avvicinamento "inesorabile" si riscontra tra i linguaggi *standard* e i linguaggi letterari, dopo la progressiva distruzione della specificità dei secondi culminata con la fase delle Avanguardie: le opere letterarie tendono sempre più a diventare elaborazioni del comunicare, e quindi a entrare a far parte del circuito informativo mass-mediatico, nelle forme della narrativa da *bestseller* e della poesia da canzone.

In questo contesto, alla poesia come *ispirazione* e come *forma* di conoscenza sembrerebbe restare ben poco spazio. Forse però si può cominciare a intraprendere un percorso nuovo, che riparta appunto dai fondamenti della poesia, ovvero dai motivi interni della sua genesi. (Su questa strada ha cominciato a muoversi in Italia Giorgio Manacorda nel suo *La poesia è la forma della mente*, Roma, De Donato-Lerici 2002, saggio pionieristico e ricco di intuizioni, che però non poteva ancora tener conto degli sviluppi più recenti nell'ambito della linguistica cognitiva e che quindi ipotizzava un "isomorfismo metaforico" tra mente e poesia sulla scorta di

affermazioni di saggi di G. M. Edelman o di A. R. Damasio, le quali risultano ora soprattutto relative alle neurobiologie, ma non immediatamente collegabili alla produzione di linguaggi ritmati e quindi di poesia). Non si tratta di riaffermare una valenza *magica* o *religiosa* della *poiesis*, ovvero del “fare” per eccellenza, del “creare” con le parole e con il canto. Si tratta di capire come quell’atteggiamento corrisponda al nostro più plausibile quadro della vita umana pre-razionale, antecedente non solo alle culture scritte ma anche alle più antiche testimonianze archeologiche o antropologiche che possiamo al momento interpretare. Se è vero che gli studi sui popoli “primitivi” hanno mostrato costantemente le loro propensioni alla poesia e all’arte (in quanto attività non meramente legata alla sopravvivenza), questo non implica una *spiegazione* della poesia e dell’arte. D’altronde questi stessi studi, così come quelli più recenti di neurolinguistica e di genetica, ci confermano che la modalità dell’agire che chiamiamo “poesia” costituisce una forma basilare del rapporto umano con la realtà, forma sicuramente collegata a quell’enorme deposito di pensiero mitologico rappresentato, già secondo Lévi-Strauss, dalla musica, che a sua volta deriva, *iuxta* Benveniste e Barthes, dall’evoluzione del ritmo binario della vita.

Ci possiamo chiedere, innanzitutto: che cosa hanno in comune gli ormai storici, ma sempre validi, studi di Anita Seppilli su *Poesia e magia* (Torino, Einaudi 1962) e le recenti riflessioni sul rapporto fra pensiero e linguaggio nate nell’ambito delle neurolinguistiche (sintetizzate nel panorama a cura di A. Pennisi e P. Perconti *Le scienze cognitive del linguaggio*, Bologna, il Mulino 2006)? Almeno un elemento è riscontrabile: benché appaia piuttosto discutibile la priorità della nascita del linguaggio rispetto al pensiero (e anzi l’ipotesi più plausibile pare quella opposta), è però evidente che la parola ha contribuito a segmentare la realtà, partendo da singoli oggetti o da azioni condivisibili fra più di un essere umano. Dunque, le parole innanzitutto accomunano esseri viventi e mondo esterno: come più avanti le immagini, sono un primo modo di *possesso* della realtà. Ma tale possesso, contrariamente a quanto è stato più volte affermato, non corrisponde ancora a una conoscenza: questa comincia a emergere quando le parole sono unite fra loro introducendo i primi legami, fonici e insieme semantici.

Il punto è molto importante per individuare un processo linguistico che si possa definire di tipo poetico (non, si badi, una mera “funzione” del linguaggio). In sostanza, il modo primitivo di vedere la realtà non è, vichianamente, poetico in sé; lo diventa quando la lingua comincia a svolgere un’opera che è tipica della genesi biologica, collegare tra loro elementi diversi. Non si tratta ancora di sintassi: si tratta di un procedimento analogico ovvero di metafore. Si può cioè ipotizzare che, a prescindere dalla sua origine, il linguaggio cominci a svilupparsi in modo intrinsecamente metaforico. E ciò corrisponde a quanto ci dice uno dei maggiori esperti di funzionamento cerebrale, Vilayanur S. Ramachandran, che non a caso nel suo recente *Che cosa sappiamo della mente?* (2003; tr. it., Milano, Mondadori 2004) considera la capacità di creare analogie e iperboli essenziale tanto per lo sviluppo delle funzioni mentali quanto di quelle propriamente artistiche.

È insomma plausibile che il linguaggio poetico costituisca non una specializzazione di quello comunicativo, bensì una sua forma alternativa, la quale per lungo tempo è stata impiegata soprattutto con un valore sacrale, implementando gli aspetti del significante (soprattutto dei ritorni fonici) e del ritmo piuttosto che quelli della costruzione sintattica complessa. La sintassi delle poesie “primitive” citate da Seppilli (ma si potrebbe risalire alla monumentale ricerca di H. M. e N. K. Chadwick su *The growth of literature*, 3 voll., Cambridge, University Press 1932-40, e ovviamente si dovrebbe procedere anche a confronti con il rituale scenico-teatrale, sulla scorta degli studi di V. Turner) è spesso semplice; non è però lineare, e anzi crea complicazioni interpretative all’utente “moderno”. È chiaro per esempio che l’alto numero di ripetizioni ritmate in testi assai brevi non ha una funzione direttamente comunicativa, ma mira invece a enfatizzare (iperbolizzare, si potrebbe dire con Ramachandran) il potere dell’azione linguistico-poetica, la sua capacità di presa sull’elemento esterno, terreno o ultraterreno, che deve essere raggiunto (in questo senso, nelle formule rituali si può cogliere un’intenzionalità, e ciò permette di parlare di poesia e non di mera sequenza linguistica, sebbene sia poi difficile ipotizzare i confini esatti tra “primitivo”-religioso e letterario).

Poesia come linguaggio in azione. Sappiamo che l’area semantica della *poiesis* è quella del “fare” (*poièin*) per eccellenza: meglio, del “creare”. Ma anche in altre occorrenze di attività poetiche o letterarie in diverse lingue antiche l’elemento del *dire* e quello dell’*agire* (canto, ballo, movimento scenico-dramma, ecc.) si coniugano. In epoca greca ciò fu progressivamente ricondotto a una mitologia che vedeva sempre possibile l’incontro fra divino e umano: il canto poetico, nella sua versione positiva (armonica ma non obnubilante, come nel caso di quello delle sirene), riusciva a conciliare, *armonizzare* gli elementi divisi nella normalità terrena. Da questo punto di vista, il canto poetico della tradizione greca equivale alla lingua originaria edenica di quella biblico-ebraica.

Se però consideriamo le potenzialità della poesia come un aspetto della natura umana (e perché solo di questa potrà diventare questione filosofica o teologica, di necessità da accantonare qui), è adesso enunciabile un’ipotesi in qualche misura non mitologica, ma corrispondente al “significato” del mito. La poesia nasce e si sviluppa come modo autonomo e speciale di unificare forme del rapporto fra il genere umano e il mondo esterno, il quale viene evidentemente percepito a vari livelli di elaborazione mentale, ma non esperito prima dell’evoluzione in senso metaforico dell’uso del linguaggio. Tale uso col tempo si normalizza e si definisce in ambito logico-sintattico, ma resta assai più libero in ambito “musicale”, di associazione fonico-ritmica. La tipologia a-razionale (analogica), sfruttata appieno nel dominio della ritualità religiosa, resta a lungo unita a un’esperienza del reale di tipo magico, e viene poi ricondotta a una delle manifestazioni del divino in terra, inducendo a creare le versioni canoniche (specialmente greche) dello svelamento della realtà ultraterrena attraverso l’ispirazione.

In una dimensione almeno in apparenza post-mitica (non diciamo “illuministica”, perché tale non è più quella attuale, e semmai si tratterebbe di comprendere il

rapporto fra mito “originario” e riconfigurazione scientifica dei miti, incluso quello di una Ragione superiore alla biologia), possiamo affermare che la spinta alla poesia risulta per molto tempo complanare ma distinta rispetto a quella diretta verso un sapere logicamente fondato. La valenza conoscitiva del poetico è ricollegabile, attraverso la mediazione fondamentale delle forme storicamente realizzate, a varie potenzialità della biologia stessa: la possibilità della rievocazione del “visto” sfocia nella “visione” oppure nelle prime espressioni delle pulsioni (amoroze in specie); la possibilità di ordinare la memoria conduce all’*epos*, che genera una prima forma di organizzazione del tempo in quanto, secondo Ricoeur, «durata che si fa storia»; la possibilità di ripresentare un evento nella sua interezza si fa parola-azione scenica, e quindi dramma. Le grandi categorie moderne della letteratura emergono già qui, ma sono anticamente subordinate alla loro essenza metaforica, sottolineata comunque dal necessario rapporto con la musica, sigillo del divino (lone, non a caso, è un musicista-cantore).

Va posta adesso un’ulteriore questione circa la natura della poesia. Il legame dell’ispirazione con la corporeità è ben evidente ai poeti che la rappresentano, spesso liminarmente, cioè come premessa-*incipit* dell’opera che sta per essere presentata. Che il modello analogico di tale idea sia l’atto stesso del respirare, che il riempire e poi lo svuotare il petto d’aria costituisca, come tante volte sostenuto, la matrice di ogni ritmo, si può senz’altro accettare, tanto più che, come segnalano gli studi neurologici, addirittura un feto di pochi mesi è in grado di cogliere i ritmi e le prosodie materne (cfr. Pennisi-Perconti, *op. cit.*, p. 29). Tuttavia, questa ipotesi non basta a comprendere i molti aspetti dell’ispirazione così come progressivamente vengono indicati, e soprattutto non chiarisce il passaggio dalla semplice intuizione di un ritmo alla sua “riproduzione” nel linguaggio poetico.

Circa quest’ultimo punto non possiamo al momento nemmeno intuire le tappe fondamentali del processo che si è compiuto. È solo evidente che, così come per i disegni già sorprendentemente elaborati di Lascaux, anche per le prime prove poetiche scritte a noi note si deve ipotizzare una lunga gestazione, che ha comportato in particolare l’individuazione di una possibile ricorsività di suoni e accenti; e sarebbe bello ipotizzare che gran parte delle parole siano state in prima istanza create per analogie foniche, partendo da poche essenziali.

Restando però ai dati ricostruibili, è chiaro che, al momento della codificazione scritta (e quindi nell’ambito di una cultura ormai consapevole e capace di impiegare mediazioni simboliche), le fonti di possibile ispirazione si raccolgono intorno ad alcuni grandi campi metaforici: l’acqua (purificante), il vino (o altre sostanze inebrianti), il sonno (portatore di sogni). Questi elementi forniscono diversi tipi di effetti, che in ogni caso dipendono dalle divinità ispiratrici (le Muse o figure equivalenti). Dall’azione poetica dovrebbe scaturire una conseguenza precisa: il canto del poeta per eccellenza, Orfeo (ma il discorso varrebbe pure per Lino), può ammansire le belve, ossia placare qualunque istinto violento e in particolare qualunque propensione bellica. Lo sviluppo della poesia, allora, specie nella sua fase di perfetta unione con l’accompagnamento musicale, dovette dipendere tanto dalla sua suppo-

sta capacità di appressamento agli dèi, quanto da quella attiva nelle relazioni umane, un dono (profondo, ossia genetico) di pace in un contesto di guerra sempre possibile.

La poesia consente di superare la dimensione della fisicità senza entrare più interamente nello spazio del mistero divino (proprio della religione), sebbene anch'essa, come ogni azione rituale, possa essere oggetto di contrasti violenti: la fine di Orfeo, o quella di poeti-soldati come Reso o di tanti altri alunni delle Muse lasciati in preda a forze aggressive e distruttrici, è nota. Su un altro piano, si sa che il canto stesso può condurre alla perdita di sé, quando per esempio quello delle sirene trasporta verso l'oblio persino della propria condizione di essere vivente. Di fatto, quasi tutti i simboli dell'ispirazione possono assumere valenze polari, positive o negative a seconda dei contesti. Se ne potrebbe inferire che il linguaggio metaforico-analogico va incontro a quella lotta per la vita che ha riguardato l'insieme dell'evoluzione umana, e combatte in primo luogo contro l'eccesso di distruttività ovvero di annullamento-inglobamento dell'altro, che è una tendenza opposta a quella del legame analogico, della sintesi metaforica. Ma in questa lotta, esso può modificarsi perdendo le sue potenzialità originarie.

Al culmine della greicità il ruolo mitico-sacrale del canto poetico comincia a essere esautorato dalla tendenza verso la sistemazione razionalistica dell'arte poetica stessa. Platone, al di là dei giudizi contrastanti, conferiva come si è visto una specificità all'atto poetico, esaltandone l'origine divina, ossia sopra-razionale. Viceversa, sin dalle premesse della *Poetica* (4.1) Aristotele sottolinea che l'attività letteraria in genere dipende da una tendenza naturale, quella a *imitare*, dalla quale si ricava poi *piacere*. Vengono così eliminate tutte le altre potenzialità ricavabili dal linguaggio poetico in quanto creazione attraverso la metafora (considerata non a caso *una* delle figure retoriche di pensiero). Di fatto, lo scopo della *Poetica* sembrerebbe tipico del metodo aristotelico: classificare per categorie una forma di attività, procedendo induttivamente. Ecco allora le famose riflessioni sui caratteri fondamentali di epica e tragedia, a partire dai mezzi, dagli oggetti e dai modi da esse impiegate per ottenere i loro effetti, compreso quello più significativo per la giustificazione etica (e *non* religiosa) delle opere letterarie, ossia la *kátharsis*.

Al di là delle infinite sfumature e delle vere o presunte aporie, la collocazione della *mimesis* al centro di ogni attività letteraria implica due conseguenze decisive. Da un lato, ogni componente a-razionale nelle opere inizia a essere considerata con sospetto. Dall'altro, le ulteriori potenzialità effettivamente riscontrabili nel linguaggio poetico vengono stimate secondarie o addirittura screditate: non a caso, l'attività dei poeti lirici viene in pratica cassata dallo statuto della letteratura, forse perché non mimetica nel senso specifico impiegato nella *Poetica*. Va precisato che l'evolversi della concezione greca della natura conduceva senz'altro a questa depurazione del poetico: se la pienezza della vitalità era l'argomento fondamentale già della poesia omerica e se anche il divino emergeva dalla chiarezza e non dal mistero come nelle religioni orientali, è consequenziale che la poesia venisse delimitata all'evidente. Proprio a causa di tale evoluzione i *presupposti* della fondazione poeti-

ca del mitologico (cioè quelli qui esaminati, al di là dei contenuti specifici, che riguardano gli storici) non interessano più e il rapporto del poetico con la realtà è “razionalizzato”.

Con la *Poetica* la poesia comincia a diventare una *tecnica*, e in questo senso, il miglior discepolo di Aristotele fu Orazio, che sin dalle prime battute dell'*Epistola ai Pisoni* pone in rilievo che condizione essenziale per una buona riuscita poetica è quella di non eccedere e di non arrivare a errori marchiani rispetto alla logica e al senso comune della realtà. I limiti entro cui si può muovere il poeta sono ormai quelli del verosimile, dell'utile e del dolce: per ciascuno possono e devono essere definite le prerogative e le modalità idonee a raggiungere l'*optimum*. Sono perciò fissati i *precetti* – che diventeranno poi, nel pieno Cinquecento, *norme* – per arrivare a una poesia compiuta, *classica* nel senso della prospettiva temporale, ossia capace di resistere al giudizio del tempo: un concetto fondamentale per ogni periodo umanistico (come ormai sappiamo, se ne sono susseguiti molti dopo la caduta dell'Impero romano), dato che l'Umanesimo in quanto forma simbolica della cultura accoglie, fra le potenzialità della letteratura, in primo luogo quella della sua *memorabilità*, del suo essere “discorso riusabile”, del suo ammonire attraverso e oltre il piacere dello stile e delle vicende narrate.

Sono a questo punto indispensabili alcune precisazioni. Innanzitutto, è doveroso ricordare, sulla scorta degli studi di Vernant, Detienne e Burkert, che molti dei termini che noi interpretiamo in senso astratto-concettuale hanno invece ben altro valore nell'ambito delle loro origini, ricostruibili o almeno intuibili. È appunto il caso della costellazione di significati e di sensi che possiamo veder attribuiti a *Mousa*, forse semplice fonte, sorgente, poi di certo “canto ritmato” o “parola cantata”, come negli *Inni omerici* e ancora in Platone o in Pindaro. E attorno alla Musa o alle Muse, generatrici di ogni arte, viene ricollocato un intero *pantheon*, a cominciare dalla supposta madre Mnemosyne: “memoria”, ma in quanto conoscenza delle realtà divine e dei gesti degli eroi, “onniscienza di tipo divinatorio” (cfr. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, n. ed. Pocket 1994, p. 55); dunque, le prime opere poetiche appartenevano molto più alla ritualità già elaborata, stratificata, che non all'arte in quanto opera individuale. Per questo, la non-autonomia del cantore è un presupposto dell'ispirazione, che segue un ritmo divino-vitale *inconsapevolmente* e per questo dona un senso superiore alle parole comuni.

Sarebbe poi importante esaminare meglio la presenza dei miti dell'ispirazione in altre culture antiche, in particolare quella ebraica e quelle indiane, come già suggeriva implicitamente ancora Otto nel suo *Gli dèi della Grecia* (tr. it., Firenze, La Nuova Italia 1941) e come viene fatto in studi recenti (come quelli curati da Spentzou e Fowler in *Cultivating the Muse*, Oxford, University Press 2002). Il fatto che gli estensori dei libri biblici rimangano quasi sempre anonimi oppure siano prima sovrani ed eroi che cantori, come Davide o Salomone, sembra dimostrare la diretta permanenza del poetico in ambito sacrale, in quanto emanazione diretta della volontà divina, peraltro letta attraverso i segni della storia e quindi per lo più

allegoricamente. Viceversa nei *Veda*, racconti delle origini che appaiono peraltro, come ci ha segnalato Charles Malamoud, lungamente e variamente stratificati, l'ispirazione di Brahma, l'insegnamento dei maestri e la creazione dei singoli saggi-poeti si possono fondere, dando origine a storie insieme terrestri e divine, che risultano in genere simboliche e antistoriche. Per esempio, l'ispirazione ricevuta da Brahma consente a Valmiki di scrivere ritmicamente quanto aveva saputo dal suo maestro Narada Muni sul grande re Rama: la vicenda può essere ornata quando Valmiki riceve l'ispirazione e comincia a scrivere in versi *shloka*, ma in realtà essa preesisteva, cioè era già entrata nell'ambito delle leggende, dei racconti mitici degli eroi, da collocarsi sul versante del favoloso-simbolico (in Grecia invece la condizione storica, ancorché non originaria, è comunque percepibile). D'altra parte, nella cosmologia vedica svolge un ruolo essenziale la voce articolata, *Vāc*, da cui dipendono addirittura l'origine e l'organizzazione del cosmo: da questa voce originaria deriverebbero le parole "alate", quelle rituali dei sacrifici e poi della poesia. L'*epos* greco, derivato dalla stessa radice indoeuropea di *Vāc*, costituirebbe quindi una "specializzazione" della parola-generatrice dell'universo.

In ogni caso, non è qui oggetto d'indagine l'evoluzione delle idee sull'ispirazione e sul fare poetico, che oltretutto andrebbe interpretata su uno sfondo antropologico e mitopoietico molto ampio. Importa piuttosto tentare di ricostruire quanto l'immaginario sull'ispirazione divina veicoli un effettivo processo, poi sempre più sorvegliato in ambito razionale-pragmatico, sino alla precisa sottolineatura della "funzionalità" del letterario. Ecco che allora le attuali ipotesi sull'embrio- o neuro-genesi del linguaggio, al di là degli sviluppi che indubbiamente verranno a precisarle, godono di un notevole vantaggio rispetto a molte altre precedenti, ossia quello di giustificare la progressiva creazione di varie modalità associative delle singole parole, a partire dall'agglutinarsi di suoni ricorrente intorno alle "radici" (non a caso spesso monosillabiche in ambito cosiddetto indoeuropeo), per continuare con le sinapsi soggetto-verbo e quindi con processi analogico-metaforici sempre più complessi. L'organizzazione ritmico-simmetrica, che può diventare ricorsiva, è dunque uno sviluppo fra i vari possibili dell'attività cerebro-mentale nell'ambito linguistico e come tale valorizzata appositamente, per esempio, nel racconto di Valmiki sopra citato. La sintassi "lineare" sarà invece un altro ambito di specializzazione, ben più facile da praticare in ambito comunicativo e poi in quello logico *tout court*. Tali facoltà, peraltro, sembrano chiaramente acquisite a un livello neuronale superiore e forse, per mera via di ipotesi, si potrebbe affermare che le competenze sintattiche restano tuttora fruibili solo dopo aver compiuto un percorso di attivazione neuronale che il bambino deve svolgere nei primi anni di vita. In questo senso, le teorie cognitive e quelle generative-chomskiane non sarebbero in contraddizione (come cominciano a mostrare, per altri aspetti, studi come quelli esposti da Andrea Moro nel suo *I confini di Babele*, Milano, Longanesi 2006), ma riguarderebbero competenze di livello diverso: quelle sintattiche, ormai acquisite geneticamente, entrerebbero in funzione dopo una fase di stimolazione corporea, così come solo dopo una lunga fase embrionale si sviluppano tante altre funzioni biologiche. E comunque, la capacità di collegare parole e pensieri per via analogico-

musicale resterebbe *in potenza* anche dopo lo sviluppo dell'attività razionale, e potrebbe favorire la creazione delle metafore complesse e dei linguaggi "altri" (espressionisti, nel senso più generico del termine) rispetto a quelli *standard*, grammatizzati-comunicativi.

Tornando alle concezioni della poesia in senso stretto, non è qui possibile seguire le infinite diramazioni della poesia classica e classicista e nemmeno approfondire i modi delle sue crisi, da quella parziale del periodo Barocco a quella conclusiva iniziata con il Romanticismo. Vorrei però sottolineare che non si può schematizzare la rivolta romantica riducendola al puro rifiuto delle convenzioni e dei *topoi* tradizionali. In realtà, l'apertura a dimensioni inaccessibili da parte del letterato "classico" costituisce un modo per ridare fiducia apertamente alle potenzialità della poesia che erano state controllate e frenate nel lungo periodo che va dalle poetiche greco-latine sino a quella di Boileau e oltre, ma che non per questo erano in effetti scomparse. Basti pensare non solo al rinnovato interesse, a partire dal tardo Quattrocento, per le teorie platoniche e neoplatoniche sul *furor* e la *divina mania* nonché, più avanti, per il trattato ellenistico *Del sublime*, ma anche, concretamente, alla prassi poetica derivata da un'ispirazione superiore e fondata su una sintesi di razionalità e visionarietà, di riuso e di distorsione dei *topoi*, di lavoro sulla lingua e sul ritmo sino alla metaforicità "metafisica": è la fusione di umano e divino in versi come quelli del *Paradiso* («l'imgo al cerchio e come vi s'indova»), o di lingua e azione nelle tragedie shakespeariane («the be-all and the end-all»).

Proprio in questa prospettiva di ri-appropriazione del passato e non di sua distruzione si muovono quasi tutti i più grandi poeti dal tardo Settecento in poi: malgrado le persino funeste conseguenze delle estremizzazioni nietzschiane, l'apollineo e il dionisiaco diventano ugualmente necessari in una nuova idea di poesia che, dapprima (tra Hölderlin e Novalis da una parte, Wordsworth-Coleridge e Shelley dall'altra), riscrive i miti greci e biblico-cristiani e dà forma a un "io lirico" svincolato da quello reale, ma di fatto sua sublimazione; poi accetta l'indifferenza tipica dello sviluppo economico capitalistico tra l'etico e il non-etico, sostenendo provocatoriamente l'indifferenza dell'alto e del basso («qu'importe» è uno stilema fondamentale nel complesso dell'opera in versi baudelairiana); infine acquisisce l'impulso rivoluzionario e nello stesso tempo ancora mitizzante delle filosofie di fine Otto-inizi Novecento, per arrivare a una rottura anti-orfica che paradossalmente riconduce negli esiti più alti a una ricostruzione poetica su basi allegoriche o simboliche (si pensi all'Eliot della *Waste Land* tanto quanto al suo "opposto" Celan).

Con il Surrealismo da un lato e con la rottura di ogni vincolo normativo su come "fare poesia" dall'altro si è giunti a una sorta di reinizio dell'attività poetica. A ciò non corrisponde ancora una nuova idea sulla natura e sull'azione della poesia. La tendenza individualistico-narcisistica è stata troppo sostenuta nel sistema dell'industria culturale diventato dominante dopo la Seconda Guerra Mondiale per lasciare spazio a una reale alternativa. È così quindi che la poesia, ora in apparenza solo lirica, viene ricondotta a una riserva specifica dell'agire degli individui: l'espressione del sé, non significativa a livello storico-sociale, lo diviene se può avere un successo specifico, in una ristretta cerchia di "poeti", oppure, meglio,

attraverso una canzone fruibile da larghi strati di popolazione. Delle potenzialità del poetico restano attive quelle consolatorie (a vari livelli), mentre quelle “conoscitive” sono considerate o troppo ingenui, dato che la scienza ufficiale spiega con altri processi la natura del reale, o troppo retoriche, nel caso in cui si voglia riproporre una qualunque finalità didattica (di insegnamento vero e proprio, di riflessione civile ecc.).

A questa condizione storica non è facile contrapporsi, specie là dove, come in Italia, il ruolo della poesia è fortemente ambiguo: esaltato da istituzioni scolastiche ormai sempre meno credibili, deprezzato se non disprezzato a livello di società “larga”. Eppure, proprio adesso si tratterebbe di superare i vincoli novecenteschi che imponevano un’alterità volontaria del linguaggio poetico (rispetto a quelli standard), per attingere a una rinnovata dimensione di metaforicità creativa. Non l’oscurità vera o presunta, non la paralisi delle funzioni cerebrali “condivisibili”, come nel più facile e banale Surrealismo, ma una tensione alla sintesi di componenti diverse della biologia. La possibilità conoscitiva della poesia sta ancora nella sua natura: nel suo essere ricreazione nelle parole di un lavoro genetico di cui conosciamo appena i primi livelli.

In questo senso, il modello di Celan è attualmente il più alto con cui confrontarsi: come si riesce a raggiungere una percepibile superiorità di senso pur scrivendo in modo lontano da ogni categoria logico-razionalistica? Con quali passaggi la poesia può diventare di nuovo un equivalente del processo genetico-cerebrale dell’analogia, senza incorrere nel processo di *crisi* dei fondamenti ovvero di demistificazione delle verità, e tuttavia senza essere ricollocata in una dimensione ontologicamente superiore al biologico, come si è tentato di fare seguendo assunti heideggeriani? Probabilmente, solo una nuova ricognizione sui rapporti tra poesia, musica e matematica da una parte, poesia, genetica e metaforicità dall’altra, potrà cominciare a far riattribuire socialmente all’azione poetica un senso conoscitivo, per quanto distinto da quelli di tipo religioso-sacrale o scientifico-razionale.

Mauro Ferrari

La poesia nell’epoca della simultaneità

I

Le domande di Giovanni Tuzet – domande serie, profonde e centrali – sono alla base di ogni onesto fare poesia perché, in assenza di ragioni profonde ed esplicite, la poesia diventa un innocuo e inutile passatempo, *utile* al più a dare la misura di una crescita misurabile solo come (intransitiva) consapevolezza di sé e bravura espressiva: il che non vuol dire fare poesia, ma solo di approfittare della scrittura come Tecnologia del Sé, nelle parole di Foucault, cioè come contrattare e persino sostituto della guida spirituale e delle tecniche con cui l’Io si costruisce, il diario, la confessione, l’analisi ecc.

La traccia data parla di varie forme di conoscenza, ma non include, almeno in modo esplicito, quella scientifica. Ed è proprio su questa che vorrei soffermarmi,

per aprire un confronto serrato. Non si può infatti negare che dai grandi poeti possiamo dedurre (come minimo) una conoscenza del loro tempo, del loro sistema di valori, e persino verità più o meno immutabili sulla natura umana; dopo tutto, ciò che dice Alexander Pope nell'*Essay on Man* è del tutto sovrapponibile a due millenni di speculazione poetica e filosofica. Ma la poesia può vantare un proprio campo esclusivo, se confrontata serenamente con ciò che le scienze pure e applicate stanno offrendo all'Umanità? Può vedere e dire cose negate agli altri strumenti umani, o comunque complementari con esso?

La poesia è stata, di volta in volta, diverse cose: non c'è dubbio che tutti noi che facciamo versi rimpiangiamo, in un certo senso, il tempo in cui era la poesia ad esprimere le verità e non solo quelle. In versi erano scritte le leggi, le narrazioni del cosmo, le storie degli uomini, le loro speculazioni nei più diversi campi:

noi sappiamo dire molte simili al vero,
ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare.

(Esiodo, *Teogonia* 27-8)

Il discorso che chiede di essere ricordato perché esprime una legge o una sentenza, una decisione o una perorazione politica, oppure un comando, *deve essere presentato in poesia*, per distinguersi dal discorso ordinario, anche se Esiodo è consapevole del potenziale di manipolazione insito nella poesia, che però non attribuisce a se stesso, bensì alle Muse.

La poesia, di volta in volta, è stata forma di sapere e veicolo di cultura, intrattenimento cortese, speculazione su di sé e il mondo. Il dibattito sulla poesia, oggi, è frammentato in molteplici fili che non permettono quasi mai una veduta di insieme, quando il vero problema è proprio la ricerca di uno specifico per la poesia; uno specifico che è sfuggente e mutevole, e che quindi va continuamente rinnovato. Stante il grande divario attuale fra un panorama poetico in vivace fermento e la stagnazione della critica, il compito è affidato ai poeti stessi, e uno spaccato generazionale potrebbe facilmente portare alla luce proprio il variare della posizione che, man mano, la poesia occupa nell'episteme per le diverse generazioni: quello che i poeti vedono, il loro repertorio di cose e accadimenti; i modi in cui questa esperienza diviene coscienza; il modo in cui viene trascritta sulla pagina come tattica stilistica e poi come strategia espressiva; la funzione che i *media* (ciò che si evolve con più rapidità) assumono e come vengono sfruttati, e tanti altri fattori ancora...

A partire da Bacon, con la nascita della scienza moderna, la sua posizione all'interno dell'episteme, la sua funzione e il suo terreno si erodono gradatamente. Se la poesia aveva sempre ambito all'universalità, ecco che Bacon e dopo di lui i filosofi inglesi mettono le basi di un vero linguaggio universale, quello della matematica: la Quantità e l'oggettività entrano nel mondo e con loro l'infinito, il calcolo infinitesimale, l'algebra astratta, la simbolizzazione, e in una parola la matematizzazione. Il mondo diventa sempre più grande e sempre più piccolo, dapprima tutto osservabile e poi comunque afferrabile con i nostri strumenti. Oggi l'uomo può sapere cose infinitamente al di là delle possibilità dei propri sensi, può spinge-

re la propria speculazione molto al di là dei limiti fisici della sua stessa mente. Il telescopio è stato sostituito da strumenti che possono vedere il limite in cui lo spazio diventa tempo e possono vedere la nascita dell'universo. Il nuovo acceleratore del Cern (Large Hadron Collider) a partire dal giugno 2008 potrà descrivere la nascita del temospazio fino a un miliardesimo di secondo dopo il *Big Bang*.

Questo non dice certo che il mondo è conquistato né che è reso tutto e del tutto intelligibile né tantomeno disposto davanti ai nostri piedi: molto semplicemente, è stato descritto tramite calcoli, parole e simboli. Facile capire che la poesia, ma in generale tutta l'arte, non può facilmente competere con linguaggi tanto specialistici; facile capire che, parallelamente, la speculazione sull'arte abbia sì cercato spazi comuni, ma soprattutto sia andata alla ricerca di uno specifico. Poco dopo Leibniz, negli stessi anni in cui i grandi biologi mettono le basi della nuova classificazione dei viventi, nasce l'Estetica; Baumgarten attribuisce questo nome a un complesso di temi che per la prima volta si trovano riuniti in uno stesso ambito disciplinare: teoria della conoscenza, psicologia e antropologia, poetica e retorica. Nella classificazione leibniziana, erano *oscur*e le conoscenze che non rendono possibile l'identificazione del contenuto percepito, mentre erano *chiare* quelle che la rendono possibile. Le conoscenze chiare, a loro volta, possono essere *confuse*, quando non siamo in grado di isolare le componenti del contenuto percepito, o *distinte* quando possiamo individuarne un certo numero. La conoscenza *chiara e confusa* sarà per Baumgarten il dominio specifico dell'estetica, come forma di conoscenza fondata su percezioni che, come sostiene Leibniz nelle *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, non ci permettono di «enumerare separatamente delle caratteristiche sufficienti a distinguere quella cosa dalle altre, sebbene la cosa possieda veramente tali caratteristiche e requisiti, nei quali si possa risolvere la sua nozione». Baumgarten sostiene l'autonomia della conoscenza sensibile e la *legittimità filosofica* della disciplina che ne studia il possibile perfezionamento. Il sensibile, che nella tradizione leibniziana era il territorio dell'oscuro e del confuso, deve essere indagato per coglierne le potenzialità conoscitive.

II

La pretesa esattezza della Scienza, che pare avere il monopolio della conoscenza oggettiva (*chiara e distinta*), si scontra però con i due capisaldi del Novecento, che al contempo sono uno dei punti alti della speculazione e un'arma contro l'onnipotenza della Scienza: il teorema di Indeterminazione di Heisenberg e i due teoremi di incompletezza di Gödel. Al di là delle interpretazioni strettamente fisiche, il loro corollario filosofico è, cumulativamente, che ogni forma di conoscenza che parte dall'analisi tende a essere intrisa del soggetto interpretante (ad essere influenzata, quindi mai del tutto oggettiva); inoltre, nel momento in cui viene verbalizzata, questa conoscenza mai perfetta deve venire ulteriormente supportata da almeno una affermazione esterna, non dimostrabile e indecidibile. L'universo fisico non esiste quindi in forma deterministica, ma piuttosto come un fascio di probabilità. I teoremi di Gödel hanno definitivamente affossato il programma rivolto a

costruire un formalismo matematico universale, tanto più alla luce di questa riformulazione del II teorema: «Se un sistema assiomatico può dimostrare la sua stessa coerenza, allora esso deve essere incoerente». Con ciò, in un certo senso, lo stesso libro della Natura – scritto secondo Galilei in un linguaggio matematico che «prosciuga l'esperienza di ogni colore, odore, gusto, e altre "qualità secondarie", per raggiungere un nucleo logico riportabile in equazioni – diventa un po' più inafferrabile... La verità scientifica, da oggettiva, diventa mobile e persino falsificabile, anzi «funzionale solo se falsificabile», dice Popper.

Il linguaggio della Scienza è sì denotazione, ma mobile e provvisoria; un'equazione, magari una di quelle alte acrobazie dell'immaginazione non inferiori a una tragedia shakespeariana, non è il mondo bensì solo una sua interpretazione, tramite una sua lettura e una trascrizione simbolica. È la visione di un fatto, o del mondo. Non occorre andare troppo lontano per vedere come la fisica ha dimostrato non tanto false, quanto insufficienti o parziali le visioni del mondo "definitive" come quella di Newton o persino quella di Einstein. È da qui che, in modo davvero paradossale, l'Arte, la letteratura e la Poesia possono dire qualcosa di ancora valido come conoscenza del mondo.

Partiamo dal punto di vista del linguaggio, tenendo ben presente l'affermazione poundiana secondo cui la poesia serve a tenere in efficienza il linguaggio della tribù. La lingua è sempre «ideologicamente saturata» dice Bachtin (*La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001 p. 118): è una lingua «semial-trui» che implica un mondo e degli uomini i quali parlano quella lingua perché vivono in quel mondo. Non dissimilmente, l'ipotesi Sapir-Whorf aveva affermato l'interdipendenza fra visione del mondo e linguaggio. Dice Karl Kerenyi, nella Prefazione a *Dioniso* (Adelphi, Milano 1992): «L'interdipendenza fra pensiero e linguaggio rende chiaro che le lingue non sono tanto un mezzo per esprimere una verità che è stata già stabilita, quanto un mezzo per scoprire una verità che era in precedenza sconosciuta. La loro diversità non è una diversità di e di, ma di modi di guardare il mondo». Quando al mondo delle immagini e delle cose, Bachtin distingue il prosatore dal poeta: mentre per primo «si svela una molteplicità di cammini, strade e sentieri tracciati [negli oggetti] dalla coscienza sociale», per il secondo la dinamica dell'immagine-parola «si gioca tra la parola (in tutti i suoi momenti) e l'oggetto (in tutti i suoi momenti). La parola si immerge nell'inesauribile ricchezza e nella contraddittoria molteplicità dell'oggetto, nella sua natura "vergine", ancora "non detta"» (Gianni Turchetta, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci 2003, p. 122). In altre parole, mentre il narratore/prosatore si serve della parola utilitaria, il poeta della parola come oggetto. O diciamo che il poeta sceglie il campo della connotazione, che esalta l'ambiguità, mentre il narratore e il prosatore scelgono la denotazione, che di tante possibilità tende a favorirne una, quella secondo cui l'esperienza che l'autore ha posto sulla pagina (ciò che dice) deve coincidere il più possibile con ciò che il lettore-tipo deve cogliere.

È difficile dire se la narrazione si situi a fianco della poesia, in una ideale opposizione tra Letteratura e Scienza, ovvero a fianco della Scienza in una opposizione fra «discorso di consumo» e «discorso di riuso» (per riprendere la terminologia di H.

Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 2003; 1a ed. tedesca 1949) o se ancora sia più conveniente ipotizzare una triade o comunque una galassia di posizioni che si accampano fra poeticità e scientificità (anche perché, fra i romanzieri, un Balzac tenderà a porsi in una posizione ben diversa da uno Smollett).

La Poesia è connotazione, immaginazione. Ma abbiamo veramente bisogno della connotazione, dell'ambiguità, dell'oscurità? In comune, prosa e poesia hanno a loro volta un elemento che li distanzia nettamente dal rumore bianco: pur provenendo da un imprescindibile «orizzonte di attesa», per dirla con Jauss, sono portatori di novità ed informazione in quanto spezzano l'attesa, spiazzano mondo e linguaggio introducendo in esso elementi *imprevisti*: l'informazione è sempre una differenza, ci ha insegnato Bateson. Da questo punto di vista, introducendo un potenziale e un *gap*, un'opera d'arte è sempre portatrice di «informazione» per quanto non in senso strettamente scientifico. Anzi, l'alone indistinto che si agita sempre attorno al nucleo di significato contribuisce ad arricchire quantità e qualità di informazioni e ad avvicinare il testo poetico all'immagine, il cui valore informativo, sappiamo, non può tradursi a parole.

Detto in altri termini; la scienza è un *corpus* di teorie, di cui i libri sono solo i veicoli; la Letteratura è un *corpus* di libri, quindi di Autori che hanno uno statuto ben diverso dagli scienziati che si sono avvalsi della scrittura solo per veicolare dei contenuti: di loro possiamo veramente dire che sono un «Chaos of Thought and Passion, all confused» (Alexander Pope, *Essay on Man*, in *The Works of Alexander Pope*, Ware, Wordsworth Editions 1995, II, v. 13).

III

Immaginiamo perché non percepiamo tutto, e quindi non sappiamo tutto. Allora, negli interstizi fra noi e il mondo, infiltriamo percorsi di parole che diano voce al possibile, accrescano la nostra esperienza e arricchiscano la nostra vita. Il lavoro dell'immaginazione è solo in apparenza contrapposto al procedere della scienza, di cui soltanto la malafede può ancora vantare un'esattezza oggettiva: da che Nietzsche ha posto in crisi l'idea di scienza come verità, dimostrando come essa sia un'affermazione della volontà di potenza, che altro è il metodo scientifico, ci dicono oggi Popper, Feyerabend e Kuhn, se non una costruzione di ipotesi da verificare, e quindi un'operazione altamente creativa e immaginativa, al limite mai verificabile? E la filosofia non ha dovuto ammettere che «Ciò che resta lo fondano i poeti»? («Resta» come «dura nel tempo», ma soprattutto come «rimane da dire»). Dove s'infrange il sapere, la Poesia inaugura. Senza retorica.

La parola letteraria, e quella poetica in particolare, rende organico ciò che è inammissibile negli altri saperi, ad esempio la soggettività, e quindi il sentimento: il pensare letterario fa di una contraddizione insanabile un ossimoro, di una possibilità teorica una metafora, dei paradossi del tempo un'occasione di racconto; parte dai sensi come le altre forme di sapere e, come quelle, vi innesta la creatività dell'individuo; punta alla realtà, ma sa che questa non è mai oggettiva perché non esiste la possibilità di non infettare il sistema osservato per i nostri limiti umani: essendo immersi nella realtà, ogni osservazione è infatti anche rappresentazione

dell'io e ogni parola sulla realtà è inevitabilmente affermazione di sé. La letteratura trasforma la disperazione metodologica della scienza e l'opinabilità dei sistemi filosofici nella propria caratteristica saliente, la ricchezza del possibile. Questa è capacità di visione ed è la capacità di visione che origina e legittima tutte le forme del sapere, compresa la scienza e la filosofia, e la poesia è capacità di visione tradotta in linguaggio: la giusta bellezza di lingua e mondo che si specchiano alla luce dell'intelletto.

La letteratura, distinta dalla scrittura, deve scavare e difendere un proprio territorio elettivo, in cui sola abbia accesso pur nel fondersi dei saperi, che manterranno per forza propri domini specialistici. E deve mantenere alti i propri privilegi distintivi: il pensare letterario utilizza la *langue* per dare voce, cioè significato, al mondo – non come mezzo per dire altro da sé (la parola filosofica o scientifica), ma ponendo come primario l'accento sul *vero di se stesso*, e ponendo questa ricerca come genesi di una bellezza che più artisti hanno visto come terribile; si pensi a «Una terribile bellezza è nata» di Yeats, alla tigre di Blake o all'angelo di Rilke. Dal lato delle cose ci sono Medusa e Pasifae che genera il Minotauro; dal lato del poeta, Narciso ed Eco: figure centrali nella riflessione letteraria novecentesca. Il pensare letterario, dice Roberto Bertoldo in un saggio seminale e troppo poco noto, «ha solo dovere nei riguardi della sensazione» e «ogni conoscenza implica sempre una sensazione» (*Nullismo e letteratura*, Novara, Interlinea 1998).

La letteratura, e soprattutto la sua parte più svincolata dal Mercato, cioè la Poesia, è quella che secondo Pound preserva dalla ruggine gli strumenti del linguaggio. Oggi possiamo dire di più: se indeboliamo la capacità del linguaggio di essere un fine in sé rapportandosi direttamente con la terribile bellezza delle cose, come potremo poi usare quello stesso linguaggio come mezzo? La letteratura ha come proprio oggetto primario, là dove cade l'intenzione dello scrivente, il mezzo che filosofia e scienza hanno per parlare di altro da sé, e la letteratura è occhio che vede l'occhio che vede; essendo linguaggio, in cui sono immersi l'essere e il tempo sia delle cose che dello scrivente, dà a entrambi lo stesso statuto ontologico, oggettivando quindi lo sguardo; mentre la scienza e la filosofia, a proposito dell'oggettività, stanno soccombendo, almeno come sistemi, al problema del metodo e ripiegano – si veda l'ermeneutica gadameriana – sull'interpretazione piuttosto che sull'enunciato.

Quando diciamo che una affermazione letteraria è vera, quando ci stupiamo del modo in cui il narratore ha saputo ritrarre un qualcosa che è già in noi stessi, ma con un *insight* tanto superiore che per noi è la «differenza di potenziale», quando cogliamo in un verso una bellezza che viene dall'aderenza della parola alla cosa – nobile o precisa o profonda che sia –, siamo a contatto con un universale: altri lettori potranno cogliere altri elementi, mis-interpretare quel testo; potranno anche legittimamente rileggerlo alla luce della contingenza del nostro e del loro tempo; ma quel contenuto di verità resterà intatto perché la Letteratura presuppone una comunità di lettori che si accostino al testo *in sé*, non solo come fonte di informazione.

Certo, la poesia da sempre si nutre di un misticismo che ne vorrebbe fare la forma più alta di conoscenza: l'ispirazione, il demone, le varie riletture che dei

concetti classici sono state fatte fino al Romanticismo ma anche oltre – nel Novecento di Heidegger, per fare un nome – ci parlano di territori inesplorati, verità ineffabili, labilità psichiche che nasconderebbero capacità quasi soprannaturali, rivelazioni orfiche e quant'altro. Personalmente, credo invece che ci parlino più del rapporto fra l'artista e il pubblico che del suo rapporto con una verità fattuale, quindi utile, comunicabile e trasmissibile. Che cosa salvare allora della poesia, dell'esperienza poetica, soprattutto oggi che sembra – sembra – che tale esperienza sia disponibile a una vasta massa di scriventi?

«Poeticamente abita / l'uomo su questa terra»; questo verso di Hölderlin è ripreso da Heidegger in *Costruire abitare pensare (Saggi e discorsi, Milano, Mursia 1976)* che, secondo Fulvio Papi, è il testo filosofico più letto dagli architetti. Abitare poeticamente non ha a che fare con l'esaltazione di facoltà soprannaturali: al contrario, oggi mi sembra una verità molto razionale che ha a che fare col *costruire*. L'uomo abita poeticamente in quanto il suo rapporto con il mondo, con la vita, passa attraverso una capacità inevitabile di attribuire significati, costruire simboli, cogliere collegamenti e connotazioni in quella che è una Alterità assoluta, un «sovrumano / silenzio» che si oppone alla parola, cioè al fatto che ci fa più umani. Giustamente Leopardi decostruisce il sintagma con un gigantesco *enjambement*. Ma calandoci nel contemporaneo per dare un esempio quasi a caso; quando Stefano Vitale, nel recente *La traversata della notte* (Novi Ligure, Joker 2007) scrive:

Siamo i soldati di una fiaba oscura
e siamo saldati
a questo ferro,

coglie un legame e decide come poeta di rilevare quella microscopica differenza a livello di significante perché vi coglie un nesso a livello di significato. La fibrillazione del significante diventa allora un filo che collega la forza, la violenza e l'idea di impassibile resistenza dei soldati alla datità di essere saldati al proprio destino.

L'uomo deve fare del mondo una terra abitabile perché mappata, la mappa che diventa territorio. L'affermazione di Korzybsky, secondo cui «la mappa non è il territorio», è vera perché noi esseri umani creiamo dei modelli del nostro mondo che usiamo come guida per il comportamento, il comportamento di un essere che costruisce o, meglio, che non può non costruire perché questo è il suo destino. Heidegger (che cerco di citare il meno possibile...) avverte: «è il poetare che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è l'autentico far abitare [...]. Noi abitiamo poeticamente? Probabilmente noi abitiamo in un modo completamente impoetico [...]. Il fatto che abitiamo in modo impoetico, e fino a che punto, lo possiamo esperire in ogni caso solo se sappiamo il poetico».

Se il ri-condurre l'uomo sulla terra (il poetico) significa riportarlo all'autenticità, «abitare poeticamente» significa allora essere toccato dalla vicinanza dell'essenza delle cose. È questo che fanno i poeti, perché il mondo che tutti noi abitiamo non è (non è solo) riconducibile a rappresentazioni scientifiche, e neppure storiche o culturali, forse nemmeno psicologiche. E ciò non vuol dire esaltare l'irrazionale: anzi, credo fortemente che tutto il reale sia razionale e che la poesia si relazioni con il

mondo in quanto *razionalità esaltata*.

IV

C'è un ultimo punto che vorrei toccare, e credo sia il più centrale non solo per il presente dibattito ma per la poesia intera, il quale passa anche per il rapporto tra poesia e verità, poesia e conoscenza. Può essere accennato qui perché si collega, come specifico della poesia, al modo in cui ci si può porre di fronte al Mondo e all'Altro, cercando di colmare la distanza, comprendere e collegare. «Only connect», diceva E. M. Forster.

C'è un lo che scrive, un lo che parla dall'interno di un testo e in definitiva tutta una serie di «lo parziali» che si rispecchiano l'uno nell'altro, tanto a volte sembra quasi calzante a perfezione il grande verso di Yeats «mirror on mirror mirrored is all the show». Il Novecento ha visto il frantumarsi dell'lo gerarchizzante classico, tanto che siamo giunti alla negazione stessa del concetto di autore in quanto uno degli lo agiti dal testo: un punto magari anche fertile, ma dal quale occorre risalire o, serenamente, abbandonare ogni pratica artistica.

L'lo centralizzato sarebbe sostituito da una galassia di *personae*, maschere e «ruoli», ciascuno dei quali autorizzerebbe una quota di esperienza, un campo, un ambito, mentre il supposto lo unificato semplicemente non esisterebbe, cioè sarebbe al di fuori del mondo, non collegato ad alcun vero principio conoscitivo, avendo delegato tutto alle proprie luogotenenze gnoseologiche: una visione postmoderna, in una sola parola. L'esistenza in vita non corrisponde alla vita vissuta, l'esperienza è – con due termini ripresi dalla terminologia scientifica – indeterminata e indecidibile: inconoscibile, insomma.

Non insisterei però ulteriormente sulla frammentazione dell'esperienza, un concetto che mi sembra ormai banalizzato da troppa critica superficiale, che vi innesta un lo alla deriva, una deriva di significati, una scrittura della *Différance* e quant'altro. Concetti magari validi, ma che comunque insisto a dire non ci siamo portati tali e quali nel XXI secolo, il secolo dei legami in tempo reale, dei *link* immediati, della compressione dei dati. Qui l'lo può solo *deve* – deve, pena la propria insussistenza – assolvere a una funzione di collegamento, deve cioè fungere da punto di vista di un orizzonte di dati non più scarnamente dispersi, ma sparsi con infinita abbondanza. E ciò esige una reinterpretazione – riattualizzazione – dei due concetti citati: l'Indeterminatezza di Heisenberg e l'Indecidibilità di Gödel. Questa indeterminatezza, come impossibilità di attribuire un valore alle cose, agli eventi, agli oggetti, era alla base della poesia di poeti ormai canonici – due nomi: Cucchi e De Angelis – la cui *persona* era «dispersa» in una marea di frammenti. A una certa distanza di tempo – strano, ma la critica non ha ancora dato per acquisito che ci siano già due generazioni dopo quella indicata – possiamo vedere come quel mondo poetico fosse ancora lo stesso di Pound («l'età domandava...»), Eliot («questi frammenti ho ammassato contro le mie rovine») e di Yeats («il centro più non tiene»).

Adesso invece il senso di dispersione nasce dalla pura sovrabbondanza, richiede tempo per processare dati anche se rischia di produrre esiti simili: un lo che non può dare alcuna priorità a dati apparentemente indifferenziati equivale infatti a un lo che non riesce a processare infiniti dati, che non ha sufficiente *memoria* o capa-

cià operativa. Tuttavia, questa sovrabbondanza oggi è vissuta come una nuova possibilità. Deve esserlo. L'lo può nuovamente porsi al centro di un mondo, proporsi come punto di vista, come accennai nell'*Editoriale a La clessidra 2/2002*.

Mi sembra fertile sfruttare il concetto di simultaneità, che è il limite asintotico di un tempo operativo che tende a zero, un concetto inesistente nella prassi poetica fino a pochissimi anni fa. L'idea originaria di simultaneità – Poincaré, Soffici, il Futurismo, Einstein – poi confluita nel grande calderone del Postmoderno si è evoluta perché siamo passati dalla linearità industriale basata sul linguaggio alla simultaneità elettronica, che riunifica più piani esperienziali in un presente che è più della somma delle parti perché i dispositivi di registrazione hanno modificato i tempi culturali ed esteso il «presente fino ad includervi tutto ciò che è registrato – chimicamente, meccanicamente o elettronicamente» (Adrian Robert, *21st Century Blues*, Wikipedia). Il mondo industriale, fatto di cose, è stato rimpiazzato dal mondo elettronico fatto di connessioni: lo spazio fra le cose. E l'lo di molti dei poeti recenti è appunto «interstiziale» e vive fra gli spazi, simultaneamente: un "lo" suddiviso ma non tragicamente, così come è divisa l'esperienza; e ciascun brandello dell'lo, come un Avatar internettiano. Vivere in un interstizio incoraggia un certo atteggiamento verso il mondo che è fundamentalmente diverso da quando si è da qualche parte, affaccendati lungo il corso principale dell'umanità.

Solo così, aggiungiamo, l'lo può raggiungere la dimensione del dono. Si pensi all'acuta riflessione con cui Elena Pulcini (*L'individuo senza passioni*) cuce nel capitolo *La passione del dono* il pensiero di Lévinas, Mauss, Caillé, Mauss, Bataille, Derrida e altri ancora per andare oltre un Soggetto che non sa donare ed è tutto chiuso nella propria autoconservazione: l'etica del dono, della *Dépense*, del *potlac*, persino, apre a una nuova identità che sa collegarsi agli Altri. E, proseguendo il parallelo con l'"lo" internettiano, che cosa è il proliferare di siti e *blog* se non una splendida – per quanto problematica – esemplificazione di un *potlac*? Oltretutto, proprio basata su un Avatar, cioè un *nom de plume*, un *nickname* che copre, vela ma anche arricchisce l'lo che scrive?

V

In sostanza, la Poesia può mantenere un rapporto saldo e paritario con Scienza e Filosofia, e quindi con i veri e disperati modi con cui l'uomo cerca di capire il proprio mondo e comunicare agli altri la propria visione. Può farlo se i poeti compiranno scelte forti e coraggiose, privilegiando il rapporto razionale fra lo e mondo, perché è qui il futuro della poesia, non certo nella ricerca dell'ineffabile o nel sentimentalismo. Può farlo se considererà il fatto stesso che i successi e gli arabeschi del pensiero evidenziano sempre più la questione del metodo, del linguaggio e della nostra interferenza soggettiva, per scontrarsi contro lo stesso identico muro. Io non credo che sia il muro dell'indicibile e sono sempre più convinto che sia il muro, meno poetico ma molto più solido, del non detto: un muro che corre come un asintoto molto vicino a tutto ciò che facciamo e che va spinto sempre più in là, come diceva Wittgenstein: senza retorica né ottimismo, ma anzi con tutto il necessario pessimismo della Ragione, perché il muro, per quanto mobile, resterà sempre.

Andrea Ponso

Poesia e liturgia. Il simbolo e il rito come luoghi della conoscenza

*Le convinzioni di ferro non ci vanno più, sappiamo quasi tutti
Che anche nelle opinioni contrarie alle nostre c'è più di un granello
Di verità. Questo atteggiamento ci rende, forse, più umili, cauti e tolleranti,
ma anche inetti, incapaci di incarnarci in una forma concreta di pensiero e di vita.*

Elmar Salmann

Affrontare il problema del rapporto tra conoscenza e poesia, è chiaro, presuppone uno sforzo immane, una capacità critica in grado di saggiare le infinite connessioni disciplinari che formano il campo di tensioni proprio del pensiero e del linguaggio. Il rischio principale, oltre a quello di una dissipazione dell'oggetto di ricerca in mille rivoli inarginabili, è quello di cadere nella tentazione di costruire qualcosa che assomiglia troppo da vicino ad una ideologia o, il che potrebbe essere anche peggio, una contro-ideologia, una fuga rovesciata nell'indistinzione e nella semplicistica esaltazione della comparazione, o di un famigerato iperuranio in cui la poesia spesso si richiude da sé, proprio per non dover dare conto del suo statuto epistemologico e interdisciplinare, alzando barriere e difese proprio laddove intende invece muoversi in un'aria il più possibile libera da costrizioni e indicazioni verificabili.

Per tentare di ovviare a questa *impasse*, proverò a restringere (anche se solo apparentemente) il campo e a cimentarmi in un confronto, qui naturalmente solo accennato, con la teologia e la liturgia occidentale. Perché proprio il confronto con la teologia? A mio modo di vedere si potrebbe sostenere che lo statuto epistemologico della poesia nell'ambito della conoscenza del nostro tempo sia in qualche modo simile, nel bene e nel male, allo statuto della teologia. Dire questo significa cadere inevitabilmente in un coacervo di luoghi comuni di segno alterno e spesso negativo. Ad esempio, quale può essere il rapporto tra teologia e razionalità? Quale quello tra dogma e libertà di ricerca? E, soprattutto, per quello che qui maggiormente ci interessa, di quale natura è la relazione tra teologia sistematica e ritualità liturgica? E quale il rapporto tra immediatezza e mediazione? Sembrano, queste, a prima vista, domande lontane dall'ambito della poesia contemporanea, ma, se la mia intuizione contiene almeno un briciolo di verità e verificabilità, riuscirò a dimostrare che le tesi da me sostenute non sono certo prive di fondamento.

Sono questioni che cercherò di sviluppare in parallelo nella convinzione che da questo confronto, forse troppo spesso dimenticato (almeno nella contemporaneità), possano emergere non tanto dei punti di arrivo definitivi per la riflessione contemporanea, quanto piuttosto dei luoghi del pensiero, delle discontinuità capaci di illuminare i due ambiti di ricerca e il loro costituirsi come soggetti della riflessione, insomma la loro genealogia, la loro origine ancora in atto, in maniera ad un tempo nuova e antichissima, poiché mi pare evidente che ogni disciplina abbia come suo peculiare dovere conoscitivo l'incessante rammemorazione e ricapitolazione critica della propria origine, quel movimento capace insomma di evidenziare in maniera dinamica il suo formarsi in quanto ambito staccato e il suo porsi inevitabilmente come istanza identitaria in rapporto all'altro da sé. Solo in questo percorso interno e per forza di cose "partecipativo" è possibile districare le incrostazioni e le possibili chiusure di un sistema che, a fronte di una esteriore apertura e disponibilità verso l'estraneo e l'eterogeneo tipica della temperie

postmoderna, lavora invece sotterraneamente, mi pare, alla instaurazione di un pensiero unico dell'omologazione e dell'identico. Inoltre, la ricerca più recente avviata in alcuni ambiti di studio legati appunto alla teologia e alla pratica liturgica ha saputo confrontarsi in maniera profonda e diretta con le scienze umane come l'antropologia, la fenomenologia, la psicoanalisi, la storia e le neuroscienze, spesso mettendo in crisi l'idea stessa di cristianesimo e degli spazi curricolari delle discipline teologiche classiche. È un confronto che certo ha origini nel ripensamento critico del Concilio Vaticano II, percepito da molti studiosi come una rivoluzione positiva ma non ancora attuata, un movimento tuttora aperto e semiogeneticamente attivo, ma che parte ancora prima di quella data storica, se la domanda che ancora oggi assilla gli studiosi è quella che appare all'inizio di uno dei libri più classici del ripensamento liturgico del Novecento:

Quale posto occupa il mistero del culto nel cristianesimo? La giusta soluzione di questo problema dipenderà molto dalla risposta ad un altro problema: che cos'è il cristianesimo? Il cristianesimo non è solo una "religione" o "confessione" nel senso moderno del termine, e cioè un sistema di verità stabilite più o meno dogmaticamente, che si accettano e si confessano, oppure un sistema d'imperativi morali che si osservano o per lo meno si riconoscono. Certamente il cristianesimo è queste cose: è un complesso di verità come è una legge morale. Ma ciò non esaurisce la sua essenza. A più forte ragione, il cristianesimo non è "religiosità", e cioè un atteggiamento individuale di fronte al divino, determinato più o meno dal sentimento, non collegato a nessun dogma o sistema morale¹.

Con ogni probabilità, la radicalità di queste righe nel contesto in cui furono scritte e la loro carica effettivamente ancora deflagrante all'interno del mondo cristiano, non sono da noi facilmente percepibili per tutta una serie di motivi che mi pare qui superfluo ricapitolare. Ma proprio da queste asserzioni, per noi ormai quasi del tutto indifferenti, prende avvio all'interno della riflessione cristiana una interrogazione lucidissima e senza precedenti, che rimane purtroppo spesso nell'ombra (con le conseguenze integraliste o qualunque che stanno oggi sotto gli occhi di tutti), ma che in realtà non smette di lavorare dall'interno il concetto stesso di cristianesimo e di religioso. Pensatori come Romano Guardini, Hans Urs Von Balthasar, Karl Rhaner, Elmar Salmann hanno saputo, proprio a partire da questa incessante interrogazione, aprire il dialogo anche con la stessa letteratura e con l'estetica approdando a risultati che, tra l'altro, non hanno una validità solo religiosa. Mi pare invece che la riflessione estetica e in particolare poetica non abbia saputo fare altrettanto, nonostante l'apparente capacità "distruttiva" e decostruttiva spesso messa in atto, quasi a dire che mi sono trovato a rinvenire più "dogmi" all'interno di una estetica e di una poetica occidentale apparentemente libera da ogni vincolo veritativo e di autorità, soprattutto dal punto di vista di quella che potremmo chiamare esperienza conoscitiva.

Il fatto che spesso la religione, e la liturgia in particolare, venga concepita come un sistema concettuale astratto, come un insieme di dogmi e di regole morali, non è solamente il frutto di una visione errata, ma, in maniera più determinante, esso diventa il luogo di una concezione personalistica della fede in cui lo sforzo è affidato all'uomo, a quello che in maniera semplicistica potremmo anche definire il *self-made-man* della società industriale e capitalistica, quando invece, per una concezione cristiana retta-mente intesa, il peso e il dono della grazia non può dipendere esclusivamente dalla

centralità accordata alla volontà dell'uomo ma al mistero di Dio. Probabilmente, anche dal punto di vista dell'estetica, la razionalizzazione più o meno evidente ha portato, nonostante le teorie fantasmatiche della morte dell'autore, ad un tipo di produzione in cui l'intervento dell'alterità è sempre meno centrale; l'apparente apertura del Postmoderno all'eterogeneo, al non estetico, ecc. ha forse solo coperto un più profondo rifiuto dell'altro in quanto tale, attuando strategie omeopatiche di introiezione e rifunzionalizzazione di materiali che in realtà rientrano nel circuito estetico non tanto per riaprirlo al vivente, quanto piuttosto per rafforzarlo nella sua centrifuga forza autocentrata e in definitiva immunitaria.

Basti pensare al problema del codice linguistico della poesia (italiana in particolare, per tutta una serie di motivazioni storiche, di pensiero ecc.): esso funziona infatti, anche nel Novecento, quando si attua un'apertura ampia del suo raggio d'azione, quasi sempre attraverso una prospettiva *solamente* estetica o, meglio, estetizzante; l'indubbio arricchimento lessicale operato da Pascoli e d'Annunzio prima e da Montale poi, infatti, non presuppone come sua caratteristica principale un allargamento dell'esperienza nei confronti del vivente, ma soltanto una rifunzionalizzazione immunitaria dell'eterogeneo all'interno di un sistema, quello appunto della lingua poetica, che sostanzialmente non cambia di segno, non riesce ad avere presa sull'esistente in quanto momento esperienziale e conoscitivo, come se, a questa apertura linguistico-lessicale, non corrispondesse un'altrettanto ampia apertura d'esperienza. In pratica, la tradizione poetica vive ancora sotto il segno selettivo e immunitario di Petrarca e della codificazione bembesca: essa tende a rendere sospetta ogni naturalità ed ogni esperienza, ed è proprio attraverso il modello petrarchesco che in qualche modo l'aspetto conoscitivo in senso ampio che era stato al centro della poesia di Dante si stacca dalla pratica poetica in quanto tale². Ed è chiaro che questo restringimento lessicale e concettuale (solo simulata, infatti, è la sua apertura) ha il suo corrispondente in un altrettanto inquietante assottigliamento della zona di esperienza/conoscenza del soggetto e del mondo. Un tale progetto favorisce certamente i salti sopra e sotto il sistema, prepara il terreno per una sperimentazione intellettualistica molto forte che può saltare dall'iperletterario di una lingua specialistica all'ipoletterario dei dialetti e degli idioletti, altrettanto specialistici e ormai privi di consistenza referenziale. La parte per così dire mediana del linguaggio, quella in cui la maggior parte dell'esperienza dell'uomo dovrebbe avvenire, rimane così in qualche modo coperta e censurata proprio da quella lingua della poesia che vorrebbe in maniera luminosa intonarla, come a dire che la censura coincide con la comunicazione stessa.

Tutto ciò sta forse a significare qualcosa anche di ben più profondo e problematico nel nostro tempo: l'interscambiabilità e la disponibilità assoluta della tradizione in quanto "forma" rischia ad ogni passo di intaccare quella reciproca e ineliminabile interdipendenza tra immediatezza e mediazione, tra pensiero e vita, come a dire che la forma e la sua pratica è un qualcosa che viene "dopo", che può essere libera e spregiudicata e accogliere tutto soltanto perché ha perduto quella coesenzialità con la *praxis* che prima forse aveva posseduto e che, mi pare, è uno dei punti centrali e irrinunciabili per uno corretto discorso sulle istanze della conoscenza.

Anche le forme della poesia, la sua “liturgia”, insomma, vivono in maniera devianta il rapporto con il senso: la frattura tra segno e referente innescata dalla riflessione moderna, infatti, assume con l’instaurarsi della temperie postmoderna caratteristiche del tutto peculiari e, a mio avviso, soprattutto nel Postmoderno avanzato o comunque in una certa idea di postmoderno, estremamente contraddittorie. Il presupposto del Postmoderno, infatti, non è più, apparentemente, di tipo teleologico o legato ad un significato: esso è spesso dato dalla *sicurezza* della mancanza di senso, dal puro gioco nichilistico con le forme, che diventa paradossalmente la nuova teleologia, il nuovo significato dato una volta per tutte, la nuova “sicurezza”, addirittura il nuovo e inamovibile “dogma”. Ed è qui, come all’interno della riflessione del rapporto tra teologia e liturgia, che inizia la crisi, una crisi che però, in ambito estetico, assume coloriture confortevoli e difensive, proprio perché legate ad un presupposto ormai quasi del tutto inscalfibile, quello del negativo che, non a caso, proprio attraverso l’estetica, e come accade all’interno dei meccanismi omeopatici dell’immunizzazione, viene assunto e reso produttivo come l’unico orizzonte di (non)senso, come solida piattaforma di sicurezza: è questo, sembra, il “presupposto immediato” su cui non si riesce più ad innescare una vera pratica del simbolo retta-mente intesa:

Il segno sacramentale cade in crisi quando rischia di essere solo la pura conferma di ciò che già sappiamo e viviamo, mentre il simbolo si pone costitutivamente come una irripetibile novità, un dato che rinnova la nostra comprensione, la nostra esistenza, e la indirizza verso nuovi orizzonti³.

Ed è proprio questa la crisi che vive anche la poesia, soprattutto la poesia, mi pare, all’interno del campo dell’estetica contemporanea. Anche il segno estetico, quindi, rischia di diventare “solo la pura conferma di ciò che già sappiamo e viviamo”, vale a dire il nichilismo assoluto, il significato seriale sotteso ad ogni manifestazione estetica. E da qui, ancora e paradossalmente, scaturisce la sicurezza, il dogmatismo rovesciato e quasi privo di vie d’uscita che è il presupposto profondo e nascosto del Postmoderno, il suo “senso” e il suo potere, connivente con il controllo e con una sorta di “moralismo” nascosto ma tenacissimo, capace di precludere ogni forma ed ogni *pratica* di conoscenza, poiché penso sia ormai chiaro che la conoscenza non può essere intesa, se non in maniera superficiale e semplicistica, come l’accumulazione di un sapere, ma piuttosto come una sua esperienza in perenne movimento, che sappia includere anche la singolarità attiva del soggetto che vi partecipa e che appunto prendendone parte si conosce e si disconosce nella sua costruzione/decostruzione, senza nascondere la sua ombra lunga e la sua iterazione con l’oggetto.

Sono acquisizioni queste che la teoria scientifica ha già fatto sue da molto tempo e che la poesia non riesce a declinare in maniera adeguata quando invece, proprio per il suo darsi positivamente “impuro”, dovrebbe maggiormente tenere presenti. E qualcosa di molto simile parrebbe avvenire anche nella forma per eccellenza delegata alla rappresentazione della complessità del moderno, vale a dire il romanzo: detto qui solo di sfuggita, risulta per lo meno curioso il fatto che si continui a scrivere narrativa, nella maggioranza dei casi, senza tenere nel giusto conto per lo

meno alcune delle acquisizioni più importanti della fisica e delle neuroscienze, quasi nella cecità volontaria di una chiusura che potremmo definire da “piccolo mondo antico” – una presupposizione e una presunzione di realtà che solo in pochi riescono a scalfire e che, cosa ancora più grave, pare non rendere nemmeno più problematico il carattere finzionale e in-autentico delle proprie asserzioni, spesso scivolando pericolosamente e acriticamente verso un tipo di narrazione da *reality* televisivo, una messa tra parentesi cioè delle istanze veritative ed epistemologiche che sono al cuore della produzione della realtà in quanto forma della verità che si dà quindi come costitutivamente inverificabile.

La conoscenza, invece, dovrebbe essere una pratica/esperienza che «dà a pensare»⁴, non una dottrina e nemmeno una ideologia. Anche quando si parla del mistero della liturgia e della poesia ci troviamo di fronte ad un pensiero e ad un mistero come azione che si incarna nella storia e nel divenire, nella realtà concreta di tutti i giorni e in un suo oltre concretissimo e non declinabile altrimenti se non in termini critici, storici e antropologici:

se il mistero è azione, l'ineffabilità che lo caratterizza non può assumere la configurazione intellettuale del conoscere e del non-conoscere o, se si vuole, del non-conosciuto che, dopo la rivelazione, diventa conosciuto [...] si tratta piuttosto, di mediare azione e ineffabilità senza ricorrere alla dialettica del cogito, senza ricorrere [...] alla reazione dell'intelletto di fronte al mistero. La re-azione deve appartenere ancora all'azione, come un evento toccabile, perché appartenente alla storia, e, contemporaneamente, intangibile, perché trascendente la storia. Se il mistero non si riferisce alla dimensione gnoseologica ma a quella ergologica, il modo del suo comunicarsi non è il pensare ma il toccare⁵.

Questa visione del mistero come comunicazione che “tocca” potrebbe farci intravedere una possibile vicinanza con la speculazione estremamente interessante di Jean-Luc Nancy, con la sua partizione singolare-plurale che ripropone anche una ben precisa ricomprendimento del simbolo come luogo di una conoscenza che non sia la mera accumulazione e gestione di significati dati, quanto piuttosto una pratica della verità di tipo polifonico e dialogico nel senso forte del termine. Forse, per la nostra concezione semplicistica del cristianesimo, potrà sembrare azzardato questo accostamento con il promulgatore del “pensiero finito”, ma mi pare che proprio in questa direzione di totale accettazione della finitezza e della creaturalità stia uno dei punti di forza per una possibile discussione del concetto stesso di religioso se un teologo importante come Elmar Salmann sostiene quanto segue:

Ma qual è la portata di questo nuovo atto di quel Dio che – solo lui – ci può salvare? Conciliarci con la finitezza! Uno dei compiti più ardui dell'uomo: sposarsi con la bellezza del finito, affermandone magari la contingenza, e nello stesso tempo riconciliarsi appunto col proprio essere esiliati. Soltanto questo ci salva dall'ideologia. Dato questo stato di contingenza, l'anima non può non temporalizzarsi, progettarsi, proiettarsi, definire il proprio passato, il proprio presente e il proprio avvenire. L'anima è condannata a questa forma di libertà, ed è bello che si trovi in questa tentazione enorme; quivi è libertà: dover e poter definire i propri tempi (il proprio passato, il proprio presente, il proprio avvenire)⁶.

Ecco, non è precisamente questa, mi pare, la pratica veritativa che propone quello che siamo soliti chiamare “pensiero debole” e nemmeno è questa l'opzione conoscitiva che ci viene dalla frequentazione del clima postmoderno, come già abbiamo tentato di spiegare e che sottende ormai in maniera preponderante a tutto il fare e

il riflettere estetico. Sotto alle infinite maschere del Postmoderno, infatti, dietro le rappresentazioni euforiche e scatenate dell'inautentico, si nasconde la nostalgia tenacissima per una verità pura, che si dia in maniera definitiva come origine perduta, a dimostrazione della tenacia spesso equivoca di una mitologizzazione della verità come purezza.

Il simbolo, invece, nasce quando si percepisce una distanza, una alterità, uno sfasamento, uno sfondamento e una "trascendenza" *nella* stessa immanenza, altrimenti sarebbe vano e verrebbe "superato", reso accessorio ed esteriore. Esso è il campanello d'allarme contro le formalizzazioni e le verità definitive, lo spiraglio doloroso e il pungolo che dovrebbe prevenire da ogni tipo di ideologia. La conoscenza di tipo simbolico non cade mai nella esaltazione della purezza, ma propone al contrario sempre un tipo di conoscenza "impura", partecipativa, in cui immediatezza e mediazione, gesto e pensiero, pensante e pensato risultano indissolubilmente intrecciati, ma mai fusi in un progetto di totalità definitiva quanto invece organizzati attraverso una *praxis* performativa. A tale proposito, infatti, Nancy sostiene quanto segue:

La virtù propria del simbolico è quella di fare *simbolo*, cioè legame, congiunzione, e di fornire una raffigurazione di questo legame, o di fare *immagine* in tal senso. Il simbolico è il reale di questo rapporto in quanto esso si presenta, e in quanto il rapporto come tale non è nient'altro che la sua rappresentazione. Il rapporto non è affatto la rappresentazione di un reale (nel senso secondario, mimetico, della rappresentazione), ma è solo ed esclusivamente il reale di una rappresentazione, la sua effettività e la sua efficacia [...] il simbolico e l'immaginario sono lungi dall'opporli l'uno all'altro, contrariamente a quanto pretende una vulgata che confonde l'immagine – intesa come manifestazione e riconoscimento – e il simulacro – inteso come ipostasi cattivante e mistificatrice. La semplice o semplicistica critica dell'immagine (e della civiltà delle immagini), che è diventata una sorta di tic ideologico tanto delle teorie dello "spettacolo" quanto delle teorie della "comunicazione", non è che l'effetto, a sua volta mitico e mistificante, del desiderio sconfinato di una simbolizzazione "pura" (e una sintomatica debolezza della critica in generale). L'unico criterio della simbolizzazione non è l'esclusione o l'indebolimento dell'immagine, ma la capacità di lasciar giocare, nell'immagine-simbolo e attraverso di essa, accanto alla congiunzione, lo scarto, l'intervallo aperto che l'articola in quanto *sim-bolo*: la parola non vuol dire infatti altro che "messo-con" (*syn* greco=*cum* latino) e sono proprio la dimensione, lo spazio e la natura del "con" ad essere qui in gioco. [...] Il simbolico non ha luogo senza (rap)presentazione: è la (rap)presentazione degli uni agli altri senza la quale essi non sarebbero gli uni con gli altri⁷.

Rappresentazione e rappresentanza, nel simbolico, richiamano alla mente, nella loro posizione come *rapporto* alla verità, anche tutto un corollario di tipo politico e comunitario (che qui non ho lo spazio di sviluppare, ma che va comunque richiamato come luogo essenziale e irrinunciabile della partizione della verità che non è altro, secondo lo stesso Nancy, che la verità della partizione): ecco che allora il valore conoscitivo soggiacente alla letteratura e anche alla liturgia può essere letto come il tramite di un ripensamento del fare politico ed etico, poiché è innegabile la presupposizione nel Moderno e anche nel Postmoderno di un persistente scheletro sacrale (che è possibile rintracciare anche e soprattutto laddove non ce lo aspetteremo) e che non è possibile accantonare in maniera acritica e che va quindi affrontato nelle sue aporie come nei suoi punti di forza residua ed ancora attiva⁸.

Questo tipo di visione è estremamente chiara anche all'interno della liturgia. Se nel rito l'atto memoriale e il rapporto con la tradizione non è un ricordare di tipo staccato e intellettuale – Casel parla a questo proposito di «memoria obiettiva attraverso l'azione» –, Giorgio Bonaccorso chiarisce ulteriormente la questione in questi termini:

Il mistero, inteso come l'insieme dei sacramenti o come il singolo sacramento, non è l'elargizione di grazie provenienti dall'azione passata di Cristo [...], il mistero-sacramento è l'azione "passata" di Cristo nel modo della memoria [...]. Il segno non si muove secondo la logica della causa ma della presenza: se vi è un rapporto stretto tra segno e realtà, come avviene nel simbolo, non è perché il segno è causa della realtà ma perché esso è presenza reale⁹.

Il culto e la liturgia sono così il senso di una partecipazione (partizione) comunitaria *nell'azione* e attraverso di essa al farsi della verità, senza falsi idealismi di purezza e di immediatezza. Il sacramento e il rito, quindi, non hanno radici eziologiche, ma sono la presenza stessa, l'è dell'azione, e quindi *poiein*, come dovrebbe avvenire anche nella pratica poetica, altrimenti, se dovessero ridursi alla sola conferma di un già saputo di una dottrina e di una verità, la loro essenzialità per il cristianesimo (e per ogni altra religione) sarebbe del tutto inutile. Ed è proprio questo, come vedremo, uno dei rischi più forti che corre anche la poesia come forma del vero. Nel *prendere parte* della comunità all'azione rituale e al campo di tensioni e di rapporti sviluppato e irradiato dalla *praxis* poetica, si attua quindi la presenza del mistero come partizione-creazione della verità come dialogicità (che non è una combinatoria) e come comunità¹⁰.

Per molti teologi, quindi, si può davvero parlare di *stile* cristiano come compresenza (ma non fusione totalizzante) degli opposti o, meglio, degli inconciliabili, come è altrettanto vero che non può esistere un pensiero staccato dalla pratica che lo rende vivo, anche nel cristianesimo. A tale proposito, Andrea Grillo si esprime in questi termini:

si faceva notare come il cristianesimo non sopporti di essere semplicemente il "contenuto" di un pensiero qualsiasi e come invece esso determini una specifica "responsabilità espressiva" da parte del pensiero. Tale esigenza vale però anche per il linguaggio e addirittura per lo *stile* che accompagna e sostiene l'espressione cristiana. [...] Non c'è infatti un contenuto teologico indipendente da uno stile. Il pensiero della fede non si lascia concepire, rappresentare ed esprimere da una forma qualsiasi. [...] Questa richiesta è solitamente smentita dal "mestiere" teologico e non di rado anche dalla filosofia che si occupa di teologia. Il mestiere è consapevole di dover sapere una serie di contenuti: gli articoli di fede, i precetti, i dogmi, i comandamenti, e tutto ciò che compone il sapere teologico appare come una massa di "dati". Ma questa è una prospettiva falsa ed una visione terribilmente ingannevole. Nessun contenuto cristiano salva, come tale. Ed è una vera bestemmia che il nucleo del kerygma possa sopportare qualsiasi espressione. Il messaggio cristiano, esposto da (e concepito in) un linguaggio povero e scontato, senza articolazione e senza anima, non è cristianesimo detto male, ma la morte del cristianesimo e un cristianesimo morto¹¹.

Inoltre, Pierangelo Sequeri, sempre riflettendo sul rapporto tra forma (estetica) e teologia, insiste sul fatto che la bellezza di Cristo non è una bellezza "ingenua", "vergine", "immatura", ma una bellezza complessa, critica, che ha attraversato la lacerazione, che porta con sé la finitezza senza eliderla, senza crearne una sintesi totaliz-

zante ma proprio salvandone il dato storico e concreto, singolare – essa è la chiarezza raggiunta *nella* e della complessità –, quello che nell’arte, soprattutto contemporanea, si ripresenta oggi come un problema: il tentativo di conciliazione tra immediatezza e mediazione, tra intellettualismo e creaturalità, tra immanenza e trascendenza (non per forza legata ad una forma di credo religioso), tra nuda vita e forma-di-vita, tra *bíos* e *zoé* –, l’auspicata reintegrazione agambeniana tra vivente e potenza come luogo specifico del simbolico. Scrive lo stesso Sequeri, a proposito dell’educazione sentimentale cristiana, che

la sua materia reale [...] dovrebbe essere proprio quel *continuum* vissuto di intelligenza, emozioni, impressioni, giudizi, attrazioni e repulsioni, stati di benessere e di disagio, motivazioni e progetti, che abbiamo scioccamente consegnato alla incompiutezza pedagogica ed etica dello psicologo e del clinico. [...] Da un lato [...] il giudizio estetico tiene fuori dell’orizzonte del desiderabile ogni mondo la cui bellezza non possa riflettersi nell’unico che abitiamo. Dall’altro provvede a forzare ogni volta il limite del possibile dato, rifiutandosi al ricatto dell’esistente¹².

Da questa prospettiva, la trasfigurazione e l’ascensione di Cristo potrebbe anche essere letta antropologicamente come il luogo simbolico di una possibile “soluzione” (ma non di una dissoluzione), in cui il corpo si spiritualizza e lo spirito si fisicizza, e forse, in un senso più arrischiato, si potrebbe sostenere che la trasfigurazione è anche l’immagine di quella reintegrazione di nuda vita e forma-di-vita che lo stesso Agamben¹³ legge come uno dei problemi principali dell’esistenza del mondo moderno e contemporaneo e che Romano Guardini stigmatizza, seppure con esiti diversi, nella figura del «concreto vivente»¹⁴.

Ormai da alcuni anni, insomma, l’ambito teologico si mette in gioco per davvero, discutendo in maniera approfondita della possibilità di una estetica liturgica e di una teologia narrativa in un senso eminentemente conoscitivo, capace di problematizzare il concetto di verità e di realtà nei termini che Salmann così sintetizza:

Solo ora tocchiamo un aspetto che ha alcune affinità con il modo postmoderno della scoperta della verità. Nel pensiero postmoderno la ragione non è monolitica e chiusa, ma è un processo trasversale di mediazione tra mondi diversi. Il pensiero è collegamento di segni, arte della combinazione, tra-duzione tra diverse epoche, differenti mondi, prospettive, lingue. E questo non per trovare una metasoluzione o un’unità sovraordinata: al contrario, le ramificazioni, le sovrapposizioni, le comunanze, così come risultano in ogni dialogo, debbono essere scoperte, bisogna esplorare le possibilità di corrispondenza perfino tra cose immediatamente estranee e bisogna ricercare compromessi. Dunque non è affatto una ragione unitaria, ma nemmeno mera e rassegnata – e anche giuliva – constatazione delle divergenze, bensì per l’appunto ragione trasversale che è capace di scorrere tra i diversi orizzonti, storie, scritture e vite, e tenere dietro agli slittamenti e alle metamorfosi dell’essere, alle connessioni dell’incompatibile. Alla luce di questa ragione trasversale può apparire, ora, la possibilità di una «teologia combinatoria» (L. U. Dalferth, *Kombinatorische Teologie*, Freiburg 1991), di una teologia per la quale la verità si *ex-pone* sempre nuovamente a partire dalla rielaborazione di differenti *loci teologici*, delle differenti ottiche ed ermeneutiche. Se ogni sequenza d’immagini, sia essa biblica, sociale o situata nella storia della vita, se ogni tipo di teologia, di esperienza del mondo, vengono visti come luogo della verità, come una delle sue prospettive, e il suo conflitto con le altre interpretazioni viene condotto fino in fondo, per poi comprenderlo – nella sua con-figurazione con le altre – come luogo necessario e correlativo in funzione delle altre, allora la verità potrà comparire e mostrarsi senza per questo essere concepibile e comprensibile¹⁵.

In queste dichiarazioni del teologo tedesco troviamo un confronto aperto con la temperie apparentemente “definitiva” del nostro tempo, un Postmoderno che, abolendo appunto il senso temporale del divenire si assesta come unico metatesto per la lettura della realtà, anche e soprattutto grazie alla tanto sbandierata (e, a mio avviso, illusoria) asserzione della «fine delle grandi narrazioni», un confronto/attraversamento che però non cede alle sirene di una negatività ormai fattasi pienamente ideologica, confortevole e appropriativa, capace di produrre, ma solo virtualmente, quel «paradiso della comparazione» di tutto con tutto più volte denunciato ad esempio da uno scrittore come Antonio Moresco e che trova proprio nella letteratura il suo principale alleato:

Solo, dappertutto, quest’idea dei testi che dialogano con altri testi. [...] Una critica ipermatura e intenta quasi soltanto alla contemplazione ludica e combinatoria dell’oggetto, che vede ormai solo connessioni, interazioni, attività dialoganti, armonie. Niente più scissioni, vuoti, non ci sono più spazi, ogni visione drammatica della letteratura è cancellata, niente più lacerazioni, conflitti, solo linee che dialogano con altre linee, reticoli che dialogano con altri reticoli. La letteratura, almeno lei, è in paradiso. La letteratura è il paradiso¹⁶.

Siamo davvero vicini alla visione di Salmann che parla non a caso della necessità tragica di mantenere aperto il “fianco” del cristianesimo all’eterogeneo, nel tentativo di provocare una dissonanza, uno stacco, una distanza, che rimane pur sempre però il tentativo di un ascolto musicale e polifonico della realtà. A proposito di una presunta fine del tragico provocata dallo stesso cristianesimo Salmann si esprime in questo modo:

Molti dicono che la tragedia sarebbe ora superata, compresa *da* e *in* Dio. Ma non dovremo forse dire che solo adesso essa appaia nella sua virulenza e purezza? L’evento pasquale sigilla la coincidenza tra realtà e scena, scena e rito, rito e sacrificio reale, persona e attore, attore e rappresentante, domanda e risposta, condannato e giustificato, amore puro e destino del peccatore — insomma, significa il compimento e addirittura l’exasperazione, la *lectio difficilior* della tragedia. La spinge verso il “giù”, verso l’uccisione, la condanna, il sacrificio e, nel contempo, la sublima verso l’alto, verso la forza trasformatrice della presenza divina. La tensione tra basso e alto, Dio e uomo, trasgressione umana e umiltà divina, sacrificio e salvamento si acutizza e si scioglie in questo teodramma¹⁷.

Ora, è chiaro che la riflessione sulla conoscenza non può non fare i conti con una dimensione della realtà di tipo interculturale oltre che, come già abbiamo detto, interdisciplinare. Non è più possibile cioè porre le certezze del reale e della sua percezione culturale all’interno dei singoli sistemi, siano essi quelli occidentali oppure quelli relativi alla cultura islamica o indiana ecc. Tuttavia, questo movimento ormai avviato pare ricco di pericoli: è il problema, anche letterario, di una “traduzione” culturale, di un meticcio che facilmente rischia di trasformarsi in una melassa di ibridazioni acritiche e in definitiva solo superficiali, che spesso confinano nella lobotomizzazione del singolare e nei caratteri nefasti di una globalizzazione ancora più pericolosa, anche dal punto di vista ontologico, della fissazione identitaria. E infatti, non è un caso che sotto a questa montante marea comparativa, che avviene a tutti i livelli, ma che, come abbiamo detto, funziona solo a livello virtuale (un esempio semplicissimo ma calzante potrebbe essere proprio quello

della rete telematica e del *second life*), riprendano con più forza e radicalità movimenti di tipo integralista. Il problema potrebbe essere rintracciato proprio nel fatto che si insiste a mediare i significati e a considerare la verità come significato, mentre sarebbe forse più sensato (e non certo irrazionale) riscoprire la mediazione e il valore altamente conoscitivo del *rapporto* simbolico, che costringe appunto a percepire la realtà non tanto come un contenuto ma piuttosto come un sistema di relazioni (il che, sia detto qui solo di sfuggita, non significa nemmeno ristabilire il modello interpretativo di uno Strutturalismo olistico e assolutistico, ma proprio il suo contrario). È chiaro che, da questo punto di vista, l'estetica (ma anche le scienze, che hanno come linguaggio simbolico quello matematico) può davvero recuperare quella sua importanza in parte dimenticata e diventare uno dei luoghi culturali di una mediazione singolare-plurale, capace di dare conto di una realtà come processo performativo, come rapporto e partizione, senza eliderne, mediante un uso scorretto della dialogicità, il fondo anche "tragico" e dissonante.

Per ritornare alla riflessione teologica e liturgica, occorre ricordare che queste problematiche, in ambito cattolico, non sono nuove, ma sono state già presentate, solo per rimanere nell'ambito della Modernità e quindi lasciare tra parentesi la riflessione patristica a riguardo, come uno dei problemi principali del dibattito intorno al Concilio Vaticano II, con risposte diverse e comunque interessanti proprio dal punto di vista dell'inculturazione. Un liturgista come Roberto Tagliaferri, a questo riguardo sostiene che

l'inculturazione può essere intesa come traduzione da un modello culturale a un altro di un insieme di significati teologici, oppure come accessibilità a un'esperienza originaria del sacro pre-linguistica, custodita da meta-linguaggi che preserverebbero questa esperienza "indicibile". In questo secondo caso l'inculturazione sarebbe una sorta di comunicazione tra le culture dell'incomunicabile [...] Inculturazione sarebbe il rispettoso riconoscimento del "segreto" di ogni cultura e nello stesso tempo diverrebbe la ricchezza dei popoli di fronte a ciò che si sottrae e che esige venerazione. A questo internalismo della "inculturazione trascendentale", bisogna affiancare l'esternalismo della "inculturazione categoriale o epistemica", dove i linguaggi religiosi, che intercettano l'esperienza religiosa, hanno il problema della comunicazione tra culture differenti. I problemi dell'inculturazione epistemica sono analoghi a quelli della traduzione di opere letterarie, dove è pressoché impossibile traslare da una lingua a un'altra i contesti e i campi semantici tipici di una cultura¹⁸.

Tagliaferri propone proprio il rito come filtro per una "traduzione" che sappia mantenere l'alterità irriducibile di ogni cultura e quindi sposta il problema dal piano della traduzione dei significati a quello della partecipazione attiva ad un sistema e quindi alla relazione singolare con i suoi elementi e degli elementi tra di loro. Con Rappaport potremmo infatti dire che

la peculiarità del rito non deriva tanto dai suoi elementi quanto dalle relazioni tra gli elementi. In altri termini il rito è una struttura unica sebbene i suoi costituenti (la performance, l'invarianza, la formalità, ecc.) si ritrovino anche in altri fenomeni¹⁹.

Porre al centro della traslitterazione della verità il sistema simbolico del rito significa fare qualcosa che assomiglia molto da vicino alle pratiche di una corretta traduzione poetica della verità stessa: non cioè l'accomodamento in un altro codice di un significato dato (la poesia non è portatrice di un significato dato ma è casomai il rapporto attivo e semiogenetico di un sistema che crea significati, seppure stori-

camente determinati) quanto piuttosto l'avvio di una esperienza conoscitiva e performativa, il tentativo non sempre realizzabile (e forse mai realizzabile per intero) di una partecipazione, di una responsabilità e quindi di un *munus* (quindi di una co-munità) che sente la verità e la sua conoscenza come un processo in atto, come un rapporto, un toccare che nel toccare ad un tempo unisce e crea distanza²⁰.

La verità come verità "rituale" e simbolica della poesia presuppone, mi pare, questo tipo di conoscenza: la significatività di ogni singolo lacerto di frase, di punteggiatura, di ritmo e di origine etimologica della parola in un testo poetico richiama la nostra attenzione verso un "bene-dire" molto simile alla precisione gestuale, vocale e posturale della liturgia – come rimanda al significato vero della liturgia e della teologia anche il particolare tipo di rapporto con il "significato", un significato che, come abbiamo detto, non è già dato, non è quindi un immediato –, un immediato che può essere tanto quello della dottrina e della sua riduzione catechistica quanto un immediato come partecipazione irrazionalistica e devozionale/personalistica. Nel *medium* del simbolico e del rituale, insomma, il rapporto tra forma e contenuto (per usare una semplificazione di comodo) è ogni volta generatore di verità performative (e in questo senso, appunto, rituali) e non può mai ridursi al decorativo oppure alla rappresentazione di una realtà data in anticipo come deposito disponibile di contenuti.

Se la teologia ha saputo fare proprie queste riflessioni anche nel difficile rapporto con la verità dogmatica, mi pare che la poesia non sia in grado di *ripensarsi* ancora e di nuovo, di ripensare la sua origine in quanto rapporto simbolico con il reale. Questa essenzialità della forma e del sistema è stata infatti spesso declinata, in ambito poetico, attraverso modalità riduttive o semplicistiche, che magari sottendono una "dogmatica" ancora più forte e pervasiva, quella appunto del nichilismo, della fine di ogni capacità semiogenetica del segno, che ha portato alla euforia funebre e combinatoria del Postmoderno e ad una democraticità falsata e priva di *singolare*.

Non intendo, con questo, dire che la Chiesa e le sue gerarchie siano riuscite a fare qualcosa di meglio. Anzi, occorre ricordare che, da questo punto di vista, la recente reintroduzione del messale di Pio V potrebbe essere valutata come un pasticcio dalle proporzioni quasi imbarazzanti. Infatti, se il rito e la liturgia sono i luoghi per eccellenza della formazione del senso, quelli che in ogni istante dovrebbero rispondere alla domanda di Casel sull'essenza del cristianesimo, è chiaro che riabilitare un sistema liturgico accanto ad un altro che rimane in vigore significa implicitamente ribadire che il significato è uno, monolitico e già dato (con le inevitabili ricadute razionalistiche del nuovo Papa) e che quindi è possibile approcciare la realtà cristiana attraverso una esplicita indifferenza nei confronti della forma e dello stile, mascherata sotto le fattezze di un ritorno formalistico nel senso peggiore del termine. E non è proprio questo quello che spesso accade nella ricerca poetica dei nostri giorni? Paradossalmente, anche la Chiesa ufficiale in questo caso si trova a dover fare i conti, e mi pare a soccombere, con l'interscambiabilità post-moderna delle forme, con la loro exteriorità e quindi, in definitiva, con un anti-

simbolico che, ancora una volta, proprio nel momento in cui ci si propone come apertura alternativa e scelta tra le varie declinazioni formali della verità, nasconde al suo interno il monolinguisma assolutistico di una realtà nemmeno più percepita come mistero.

Insomma, se dimentichiamo la forza dell'incarnazione in uno stile e in una forma, se ci viene chiesto appunto di rinunciare alla finitezza della forma, implicitamente rinunciando anche alla vita e alla sua conoscenza, producendo solo oggetti del pensiero morti, incapaci di farsi davvero tramite per la complessità del reale:

Come non c'è nessuna salvezza nel rifiuto della forma, non c'è neanche nessuna salvezza nella forma. La forma è il corpo. Il corpo del pensiero, il pensiero del corpo. La forma è il modo che noi abbiamo di essere nel (del) caos. Come si fa ad essere per il corpo ed essere contro la (sua) forma, il suo corpo formale? Come si fa a difendere il corpo senza difendere la (sua) forma? Ciascuno di noi ha un corpo, una forma (mai come adesso aggredita ed erosa dai processi di virtualizzazione in atto). Noi non possiamo esistere senza una forma, una forma mortale. Chi ci chiede di essere senza una forma, ci chiede di non esistere²¹.

Per fortuna la riflessione all'interno della teologia cristiana non è solo quella percepibile ai suoi vertici istituzionali, e mi piace quindi chiudere la mia riflessione con queste parole che, mi pare, gettano uno sguardo critico non solo all'interno del mondo della religione ma anche in quello dell'estetica e della conoscenza in generale:

Il nodo critico non è contenutistico, ovvero dei significati da salvaguardare contro la tentazione di fondare il mistero di Cristo sulla misura umana. Piuttosto il punto è linguistico sul potere del "significante rito" perché esso immette in un ordine di realtà non già dato preventivamente nella dottrina. Il problema è che la garanzia del dogma cristologico sull'antropologia dei riti non dà l'esperienza attuale della grazia. Solo la grazia esperita nella coscienza intenzionale del fedele riattiva la memoria. Il rito non fa che concedere lo spazio perché questo avvenga senza tutele di tipo dottrinario o ideologico. Insomma, quando la chiesa rivendica lo specifico cristologico è come se già lo possedesse, è come un *depositum fidei* nella modalità positivista dei beni disponibili. Se così fosse non ci sarebbe bisogno dei sacramenti perché i beni spirituali sarebbero già acquisiti. Invece la chiesa ha la coscienza che non controlla il mistero e che essa accede alla fede nell'eucaristia. Mentre la chiesa fa l'eucaristia con la celebrazione, l'eucaristia fa la chiesa in quanto reimmette gli uomini di ogni tempo nell'evento fondante [...]. Non si può richiedere in anticipo quel che sarà l'esito di un'azione. I discepoli di Emmaus non credevano nella presenza reale prima del rito dello spezzare il pane. [...] Il rito fatto dalla chiesa, fa la chiesa. È questo performativo del rito, che è originario in ordine all'esperienza di Cristo. [...] è come se vi fosse più paura di perdere la dottrina che l'esperienza di Cristo. Evidentemente è il tributo a una concezione positivista di rivelazione come dottrina (*depositum*) e a un'autocoscienza di chiesa, che si sente agenzia del possesso di Cristo in forza della tradizione e della successione apostolica, quasi indipendentemente dall'esperienza spirituale dei sacramenti. Ovviamente la chiesa mantiene i sacramenti, ma nella modalità in cui potrebbe anche farne a meno²².

Allora, anche dal punto di vista conoscitivo che abbiamo cercato qui solo per sommi capi di delineare, vale a dire quello di tipo simbolico, potremmo dire la stessa identica cosa: ovviamente, la poesia mantiene le sue forme, ma nella modalità in cui potrebbe anche farne a meno. È su questa aporia, mi pare, che si gioca gran parte del valore di una effettiva e possibile "conoscenza poetica" del mondo nel nostro tempo.

- ¹ ODO CASEL, *Il mistero del culto cristiano*, Milano, Borla 1985 (prima edizione 1959), p. 35.
- ² Su questa tematica rimando all'illuminante saggio di ASOR ROSA sulla tradizione italiana: *La fondazione del laico in Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi 1997.
- ³ ANDREA GRILLO, *Teologia fondamentale e liturgia. Il rapporto tra immediatezza e mediazione nella riflessione teologica*, Padova, EMP 1995, p. 86.
- ⁴ «Il simbolo ci parla dunque in fondo come indizio della situazione dell'uomo al centro dell'essere nel quale si muove, esiste e vuole. Il compito del filosofo sarà allora quello di spezzare il recinto incantato della coscienza di sé, infrangendo il privilegio della riflessione. Il simbolo dà a pensare che il *Cogito* è all'interno dell'essere e non l'inverso» (PAUL RICOEUR, *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 633).
- ⁵ GIORGIO BONACCORSO, *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 2001, p. 17.
- ⁶ ELMAR SALMANN, *Ormai solo un Dio ci può salvare in Presenza di spirito. Il Cristianesimo come gesto e pensiero*, Padova, EMP 2000, p. 177.
- ⁷ JEAN LUC NANCY, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi 2001, pp. 81-82.
- ⁸ Da questo punto di vista occorrerebbe citare tutta la riflessione sulla teologia politica: da Hobbes a Carl Shmith, da Benjamin a Jacob Taubes e Karl Barth, fino ai più recenti contributi di Roberto Esposito e dello stesso GIORGIO AGAMBEN che ormai da anni concentra il suo pensiero in questi ambiti, soprattutto attraverso il progetto di "homo sacer" e che recentemente ha dato come frutto *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Vicenza, Neri Pozza 2007.
- ⁹ GIORGIO BONACCORSO, *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione, op. cit.*, pp. 19-20.
- ¹⁰ Da questo punto di vista si potrebbe addirittura sostenere che la struttura stessa della Trinità ha un carattere di tipo dialogico, dinamico, aperto e non ab-soluto (v. tra gli altri che si sono occupati di questo tema, ELMAR SALMANN, *Ormai solo un Dio ci può salvare in Presenza di spirito. Il Cristianesimo come gesto e pensiero, op. cit.*).
- ¹¹ ANDREA GRILLO, *Un pensiero antico: il logos mediato o il paganesimo confutato*, in Elmar Salmann, *Contro Severino. Incanto e incubo del credere*, Casale Monferrato, Piemme 1996, pp. 157-158.
- ¹² PIERANGELO SEQUERI, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano, Glossa 2000, pp. 14-15.
- ¹³ «Col termine *forma di vita* intendiamo [...] una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare qualcosa come una nuda vita. [...] Essa definisce una vita – la vita umana – in cui i singoli modi, atti e processi del vivere non sono mai semplicemente *fatti*, ma sempre e innanzitutto *possibilità* di vita, sempre e innanzitutto *potenza*. Comportamenti e forme del vivere umano non sono mai prescritti da una specifica vocazione biologica né assegnati da una qualsiasi necessità, ma, per quanto consueti, ripetuti e socialmente obbligatori, conservano sempre il carattere di una possibilità, mettono, cioè, sempre in gioco il vivere stesso» (GIORGIO AGAMBEN, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri 2005, pp. 13-14).
- ¹⁴ ROMANO GUARDINI, *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Brescia, Morcelliana 1997.
- ¹⁵ ELMAR SALMANN, *Il logos con-diviso in Presenza di spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero, op. cit.*, pp. 121-122.
- ¹⁶ ANTONIO MORESCO, *Il paese della merda e del galateo in Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 12.
- ¹⁷ ELMAR SALMANN, *Il tragico dietro le quinte del testo*, in *Presenza di spirito, op. cit.*, p. 142.
- ¹⁸ ROBERTO TAGLIAFERRI, *Liturgia e inculturazione in La "magia" del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica*, Padova, EMP 2006, pp. 105-106.
- ¹⁹ ROBERT A. RAPAPORT, *Rito e religione nella costruzione dell'umanità*, Padova, EMP 2002, p. 64.
- ²⁰ Su questo punto rimando ancora una volta alla riflessione pluriennale di JEAN LUC NANCY e in particolare a *Essere singolare plurale, op. cit.*
- ²¹ ANTONIO MORESCO, *La forma e la morte, op. cit.*, p. 42.
- ²² ROBERTO TAGLIAFERRI, *Celebrazione liturgica: Cristo senza riti?*, ROBERTO TAGLIAFERRI, *Liturgia e inculturazione in La "magia" del rito. Saggi sulla questione rituale e liturgica, op. cit.*, pp. 67-68.

PARTE TERZA: AFFONDI

Andrea Masetti

Vittorio Sereni: recensione e interpretazione della realtà

Il tema della conoscenza nella poesia di Vittorio Sereni tende a formarsi al di là della pagina scritta, a contatto con un pensiero magmatico: come scaturendo da un grumo originario di vita, i segni poetici conferiscono al pensiero e alle immagini lo sbalzo luce-ombra di una nuova ed inquieta traccia semantica.

Nella *Frontiera* esistenziale della prima raccolta di Sereni, l'esigenza della verità e della conoscenza è garantita dalla relazione che l'io intrattiene col mondo e dall'osservazione dei dati sensibili che diventano parola: «a ritmi di gocce / il mio tempo si accorda» (*Concerto in giardino*, in *Frontiera*¹, p. 8). Il contatto con gli elementi naturali quali l'acqua, il vento, la terra, l'aria, la luce, determina la sostanza stessa di questi versi, che ancora tengono ai margini la Storia. Nelle raccolte successive, invece, l'istanza conoscitiva trae origine dall'esperienza cruciale della prigionia e della guerra, trascendendo il vissuto biografico nella duplice direzione (linea tesa e spirale) dell'interiorità e della scrittura, dell'immaginazione e del vissuto storico. La conoscenza poetica è conoscenza dell'uomo, come somma dell'oggetto storico e del soggetto², e si definisce nell'esigenza di scoprire il senso della contemporaneità, di indagarne le pieghe più profonde, i nodi psicologici che la caratterizzano:

È una reazione che si svolge in una certa parte della mente, che si avverte in un determinato momento dell'esistenza, è la risposta ad una provocazione che viene dall'esistenza e che consiste nel rendere conto di quel tanto di strano, di misterioso o di motivato, che in quel momento ha preso tutta la nostra attenzione e che ci porta a interrogare quella determinata intuizione, a svilupparla, a portarla fino in fondo, a vedere quali altri aspetti dell'esistenza coinvolge³.

La scrittura poetica deve «dire fino in fondo, portare fino al massimo espressivo»⁴ la circostanza da cui essa scaturisce. Il poeta rifiuta il carattere predeterminato della parola, che la chiuderebbe in una concezione logicista e utilitaria: essa deve reagire con la realtà, per diventare uno strumento dinamico di interpretazione. Nel saggio *Il nome di poeta*, Sereni scrive:

Sembra oggi inevitabile che la libertà creativa debba essere condizionata, prima ancora che a una lunga «recensione della realtà», a un preliminare dibattito sull'interpretazione della medesima⁵.

L'interpretazione della realtà è contenuta nella natura stessa del fare poesia. La conoscenza dei *realia* avviene «per gradi, per momenti successivi»⁶ alla prima impressione e alla prima emozione, e attraverso l'intervento dell'immaginazione il pensiero si concretizza:

Ritornando all'immagine della provocazione che viene dall'esistenza, alcuni reagiscono immediatamente e scrivono, mentre a me, in generale, questo non succede perché ho bisogno di una lunga elaborazione per approfondire o dilatare quel fatto particolare che mi ha indotto a scrivere, coinvolgendo altri fatti o altri aspetti dell'esistenza che costituiscono la giustificazione ultima dello scrivere⁷.

In questo modo il poeta, con dantesco verbo, «ficca lo viso a fondo», dalla recensione del reale arriva alla sua interpretazione:

Succede persino questo, che di colpo un fatto dell'esistenza, un determinato momento, un fatto davanti al quale vi trovate improvvisamente, getti una luce retrospettiva su quello che era una cosa oscura e lo illumini⁸.

La poesia si conferma dunque quale momento di comunicazione ed illuminazione tra dimensioni e luoghi intermittenti, tesa a colmare la distanza tra essere e non essere, evento personale e storia, afasia e parola. La parola poetica «comunicativa e interrogativa»⁹ non è contemplazione intellettualistica, ma gesto, nel senso più fisico del termine, inteso a definire un percorso della coscienza:

Il fine, se c'è, dipende dall'intensità di questa comunicazione, da quel tanto per cui quella comunicazione può colpire nell'intimo di qualcuno e quindi agire; il fine è negli altri, non è in me che scrivo. Il fine nasce da una constatazione a posteriori, quando uno riesce a trovare analogie e concordanze tra cose da lui lette tanti anni prima ed aspetti della sua esperienza presente. Il fine, in sostanza, è quello di parlare, cioè fare in modo che quello che si dice parli agli altri in modi diversi a seconda dei tempi¹⁰.

Attraverso il gesto poetico si può giungere a una visione più completa e responsabile di sé e delle cose del mondo. La poesia non è il fine di questo processo conoscitivo: essa è, piuttosto, il mezzo attraverso cui il mondo (o, meglio, la nostra esperienza del mondo) si rende intelligibile a noi stessi¹¹. La poesia fa emergere una realtà profonda dalla realtà quotidiana, attraverso delle illuminazioni che non hanno nulla di orfico, ma sono come una nuova consapevolezza, nata dall'incontro, nella parola poetica, di un nostro io passato con il nostro io presente, dall'interazione tra realtà, pensiero e parola¹². Questa poesia non è la semplice conferma del mondo in cui ci troviamo, ma ne progetta uno diverso:

– non una storia mia o di altri
non un amore nemmeno una poesia
ma un progetto

sempre in divenire sempre
«in fieri» di cui essere parte
per una volta senza umiltà né orgoglio
sapendo di non sapere.

(*Un posto di vacanza*, VII, in *Stella variabile*, p. 233)

Il senso stesso della transitorietà è alla base di ogni forma di conoscenza, scientifica, storica e anche poetica. Come nota Gian Carlo Ferretti¹³, la poesia di Sereni, il suo farsi concreta e attuale, nasce da questo nodo di contraddizioni, di esigenze contrastanti e tuttavia coesistenti:

Tale poetica provvisoria [...] auspicherebbe [...] una poesia eminentemente inventiva che nascesse dall'elaborazione dei dati emotivi, ideologici, raziocinanti eccetera e producesse situazioni e materiali diversi da quello di partenza o in cui questi entrassero come ingrediente magari invisibile e impercettibile...¹⁴.

I poli entro cui si muove l'articolata riflessione di Sereni sono esperienza e invenzione. La nostra esperienza del mondo è fatta di cose e di vuoti tra le cose¹⁵, che la poesia cerca di colmare, dando forma ed espressione ad una visione unitaria di esperienze, emozioni e pensieri, che prima unitari non erano. I fatti esterni, le cir-

costanze della vita, vengono rielaborati dal pensiero poetico, che riesce a cogliere quei nessi normalmente invisibili, ma già presenti in noi e nelle cose¹⁶. Il poeta non inventa niente, non si abbandona ad una fantasia che allontani dalla realtà. Non è la poesia che conferisce senso al mondo, creandone uno fittizio, perché l'atto poetico non è anteriore alla percezione, esso è, invece, «percezione di realtà che fermenta e prolifera»¹⁷, mezzo attraverso cui la percezione del mondo ci porta alla comprensione¹⁸:

Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi¹⁹.

Esistono cose che mi hanno impressionato in un senso o nell'altro e dunque tutte, possibilmente, vanno scritte. Non ho una cosa da affermare in assoluto, una mia «verità» da trasmettere. Ho dei conti da saldare con l'esperienza²⁰.

Sono uno scrittore che parte da una base autobiografica. In generale, se io ho visto, ascoltato, vissuto per esperienza diretta una cosa, ci sono probabilità che questo dia dei frutti di poesia, diciamo così. Se questa cosa io non l'ho vissuta nella sua origine diretta, immediata, sul suo spunto autobiografico, per averla constatata, percepita attraverso i sensi e l'emotività, è difficilissimo che io ci possa scrivere qualche cosa sopra²¹.

Da queste premesse si attua il superamento dell'autobiografismo insito nella scrittura lirica in rapporto con gli eventi della contemporaneità, per esprimere piuttosto i «fermenti segreti che tali eventi o l'esclusione da tali eventi possono far maturare nella coscienza (come la sofferta non-partecipazione alla lotta di liberazione, imposta dalla prigionia)»²², perché «proprio nello scoprirsi incapaci di spiegarci la tragedia e di parteciparvi»²³ sta il senso della parola poetica: essa indaga le ragioni più profonde della realtà, i nodi rimasti irrisolti, le sfumature dell'io, che altrimenti non emergerebbero. Così Sereni spiega questo procedimento:

Esiste per me questo problema: rifarmi alla prima emozione e restituirla, e più ancora elaborarla, spremere il senso e la riserva di altre energie, che essa includeva ma che all'inizio non erano state nemmeno supposte. [...] I miei versi riflettono la sedimentazione, l'acquisizione di altri motivi, l'arricchimento e la dilatazione rispetto alla prima configurazione emotiva, e, parallelamente, il sopraggiungere di esperienze diverse, umane e culturali²⁴.

Due campi di forza agiscono nelle poesie, nel tentativo di superare la divaricazione tra l'occasione poetica e la scrittura vera e propria (che in alcuni casi è rielaborazione attraverso stesure e varianti successive). Come scrive Massimo Grillandi, le «immagini poetiche, al di là del dato esistenziale, tendevano a fuggire per la tangente di una indeterminatezza piacevole alla lettura, ma non garante di un risultato definitivo. E allora Sereni le ha accortamente fermate, sul punto emotivo di svanire, con il fissatore della cronaca, che non è tanto precisazione di un dato "vero" quanto aggancio, sensibile ancoraggio, a una realtà sensibile che resta, e deve restare, strumento di comprensione in poesia»²⁵.

Nel *Diario d'Algeria* Sereni rielabora l'esperienza della propria vita, per accentuarne le possibilità conoscitive: si tratta di superare la dimensione puramente privata, intima e individuale, per parlare con voce corale. Il tormento del poeta è il tormento di una generazione «mort[a] alla guerra e alla pace» (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*, p. 76), in cui agisce un senso di distacco, di sradicamento, che sarà

centrale nella condizione del dopoguerra e dagli Anni Sessanta in avanti. Nella *Nota alla prima edizione degli Immediati dintorni*, Giacomo Debenedetti sottolinea due punti che ci riportano al problema centrale dal quale siamo partiti: «Nella storia della poesia di Sereni ci sono grumi di vita, che hanno preteso tutto il necessario, fisiologico tempo di soluzione per poi, da quella fluidità sostanziosa, disponibile a tutte le assimilazioni organiche, arrivare a cristallizzarsi liricamente. [...] Più esplicitamente che la poesia, il diario verifica l'ipotesi, da Sereni proposta insieme e contestata, "che la cosa da dire sia in fondo o un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza) da salvare"»²⁶. Le ragioni della poesia di Sereni vanno cercate, insomma, in quei «grumi di vita» che rimangono come sostanza magmatica al di sotto della crosta lirica, a sua volta mai ferma, mai determinata in una forma fissa e assoluta (o assolutizzante), ma sempre in movimento. Viene spontaneo a questo punto ritornare alla *Nota* che Sereni scrisse per l'edizione del *Diario d'Algeria* del 1947, che ha il valore di una vera e propria dichiarazione di poetica: «Le singole date vanno comunque riferite, là dove appaiono, alle circostanze che originarono i versi e non al tempo dell'effettiva stesura»²⁷.

Il tempo che passa tra l'esperienza e la sua realizzazione lirica, lungi dall'essere un silenzio vuoto di accadimenti, si dimostra il tempo più vero della poesia, che si definisce come annotazione del dato biografico e insieme come sua dilatazione a valore esistenziale, che permette di sottrarlo ai limiti della contingenza. Il linguaggio tende ad inarcarsi su tonalità cupe, opprimenti atmosfere in cui si traducono i dettagli dell'esperienza: «Inquieto nella tradotta / [...] / mi tendo alle tue luci sinistre», «un volto solo / che per sempre si chiude» (*Città di notte*, in *Diario d'Algeria*, p. 60); «lo non so come sempre / un disperato murmure m'opprima», «E non è fiore in te che non m'esprima / il male che presto lo morde», «alla tua gioia / sono cieco ed inerme». Fino a giungere a toni espressionistici, che deformano la realtà in uno straziato paesaggio dell'anima: «E l'ombra dorata trabocca nel rogo serale, / l'amore sui volti s'imbestia», per poi concludere: «fugge oltre i borghi il tempo irreparabile / della nostra viltà» (*Diario Bolognese*, in *Diario d'Algeria*, p. 61), in cui bisognerà notare che l'ultimo verso è un'aggiunta successiva alla prima stesura, che precisa il più vago e "fatale" «disperato murmure» del secondo verso, come a ribadire il tempo necessario della rielaborazione, per dare profondità emotiva ed intellettuale non solo all'esperienza, ma al pensiero e all'andamento lirico stesso²⁸. Il «tempo irreparabile / della nostra viltà» suona, allora, come un *a parte*, una voce fuori campo, che risponde ad un desiderio di maggiore chiarezza e determinazione storico-etica, «un "fuori testo" che, a causa di un postumo desiderio di verità, altera la percezione poetica della temporalità, che da fatale trascorrere diviene "epoca" connotabile con il giudizio»²⁹. A distanza di anni Sereni introduce una variante, non per motivi di purezza linguistica, ma per la necessità di dare un'interpretazione morale: è l'interiorità della coscienza (storica, civile e umana), che si impone sull'esteriorità del dato biografico puro e semplice. Si giunge per questa via ad un sentimento del tempo che non è intemporalità, ma coesistenza di diversi piani temporali in un evento psichico che risente della lezione occidentale, che da Sant'Agostino giunge, attraverso Bergson, sino a Proust. La prigionia, con il

suo tempo dell'attesa («luoghi di esilio e di attesa» li chiama Sereni³⁰), in cui presente passato e futuro sono indistinguibili, è in contrasto con il tempo dell'azione nella storia, e introduce lo spazio ambiguo della perdita di sé e della «consapevolezza che oltre la *Frontiera* (termine inteso in senso geografico, politico ed esistenziale) esiste un'altra possibilità di vita, un altro poter-essere sul quale fondare il progettare, caratteristica dell'essere umano»³¹:

E tu mia vita salvati se puoi
 serba te stessa al futuro
 passante e quelle parvenze sui ponti
 nel baleno dei fari.

(*Periferia 1940*, in *Diario d'Algeria*, p. 59)

La coscienza stra-ordinaria della distanza va di pari passo con la percezione di un mutamento interiore, che produce «un senso dell'essere [...] come *manifestazione* tale da mettere fuori gioco la coscienza ordinaria»³². Il poeta guarda le cose che ha davanti a sé (si pensi anche alla partita di calcio tra prigionieri in *Rinascono la valentia*), ma guarda soprattutto dentro di sé. Può valere come esempio l'*incipit* di *Troppo il tempo ha tardato*, in cui la grazia e – perché no? – il languore lirico di sapore petrarchesco della «pena degli anni giovani», sono attenuati e bilanciati dalla volontà di riportare l'attenzione a dati sensibili e fisici: la «città», i «sobborghi», la «curva d'un viale», i «papaveri», con un dinamismo centrifugo, che dal centro della vita cittadina sembra condurci all'esterno. Ci sono tratti dal sapore spiccatamente cromatico-affettivo, quasi impressionistico, e altri invece che, innestandosi su questi, condensano la trama esistenziale della poesia, con una continua oscillazione fra trasfigurazione psicologica e concretezza del reale: «Illividiva la città nel vento», «riflessi beati», «ticchettio meditabondo», «indolenza di sobborghi chiari», «un occhio lustro», «ombre leggere», «svaniva / in tristezza la curva d'un viale», «ruote fuggite», «cinerea estate». Questa doppia natura della parola salva il poeta dal risolvere la propria esistenza nell'*hic et nunc* della prigionia, che per Sereni è attesa, incompiuta realizzazione di sé, che soltanto nel tempo potrà trovare una più piena significazione³³. Oltre i limiti della scrittura autobiografica, il lavoro poetico si compone di due parti distinte ma complementari, che sono le «sollecitazioni intime» e le «sollecitazioni esterne»:

Può accadere, a chi sia impegnato in un lavoro, che certe sollecitazioni intime vengano improvvisamente a coincidere con sollecitazioni esterne, sulla natura, sul senso e sull'indirizzo di quel lavoro; che anche qui ci si senta chiamati in causa perché qualche dato della propria esperienza sembra intonarsi ai dati di un'esperienza più generale. [...] La guerra, che è stata di tutti, e forse anche più il dopoguerra, hanno non operato, ma favorito qualcosa di analogo all'interno della poesia e dei poeti³⁴.

Benjamin, nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, scrive che «la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità"»³⁵, cioè il tempo della storia è discontinuo e ciò permette che il passato faccia capolino nel presente superando i limiti della memoria individuale, verso una dimensione collettiva. Nella fase più matura della produzione sereniana, e in particolare in *Stella variabile*, il mondo dei referenti appare sempre più alienato e alie-

nante, come un mistero che il rapporto tra circostanza (esperienza) e testo (forma) non riesce a risolvere. Ci viene nuovamente in aiuto Benjamin, che parla di «una costellazione carica di tensioni»³⁶ in cui passato e presente sono riorganizzati programmaticamente per costruire uno spazio poetico in cui si dà una nuova rappresentazione del mondo, all'interno di una temporalità soggettiva e collettiva allo stesso tempo. In questo senso per Sereni l'esperienza poetica può caricarsi di una tensione di natura conoscitiva³⁷: la guerra e il dopoguerra hanno sicuramente agito «nel cuore della vita individuale e collettiva»³⁸.

Di *Stella variabile*, egli dichiara:

dovrebbe esprimere quella compresenza di impotenza e potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi e nascosti significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane³⁹.

Da questo punto di vista è significativo il componimento *In una casa vuota* (p. 190), in cui Sereni mette in scena forze contrastanti, le une volte a depistare e le altre a conferire concretezza e profondità al testo, per indagare davvero la natura e le ragioni del male:

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata — io veggente di colpo nella lenta schiarita —
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
— E intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo —
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
sotto la pioggia un settembre.

Oggi si è — e si è comunque male,
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti⁴⁰.

Il secco andamento nominale e la ripetitività di certi sintagmi, inseriti in modo formulare o con leggere variazioni, producono un effetto di moltiplicazione e di progressiva precisazione di una situazione che si sviluppa contemporaneamente sotto diverse prospettive, con una sorta di balbettio in cui è possibile riconoscere quella tecnica già individuata da Montale per *Gli strumenti umani*: «Una poesia così fatta, che dovrebbe logicamente tendere al mutismo, è pur costretta a parlare. Lo fa con un procedimento accumulativo, inglobando e stratificando paesaggi e fatti reali, private inquietudini e minimi eventi quotidiani»⁴¹. Non a caso Garboli parla di cubismo⁴²: si ha la netta sensazione di un oggetto accostato da prospettive spaziali e temporali diverse e complementari, tutte presenti nello stesso tempo di scrittura.

Il movimento poetico di *In una casa vuota* ha origine e si sviluppa come transito, come passaggio da una situazione iniziale, indeterminata, ad una finale, dotata di una forza evocativa e conoscitiva straordinaria, in cui il soggetto stesso si scinde: l'impulso poetico si sposta dal *si* impersonale («Si ravvivassero mai», «Purché si

avesse»), ad un *io* («io veggente di colpo») e poi ad un *tu* («parte del male tu stesso»), in cui scorgiamo una prima persona, che è diventata altro da sé. È definitiva conoscenza, ma anche riconoscimento, dentro di sé, di un male storico e assoluto, calato nella vita di tutti i giorni (come poi accadrà in *Sarà la noia*).

Nella prima strofa tale movimento appare caratterizzato dall'esitazione, dal dubbio, dalla sospensione, dall'opposizione dei significati: un continuo andirivieni, un avanti e indietro tra affermazioni e negazioni, che genera una sorta di illusione prospettica al limite tra realtà ed eventualità, proiettata verso una nuova consapevolezza di sé⁴³. Per Sereni la poesia è una «battaglia di immagini»⁴⁴, e questo testo ne è un esempio: esso è costellato da una serie di elementi ipotetici che dicono una realtà incerta, tenuti insieme da una fitta rete di riprese e ripetizioni («Si ravvivassero», «sembrano ravvivarsi», «non si ravvivano», «si è ravvivata»; «Purché si avesse», «Purché si avesse una storia comunque», «Purché si avesse una storia squisita»), come se l'autore cercasse di riempire il vuoto dichiarato nel titolo attraverso l'eco delle sue parole, che stabiliscono un rapporto diretto tra io e natura («io veggente di colpo nella lenta schiarita») e poi tra natura e storia (l'«aria di pioggia» e la «lenta schiarita» da una parte, la «storia squisita tra le svastiche» dall'altra): il minimo fenomeno naturale (l'«aria di pioggia»), una vaga minaccia climatica, si trasforma successivamente in disastro storico e psicologico. In questo gioco di specchi e di contrari si inserisce anche la «ressa [...] di margherite e ranuncoli»: i fiori rappresentano sia la possibilità di rigenerazione della natura sia tutti quegli ideali e dolori, di cui la storia è piena e che sembrano per un attimo illuminare la realtà interiore. Margherite e ranuncoli non sono però lì a suggerire una possibile evasione verso uno sfondo ideale di campagna e di chiare, fresche e dolci acque: sono «là fuori», mentre il poeta si trova all'interno della casa vuota. In questa spazialità irrisolta, abbozzata nei termini estremi di esterno e interno, si concentra tutto il dolore esistenziale per la separazione, il disaccordo tra ciò che si è e la possibilità di un destino diverso (il «Si ravvivassero» dell'*incipit*, o il «Purché si avesse»).

Nella seconda strofa il vissuto individuale partecipa di una più ampia dimensione storica, che collega direttamente un difficile passato con un altrettanto complicato presente. «Un improvviso inciso prosastico, d'impronta, per così dire, "generazionale"»⁴⁵, come lo definisce Garboli, introduce il ricordo della conferenza di Monaco del settembre 1938. La storia entra nella poesia di Sereni contemporaneamente al manifestarsi della quotidianità, attraverso un sistema di stratificazioni e di corrispondenze. Il discorso interiore del poeta si pone comunque ai margini di questa storia, ribadisce la lontananza rispetto agli eventi: i fatti di Monaco sono ricordati attraverso un'immagine scipita («e intanto Monaco di prima mattina sui giornali»). La storia viene abbassata ad una quotidianità stanca, trita, banale, di cui è emblema il mascheramento prosastico del male per mezzo di una stridente colloquialità («ah meno male»). Questo avvilito investe tutta la realtà e si rispecchia anche nell'andamento nominale, che riduce a vera e propria didascalia teatrale l'indicazione meteorologica e stagionale che chiude la seconda strofa («sotto la pioggia un settembre»). L'uso dell'articolo indeterminativo («un settembre») porta con più forza il lettore nel presente, prescindendo dal dato storico determinato: le «svastiche dei tempi torbidi» (così recita la prima stesura), non sono solo quelle del

'38, ma tutte quelle altre svastiche che sono apparse dopo, nel silenzio, nell'inconsapevolezza collettiva o nella tacita accettazione del male.

Nel distico che chiude e sigilla la poesia, si passa dall'indeterminatezza dell'iniziale «Si ravvivassero mai» e poi dell'ipotetico «Purché si avesse», alla perentorietà asseverativa dell'«Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso». Il male di cui qui si parla è un radicale e profondo male d'esistere calato nella sua concreta quotidianità, una realtà psicologica e gnoseologica rivelata o svelata al poeta, che alla memoria alterna i dati ambientali, al vuoto, comodo travestimento metafisico e filosofico, il male di una storia sbagliata e di una società che non sembra imparare nulla dai suoi errori. Il senso di colpa conduce ad un doloroso *j'accuse* che il poeta rivolge a se stesso, mentre si accorge che le sorti dell'uomo sono escluse dai movimenti naturali («tornino o no sole e prato coperti»). Con tali parole si precisa definitivamente la distanza già marcata all'inizio con la «ressa là fuori di margherite e ranuncoli» (corsivo nostro).

La scrittura di Sereni si configura come vera e propria *scrittura del disastro*, per citare Blanchot⁴⁶: *Stella variabile* guida il poeta e il lettore verso la conoscenza di un negativo che alberga nell'io e nelle cose. Il poeta sente come imminente la morte e vive continui sensi di colpa, manie suicide (si pensi a *Paura prima* e *Paura seconda*), e l'emergere di stralci di storia, brandelli del proprio passato, che la nevrosi interpreta come emblemi dell'esistenza e del tempo presente.

Dopo *In una casa vuota*, anche in *Sarà la noia* (p. 212) la banalità del male è percepita drammaticamente in un interno familiare. Nella casa (luogo interno e chiuso, sospeso nell'attesa), siamo al limite di uno spazio umano e abitabile. Il linguaggio emerge dalla lontananza per esistere come momento di decentramento dell'io e di ricomposizione di un tessuto esistenziale lacerato dalle violenze della guerra, vissuta come prigionia e ora come memoria dei crimini nazisti. Lo spazio che la poesia apre nel tempo permette di rielaborare uno stato di cose che da soggettive si fanno oggettive e contingenti, per esprimere un valore morale collettivo. Alla base di ogni rapporto si pone il conflitto, che è interno al linguaggio stesso e che permette al poeta di annientare i concetti della realtà, per fare emergere un'alterità profonda e inquieta:

Sarà la noia

dei giorni lunghi e torridi
ma oggi la piccola
Laura è fastidiosa proprio.
Smettila – dico – se no...
con repressa ferocia
torcendole piano il braccino.

Non mi fai male non mi fai
male, mi sfida in cantilena
guardandomi da sotto in su
petulante ma già
in punta di lacrime,
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo

nero dello sterminio
quello che adesso vedo
lucente nelle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
invitandolo al gioco
del massacro.

In questa poesia vediamo ripetersi il meccanismo, già precedentemente osservato, di un fatto quotidiano e totalmente marginale che diventa il punto in cui si concentra una riflessione sul senso della storia e del male:

La guerra oggi è dappertutto, in un certo senso. [...] Invece di esplosione si potrebbe parlare di implosione, cioè di qualche cosa che avviene all'interno di noi stessi, nell'ambito apparentemente pacifico nel quale viviamo e che si esprime in forme di violenza che non sono quelle della guerra⁴⁷.

Si passa dalla rappresentazione delle cose alla loro interpretazione, attraverso un correlativo psichico che affonda le radici in un passato che non è stato completamente superato e che riemerge, come un fantasma, come una dichiarazione di esistenza più forte dell'esistenza stessa. La situazione familiare, tesa tra la noia e l'irritazione, di un padre infastidito dai piccoli dispetti della figlia, ben presto si trasforma in altro. L'essenzialità e la banalità della situazione iniziale accentuano, per contrasto, il senso storico di un male latente nelle cose e nei gesti di tutti i giorni. Il presente si conferma come durata di un'esperienza che non ha più nulla di autobiografico, ma in cui permane l'emozione che le cose hanno provocato nell'io. Si genera così uno slittamento emotivo, un soprassalto o un trauma accentuato dal contrasto, che il lettore stesso percepisce, tra il presente e i fatti che la memoria involontaria fa riemergere. Il «bambinetto ebreo» è qui un duplicato della figlia di Sereni, uno dei tanti fantasmi che abitano la sua mente. Il «gioco / del massacro» dal passato è giunto sino a noi e ha assunto una forma che lo dissimula. La memoria qui non è legata ad un paesaggio o ad un volto, è legata a un gesto senza storia, il gesto del sopruso e della violenza del più forte sul più debole: non si tratta del ricordo di una violenza passata, perché quel gesto apparentemente innocuo, è lo stesso del passato, che ritorna. Ma un passato che ritorna è un passato che non se n'è mai veramente andato: dopo il superamento dell'autobiografismo assistiamo all'abolizione della stessa memoria. Sembra ritornare la lezione fenomenologica di Merleau-Ponty, secondo cui

percepire non è esperire una moltitudine di impressioni che condurrebbero con sé ricordi capaci di completarle. Bensì veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente, senza il quale nessun appello ai ricordi è possibile. Ricordare non è ricondurre sotto lo sguardo della coscienza un quadro del passato a sé stante, ma tuffarsi nell'orizzonte del passato e svilupparne a poco a poco le prospettive racchiuse finché le esperienze che esso riassume siano come vissute di nuovo al loro posto temporale. Percepire non è ricordare⁴⁸.

L'intersezione dei piani già evocata per il *Diario d'Algeria*, l'idea della poesia come percezione della realtà, che abbiamo precedentemente messo in relazione con le riflessioni di Merleau-Ponty, richiamano la «costellazione carica di tensioni» di cui parla Benjamin: ora si può davvero realizzare un più compiuto concetto di

storia, che risente, forse, della lettura dello stesso Benjamin, secondo cui «lo storicismo postula un'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza unica con esso»⁴⁹. Per questo Sereni non procede attraverso l'uso di un tempo passato, bensì attraverso un presente, reso fulminante dall'uso dell'avverbio «adesso» con funzione di deittico temporale, indicante un'azione durativa nel presente: «Vedo. Ma è l'angelo / nero dello sterminio / quello che adesso vedo». È l'immagine di una crisi, il lampo di una nevrosi installata nella coscienza. Il concetto di *Jetztzeit* (attualità), espresso da Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, emerge dalla «continuità della storia»⁵⁰ per realizzare compiutamente il passaggio dalla recensione della realtà alla sua interpretazione.

Da questi *flash*, che rileggono l'esperienza soggettiva nel suo reagire all'interno della forma poetica, nasce una particolare visione delle cose («io veggente di colpo» scrive *In una casa vuota*, p. 190, e poi «adesso vedo» in *Sarà la noia*, p. 212): una visione che sembra realizzarsi attraverso un cannocchiale rovesciato, che tutto distanzia. Il passato, emergendo nel presente, inevitabilmente crea una distanza, anziché colmarla. Il poeta guarda lontano, ma guarda soprattutto *da* lontano («là» è il deittico spaziale che marca la distanza). La visione entra nel turbine delle affermazioni e negazioni che determinano un approccio instabile col reale, che si confonde col sogno e con l'ossessione («nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo», *Lavori in corso*, I, p. 194). Se la poesia è il luogo dell'apocalisse, della rivelazione, lo è all'interno di una fenomenologia del negativo, che mette in discussione le cose e la struttura stessa del testo, il soggetto e l'oggetto. Si arriva a minare i fondamenti stessi dell'essere e del tempo:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imago perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrare,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fioche
multipli vaghi di noi quali saremo stati.
(*Altro posto di lavoro*, in *Stella variabile*, p. 253)

Il punto di vista qui si concentra sulla percezione di un cambiamento, che ha reso l'io qualcosa di incerto dal punto di vista dell'esserci: «specimen», «imago», «postille sempre più fioche», «multipli vaghi», la cui esistenza è complicata dall'uso del futuro anteriore, un futuro che in qualche modo è già passato, e che mette in crisi la dialettica tra essere e non essere, tra ciò che è stato e ciò che non è ancora.

È anche uno sguardo proiettato su un'«altra riva», è l'ipotesi di una poesia che «allacci nome a cosa». In *Un posto di vacanza* la visione ricade nel gioco di affermazioni e negazioni, tentativi sempre sull'orlo del fallimento; lo sguardo, mezzo privilegiato di conoscenza del mondo, conosce la sconfitta, quando la vista è ingannata, per così dire, da effetti ottici che danno origine ad una prospettiva falsata, sghemba, imperfetta. Il poemetto è percorso da continui richiami allo sguardo, alla visio-

ne, che si confonde col sogno e l'allucinazione, con una sovrapposizione di immagini, di voci, di suggestioni, che rendono il senso del caos, della frantumazione e della precarietà di ogni possibilità conoscitiva:

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.

(*Un posto di vacanza*, V, p. 230)

La vista rischia di perdere peso, capacità speculativa, rischia di diventare voyeurismo, sguardo privo di una qualsiasi valenza conoscitiva: «Sarei io dunque il superstita voyeur, uno scalpore» e «l'occhio intento / all'attraversamento» non può più allacciare nome a cosa, come aveva ipotizzato, perché «ombre», «colori», «attimi» sono «freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto». La parola poetica non deve determinare logicamente la realtà, come tenta di fare il linguaggio filosofico, ma spogliarsi di ogni pretesa descrittiva e dare forma ad una realtà altra, da cui scaturisca una nuova coscienza. Parlare della realtà non vuol dire riprodurla in modo mimetico: superati i limiti dell'io, la conoscenza per via poetica deve guardare oltre i semplici fenomeni, pena il cadere vittima di un gioco di specchi, che confonde la realtà. La struttura della materia è complessa, come dinamico e brulicante di vita è l'universo, e lo sguardo del poeta, se vuole andare in profondità, deve affrontare la realtà da più punti prospettici, cogliendone il carattere mutevole:

Un sasso, ci spiegano,

non è così semplice come pare.
Tanto meno un fiore.
L'uno dirama in sé una cattedrale.
L'altro un paradiso in terra.
Svetta su entrambi un Himalaya
di vite in movimento.

(*Un posto di vacanza*, VII, p. 233)

Nel testo che rappresenta la *summa* della poetica sereniana, un catalogo della sua esistenza e della sua scrittura, viene messo in crisi il presupposto classico della conoscenza e dell'arte. Sereni prende definitivamente le distanze dai vincoli della mimesi del reale: la *res cogitans* (il soggetto) non descrive soltanto, ma interpreta la *res extensa* (l'oggetto), secondo una prospettiva storica e non astorica. Sereni porta a compimento un percorso che aveva intrapreso a partire da *Gli strumenti umani*:

Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti

(*I versi*, *Gli strumenti umani*, p. 149)

La conoscenza si lega, da questo momento in poi, a un «progetto / sempre in divenire», mai compiutamente realizzato, che va oltre l'orizzonte stesso della poesia, perché ormai lo sguardo rivela i suoi limiti, il suo relativismo, le sue contraddizioni. Contro le lusinghe di una poetica autoreferenziale e vana, uno «specchio ora uniforme e immemore», la parola di Sereni si pone in relazione con il futuro e con la condizione dell'uomo in un tempo di incertezze e crisi:

Ne fu colto
il disegno profondo
nel punto dove si fa più palese
– non una storia mia o di altri
non un amore nemmeno una poesia
ma un progetto
sempre in divenire sempre
«in fieri» di cui essere parte
per una volta senza umiltà né orgoglio
sapendo di non sapere.
(Un posto di vacanza, VII, p. 233)

Nel poemetto (uno dei punti più avanzati di speculazione poetica), il rapporto con la realtà è regolato da geografie variabili e prospettive mentali incrinata, all'interno di un sistema di segni sospesi tra la minaccia e lo spaesamento. Il poeta cammina sul rovescio della medaglia, vive ai bordi di una realtà composita e instabile, che è come dire che vive sul rovescio della poesia, immerso in una congerie di frammenti e schegge di voci, immagini, pensieri fissati sulla pagina, che già cedono al buio. Allo stesso tempo ne accetta i rischi e i limiti, per raggiungere una profondità che si pone come una possibilità futura, mai compiuta. Il «disegno profondo» è un «progetto» di conoscenza, che non può essere conoscenza in sé («Amare non sempre è conoscere»), perché per Sereni c'è sempre un al di là, un oltre, un altrove dell'io e del mondo in cui il potenziale psichico del gesto poetico continua a battere il terreno, inseguendo una traccia «oltre il paesaggio»⁵¹.

NOTE

- ¹ I testi riportati nel saggio sono tratti da VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori 1995.
- ² Si pensi a HENRI-IRÉNÉE MARROU, *La conoscenza storica*, Bologna, Il Mulino 2007, p. 205: «La storia è nello stesso tempo percezione dell'oggetto e avventura spirituale del soggetto conoscente. Essa insomma, si risolve nel rapporto che si stabilisce tra due piani della realtà umana: quello del Passato, ovviamente, ma anche quello costituito dal presente storico, che pensa e si muove nella sua prospettiva esistenziale, con il suo orientamento, la sua sensibilità, le sue attitudini e, ancora, i suoi limiti, le sue chiusure».
- ³ VITTORIO SERENI, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole* con due interventi di Cesare Segre e Lucia Lumbelli, Parma, Pratiche Editrice 1981, pp. 42-43.
- ⁴ *Ibidem*, p. 43.
- ⁵ VITTORIO SERENI, *Il nome di poeta, Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore 1962. Poi VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori 1998, pp. 53-54.
- ⁶ VITTORIO SERENI, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, op. cit., p. 43.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ *Ibidem*, p. 54.
- ⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi 2003, p. 16.
- ¹⁰ VITTORIO SERENI, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, op. cit., pp. 56-57.

- ¹¹ Si legga PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Seconda serie, op. cit.*, p. 16: «C'è da un lato la tendenza di chi si richiama a un filone orfico-sapientiale e attraverso la poesia intende affermare niente meno che una verità in qualche modo trascendentale [...]. Dall'altro c'è quella di coloro che praticano invece una poesia esistenziale, e si accontentano di partecipare un'esperienza».
- ¹² A questo proposito si legga EZIO RAIMONDI, *Letteratura*, Bologna, Clueb 2000, p. 16: «Oggi non vi sono dubbi che se per la letteratura si deve parlare di realismo, necessariamente esso passa e si costruisce attraverso la realtà propria della parola, sovvertendo le vecchie ipotesi mimetiche per includere l'atto stesso del rappresentare, con la sua energia di trasformazione e di deformazione, all'interno dello spazio rappresentato. E può essere allora che nello scrutare il reale la parola sappia scorgervi anche ciò che è più nascosto, di là dai significati apparenti di relazioni ancora provvisorie verso significati più profondi, sino ad attingere l'apertura al futuro, la tensione problematica segreta che affluisce e si sedimenta anche nel nostro confronto con il presente, in ciò che diciamo del nostro io nella sua dimensione sia individuale che collettiva».
- ¹³ Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1999, pp. 132-134. Mi sembra doveroso ricordare il contributo di GIAN CARLO FERRETTI, in particolare per quanto riguarda il capitolo *Un'idea di poesia*, pp. 130-145.
- ¹⁴ VITTORIO SERENI, *Scritture private con Fortini e con Giudici*, a cura di Zeno Birolli, Bocca di Magra, Capannina 1995, pp. 34-35.
- ¹⁵ Cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2005 p. 50.
- ¹⁶ «Proprio perché percepiamo un insieme come cosa, l'atteggiamento analitico può in seguito discernervi somiglianze o contiguità. Ciò non significa solo che, senza la percezione del tutto, noi non penseremo a notare la somiglianza o la contiguità dei suoi elementi, ma letteralmente che questi non farebbero parte del medesimo mondo e che quelle non esisterebbero affatto» (MAURICE MERLEAU-PONTY, *Ibidem*, p. 51).
- ¹⁷ VITTORIO SERENI, *Dovuto a Montale, Gli immediati dintorni, op. cit.*, ora in *La tentazione della prosa, op. cit.*, p. 149.
- ¹⁸ «Seppure in senso diverso da Montale, anche Sereni avrebbe potuto dire di sé che non inventava nulla. La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminati [...]. Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia [...] che i fatti e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa. Sereni era l'antitesi del poeta orfico; era un poeta esistenziale» (PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Seconda serie, op. cit.*, pp. 316-317).
- ¹⁹ VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, *op. cit.*, pp. 585-586.
- ²⁰ VITTORIO SERENI, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni*, a cura di Giancarlo Buzzi, «Concertino», a. 1, n. 1, giugno 1992, p. 43. Si legga anche *Un posto di vacanza*, V, p. 231: «“Ho un lungo conto aperto” gli rispondo. / “Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”».
- ²¹ VITTORIO SERENI, dichiarazione a Gian Carlo Ferretti, «Rinascita», a. 30, n. 15, 13 aprile 1973, p. 32.
- ²² GIAN CARLO FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni, op. cit.*, p. 135.
- ²³ VITTORIO SERENI, *Una vicenda amicale: lettere di Vittorio Sereni, op. cit.*, p. 43.
- ²⁴ VITTORIO SERENI in FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti 1982, pp. 121-122.
- ²⁵ MASSIMO GRILLANDI, *Sereni*, Firenze, La Nuova Italia 1972, p. 46.
- ²⁶ GIACOMO DEBENEDETTI, *Nota alla prima edizione*, in VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni, op. cit.*, ora in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa, op. cit.*, pp. 6-7.
- ²⁷ VITTORIO SERENI, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi 1947, p. 45, ora in *Poesie, op. cit.*, p. 417.
- ²⁸ VITTORIO SERENI, *Poesie, op. cit.*, p. 426: «Scritta in Algeria nel '44, ma lo spunto è bolognese, del '42, esclusa dal *Diario*, è poi stata pubblicata (nel '48?) nell'Indicatore Partigiano e nel Progresso. L'ultimo verso suonava così: «fugge oltre i borghi un tempo irreparabile». La correzione è molto recente».
- ²⁹ FULVIO PAPI, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini e Associati 1992, p. 107.
- ³⁰ VITTORIO SERENI, *Male del reticolato*, in *Gli immediati dintorni, op. cit.*, ora nella *Tentazione della prosa, op. cit.*, p. 20.
- ³¹ GIULIANO LADOLFI, *Vittorio Sereni. Il “prigioniero”*, Borgomanero, Edizioni Atelier 2003, p. 14.
- ³² MARCELLO CICCUTO, *Letteratura e arte, in Storia della letteratura italiana, XI, Il Novecento. Scenari di*

fine secolo, Milano, Garzanti 2001, p. 413.

- ³³ «L'occasione, nella poetica di Sereni, si compone nel tempo in un composto lavoro della memoria, come progressiva valorizzazione del ricordo attraverso una sua semantizzazione» (FULVIO PAPI, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, op. cit., p. 102).
- ³⁴ VITTORIO SERENI, *Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, op. cit., ora nella *Tentazione della prosa*, op. cit., p. 29.
- ³⁵ WALTER BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1962, p. 83.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 85.
- ³⁷ «Parlando, con la più sottile delle discrezioni, d'altro e d'altri, Sereni, in un breve articolo del '57, chiariva come il suo lavoro di poeta fosse guidato, tra soprassalti e continui ripensamenti, dall'"ansia" del confronto con "l'immagine di noi e del nostro tempo"» (ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni 1999, p. 49). Questo motivo viene definito da Testa «storico e psicologico», perché «privilegia, nella lettura dei testi altrui e nella composizione dei propri, i segni legati al senso della contemporaneità e i loro rapporti con l'essere individuale».
- ³⁸ VITTORIO SERENI, *Esperienza della poesia*, in *Gli immediati dintorni*, op. cit., ora nella *Tentazione della prosa*, op. cit., p. 29.
- ³⁹ Così VITTORIO SERENI in un'intervista a cura di GIAN CARLO FERRETTI, «Rinascita», a. 37, n. 42, 24 ottobre 1980, p. 40.
- ⁴⁰ Di questa poesia si conoscono due differenti stesure: la prima, pubblicata in «Comma», nel 1968; la seconda è invece la stesura confluita in *Stella Variabile*, pubblicata nel 1981 (e a quest'ultima si è fatto riferimento). In merito occorre ricordare almeno i due fondamentali commenti di CESARE GARBOLI *In una casa vuota. Commento*, «Comma», Prospettive di Cultura-Letteratura, a. IV (1968), n. 4, p. 32 e *September in the rain*, in CESARE GARBOLI, *Falbalas*, Milano, Garzanti 1990, p. 211.
- ⁴¹ EUGENIO MONTALE, *Strumenti umani*, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, p. 331.
- ⁴² «La relazione col Tutto è in lui un punto d'arrivo: il poeta mira a organizzare i suoi frammenti sparsi, i suoi brividi, in una costruzione che potrebbe definirsi "cubista"» (CESARE GARBOLI, *In una casa vuota. Commento*, op. cit., p. 32).
- ⁴³ «Si può dire che viaggi e transiti (anche mentali) sono in Sereni di due tipi fondamentali: quello chiuso, che non muta la situazione di partenza o anzi ad essa torna dichiaratamente, formalizzandosi come "aggiramento" (termine ben sereniano) [...] e quello aperto, che si risolve per modulazione verso altra tonalità, in un luogo che può negare quello di partenza» (PIER VINCENZO MENGALDO, *La spiaggia di Vittorio Sereni*, in *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon, Milano, Neri Pozza 1997, p. 90). Anche in questa poesia sembra potersi applicare l'osservazione di Mengaldo. Il poeta guarda all'esterno della casa vuota, ma, se all'inizio scorgeva «margherite e ranuncoli», nel finale, «tornino o no sole e prato coperti», c'è il riconoscimento del «male» esistenziale.
- ⁴⁴ «Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremmo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non una immagine ma una battaglia di immagini» (VITTORIO SERENI, *Esperienza della poesia*, op. cit., p. 29).
- ⁴⁵ CESARE GARBOLI, *In una casa vuota. Commento*, op. cit., p. 32.
- ⁴⁶ MAURICE BLANCHOT, *La scrittura del disastro*, Milano, SE 1990.
- ⁴⁷ VITTORIO SERENI, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, op. cit., p. 51.
- ⁴⁸ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 58.
- ⁴⁹ WALTER BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, op. cit., p. 84.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 83. Si legga a questo proposito anche LAURA BARILE, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere 2004, pp. 191-200.
- ⁵¹ «Ma è come la montagna di Cézanne: astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi. [...] Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio» (VITTORIO SERENI, *Infatuazioni, Gli immediati dintorni*, op. cit., ora in *La tentazione della prosa*, op. cit., p. 132).

Gianfranco Lauretano

Metamorfosi e paradosso della conoscenza in Caproni

Caproni visse soprattutto in tre città: a Genova, a cui sentiva di appartenere di più, a Livorno, dove nacque, e a Roma. Egli è dunque un italiano tirrenico, del versante occidentale della Penisola, quella del tramonto e del mare più ampio e profondo. E, se si può difficilmente dimostrare un rapporto diretto, non solo in Caproni, dei luoghi geografici dell'autore con l'opera, altrettanto indimostrabile è la loro completa estraneità. In effetti la poesia di Caproni è soprattutto serale e persino notturna; il clima generale, fino ai movimenti più ampi e poematici della caccia, è quello del crepuscolo di un'epoca e della nostalgia, del non essere più in un tempo e in un luogo dell'aver perduto la luce. C'è traccia esplicita di questo nel primo esempio che citiamo: nella sua raccolta iniziale, *Come un'allegoria*, Caproni riunisce poesie dei primi Anni Trenta, poesie di una voce trasparente, equilibrata, già mature nonostante i vent'anni e poco più dell'autore. Ma dentro il tono bilanciato e controllato, che in una delle poesie migliori parte addirittura dal ricordo, vibrano già un'inquietudine ed un'intensità che si esprime «nell'ora in cui l'aria s'arancia», un impeto «di meraviglia» davvero giovane e serotino insieme; un fervore che riconosciamo soprattutto nello sguardo, col suo tentativo di scorgere la metamorfosi nel mondo e nella natura nell'ora in cui anche la luce e i colori mutano, per leggere il reale effettivamente “come un'allegoria”:

Ricordo una chiesa antica,
romita,
nell'ora in cui l'aria s'arancia
e si scheggia ogni voce
sotto l'arcata del cielo.

Eri stanca,
e ci sedemmo sopra un gradino
come due mendicanti.

Invece il sangue ferveva
di meraviglia, a vedere
ogni uccello mutarsi in stella
nel cielo.

(Ricordo nel testo *L'opera in versi*, Milano, Mondadori 1998, p. 10)

La metamorfosi è un primo campione di quella che si rivelerà come una tecnica complessiva di pressione sulle immagini in direzione di un tentato ampliamento della conoscenza. Lo vedremo ad esempio in un accenno che riguarda le *Stanze della funicolare*. In questa prima poesia – e fase – la ricercatezza dei suoni (antica / romita, aria / s'arancia / scheggia / arcata / stanca, ferveva / vedere) – più assonanze che rime – il loro ripetersi all'interno del testo, non sono solo preludio a quella che Mengaldo ha definito “la terza stagione” di Caproni, quella finale, in cui rime e assonanze si rincorrono in spazi strettissimi e sono l'esca fondamentale del senso; esse testimoniano anche il finissimo orecchio musicale del poeta, che studiò violino e suonò a lungo, e soprattutto cercò sempre nella lingua della poesia una musica e un ritmo che corrispondessero intimamente a quelli uditi nel mondo, l'attingere a un'armonia che il pensiero non riusciva altrettanto bene ad individua-

re. I sensi accesi completamente, come in questa poesia ancora notturna, trattengono dunque il ricordo non solo di un'armonia, ma di una bellezza totale, del corpo e dell'anima, «il vento» di un passaggio che ha acceso, in un luogo o in un corpo, la conoscenza del vero. E anche qui ritroviamo un gioco di luci e una mutazione finale.

Tersa per chiari fuochi
festosi, la notte odora
acre, di sugheri arsi
e di fumo.

Intorno a un falò d'estate
imita selvagge grida
uno stuolo di bimbi.

S'illuminano come esclamate,
ad ogni scoppio di razzo,
le chiare donne sbracciate
ai balconi.

(Voci e canzoni cancella
la brezza: fra poco il fuoco
si spegne. Ma io sento ancora
fresco sulla mia pelle il vento
d'una fanciulla passatami a fianco
di corsa).

(*San Giovambattista*, p. 19)

La ricchezza lessicale e quella della similitudine saltano agli occhi: «S'illuminano come esclamate [...] le chiare donne sbracciate / ai balconi», una ricchezza che andrà allargandosi nelle raccolte centrali, con testi basilari dell'opera di Caproni, come nel citato *Stanze della funicolare*. In esse Giovanni Raboni, che le considera il «luogo centrale e irradiante» di tutta l'opera caproniana, si è divertito a cercare i diversi termini con cui l'autore ha voluto indicare la funicolare stessa. Eccoli, secondo l'elenco di Raboni: funicolare, arca, barca a fune, barca, furgone, carro, funivia, corda; una molteplicità e varietà che rimandano a un movimento continuo, ad una metamorfosi, come si diceva, dell'oggetto e dell'immagine, ad una ricchezza di tentativi che l'autore deve fare per sviscerare una conoscenza. Suoni, lessico e metrica sono in Caproni lussureggianti e calibrati allo stesso tempo. Testimoniano della complessità e bellezza dell'essere e del mondo.

Contemporaneamente, però, Caproni s'accorge del muro che impedisce la presenza piena e completa della bellezza e della verità: muro primo che è la morte, soglia estrema oltre cui non è consentito andare. Questa coscienza sembra prendere sempre più spazio col passare degli anni e dei volumi, soprattutto dopo i Cinquanta e la raccolta *Il seme del piangere*, in cui compaiono quei lucidi e assieme visionari (lucidi nella visione?) *Versi livornesi* dedicati in gran parte alla morte di quella straordinaria figura letteraria, oltre che umana, che è la madre-fidanzata di Caproni: Anna Picchi.

Anima mia, leggera
va' a Livorno, ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo

fa' un giro; e, se n'hai tempo,
perlustra e scruta, e scrivi
se per caso Anna Picchi
è ancor viva tra i vivi.

Proprio quest'oggi torno,
deluso, da Livorno.
Ma tu, tanto più netta
di me, la camicetta
ricorderai, e il rubino
di sangue, sul serpentino
d'oro che lei portava
sul petto, dove s'appannava.

Anima mia, sii brava
e va' in cerca di lei.
Tu sai cosa darei
se la incontrassi per strada.
(*Preghiera*, p. 191)

Il viaggio alla scoperta del *dopo*, là dove solo la visione può tentare una preghiera, si spingerà fino ai suoi confini, diventando assurdo e aprendo all'estrema forzatura di Caproni che è il paradosso. Nella raccolta *Il muro di terra* esplose così la particolare religiosità del poeta di fronte all'incessante bisogno di Dio, contemporaneo all'ineluttabile constatazione della Sua assenza. Proprio in una poesia di questa raccolta è presente l'espressione tante volte citata come esemplare della posizione di Caproni.

"Be'?" mi fece.
Aveva paura. Rideva.
D'un tratto, il vento si alzò.
L'albero, tutto intero, tremò.
Schiacciati il grilletto. Crollò.
Lo vidi, la faccia spaccata
sui coltelli: gli scisti.
Ah, mio dio. *Mio Dio*.
Perché non esisti?

(*I coltelli*, p. 313)

«Mio Dio, perché non esisti» è il segno di un'*impasse* culturale, filosofica, religiosa che è personale e storica, forse uno dei crismi del Novecento. Il desiderio di una verità universale, un destino certo, una conoscenza definitiva (Dio) è vivo e vegeto e forte, ma anche interrotto da un'impossibilità implicita a raggiungerlo. In modo simile riprendeva il tema il grande scrittore svedese Pär Lagerkvist, premio Nobel per la letteratura nel 1951, in una poesia in cui dice:

Uno sconosciuto è il mio amico, uno che io non conosco.
Uno sconosciuto lontano lontano.
Per lui il mio cuore è colmo di nostalgia.
Perché egli non è presso di me.
Perché egli forse non esiste affatto?
Chi sei tu che colmi il mio cuore della tua assenza?
Che colmi tutta la terra della tua assenza?

«Esiste la meta ma non la strada» diceva Kafka. Nel paradosso caproniano rivive lo stesso blocco, una sorta di sospetto che ha investito la cultura occidentale del suo e nostro tempo. Il contesto in cui allora la poesia si muove è quello di un duello: un duello metafisico, terribile e ingiusto, in cui il vincitore prega Dio, o il suo vuoto, che forse è nel vento e che è persino il segnale che dà il via allo sparo. E, insieme al grilletto, scatta tutta l'assurdità di una situazione, o migliaia di situazioni, senza giustizia e senza significato. E scatta il paradosso. Esso ha in Caproni valenze diverse, a seconda del periodo, dell'intenzione e della visione del mondo che via via va compiendosi. Il ventaglio delle possibilità nell'uso del paradosso è infatti assai ampio e va dall'atteggiamento distruttivo e nichilista («Pensiero fisso: / il vero debellatore / di Dio, è lui, il Crocifisso?») che sembra accogliere le istanze delle linee coeve di più forte pressione filosofica, ad un dispositivo che, in generale, cerca di forzare la conoscenza per dar spazio a inedite opportunità gnoseologiche. Lo stesso paradosso che condurrà Caproni nella raccolta successiva, *Il franco cacciatore*, a spingersi fino all'«ultimo borgo», ma vanamente. E con la comparsa sempre più forte di quell'apparato ironico e amaro che è una caratteristica spiccatamente tipica della poesia caproniana, persino la guida, che «non mente», condurrà il viaggiatore (notare l'infittirsi delle assonanze) al niente.

S'erano fermati a un tavolo
d'osteria.
La strada
era stata lunga.
I sassi.
Le crepe dell'asfalto.
I ponti
più d'una volta rotti
o barcollanti.
Avevano
le ossa a pezzi.

E zitti
dalla partenza, cenavano
a fronte bassa, ciascuno
avvolto nella nube vuota
dei suoi pensieri.
Che dire.
Avevano frugato fratte
e sterpeti.
Avevano
fermato gente – chiesto
agli abitanti.
Ovunque
solo tracce elusive
e vaghi indizi – ragguagli
reticenti o comunque

inattendibili.

Ora
sapevano che quello era l'ultimo borgo.

Un tratto
ancora, poi la frontiera
e l'altra terra: i luoghi
non giurisdizionali.

L'ora
era tra l'ultima rondine
e la prima nottola.

Un'ora
già umida d'erba e quasi
(se ne udiva la frana
giù nel vallone) d'acqua
diroccata e lontana.

(*L'ultimo borgo*, pp. 436-437)

(*Al forestiero
che aveva domandato l'albergo*)

Segua la guida,
punto per punto.
Quando avrà raggiunto
il luogo dov'è segnato
l'albergo (è il migliore
albergo esistente)
vedrà che assolutamente
lei non avrà trovato
– vada tranquillo – niente.

La guida non mente.
(*Indicazione sicura, o: bontà della guida*, p. 438)

Tornano qui diversi tratti tipici di questa opera: l'ora serale, la precisione e la ricchezza dei particolari del viaggio, per nulla trascurato dal racconto, la stoccata finale. E soprattutto l'assottigliarsi del numero degli elementi con i quali il poeta decide di giocare la sua partita: poche parole, versi brevi, rime limitate. Caproni va pian piano raffinando il suo stile unico e nuovo e lo fa aumentando i limiti, lo spazio linguistico entro cui muovere le sue mosse. Ancora una volta in modo paradossale, limitando gli strumenti è come se volesse aumentare la possibilità di far scaturire con precisione il senso. Così nell'ultima fase, da *Il Conte di Kevenhüller* degli anni Ottanta fino a *Res amissa*, l'ultima raccolta, il poeta giunge ad una grande lucidità e stringatezza di stile. Ma arriva anche ad una concitazione da cacciatore che trasforma l'oggetto della conoscenza in "preda" – «Andavo a caccia. Il bosco / grondava ancora di pioggia. / M'accecò un lampo. Sparai. / (A Dio, che non conosco?)» – e che tiene contemporaneamente conto di una raffinatissima ed implicita partitura ritmica e sonora, una sorta di cavalcata sinfonica sincopata ed epigrammatica.

La sua instancabile ricerca della verità e della conoscenza qui diventa nitida e senza remore fino ad una sardonica tragedia, la sua musica precisa e quasi matema-

tica, il ritmo livido e scoccante, la rima «sempre in me battente», la volontà assoluta. Tanto assoluta da denunciare una «tagliola», una paura dell'inganno delle risposte. In questa tagliola ritorna probabilmente quello che si scorgeva come atteggiamento prevalente che l'uomo del Novecento ha verso la conoscenza. La rivoluzione della modernità, rovesciando l'antropologia europea dopo duemila anni, è stata una rivoluzione della conoscenza ed ha lasciato come retaggio l'agguato del sospetto. La sottile linea che demarca la differenza tra la domanda come sete di sapere e il "dubbio", vero feticcio della cultura contemporanea, è l'ombra del sospetto. In questo modo le certezze diventano le trappole (tagliole) del potere e la rivoluzione prende il posto della tradizione. Proprio questa idea della tagliola ritorna alla fine di un testo della stessa raccolta caproniana; un testo strano ma ricollegabile proprio ad una filiera novecentesca spia di tale atteggiamento. Si intitola *Mancato acquisto* (p. 800):

*(Sul grave
ma appena).*

Entrai dal mio già abituale
fornitore, dopo
non so che lunga assenza.

Tutto era mutato.

Quasi
non riconoscevo il locale.

Nessuno al banco.

Diedi
una voce.

Aspettai.

Aspettai a lungo.

Battei,
fuor di pazienza, le mani.

Apparve (sulla trentina,
di strano colorito) un tizio
(certo, di razza non latina)
da me mai prima visto
né conosciuto.

«Mi chiamo»,
mi fece, «Gesù Cristo.
Da tempo qui è cambiata gestione.
Venni con mio padre.

Sono anni.

Mio padre è morto.

Ora,
come voi stesso vedete,
son solo nella conduzione
dell'esercizio.

Comunque,

eccomi a voi.

Chiedete,
e cercherò d'esser pronto
a soddisfarvi.

Il conto
non vi preoccupi.

È un pezzo
che, specie s'è alto il prezzo,
ormai uso far credito.

Ditemi.
Salderete
come e quando vorrete».

.....

Lo guardai.

Crollai il capo.
Aveva pur parlato,
è indubbio, a chiare e oneste note.

Ma allora, perché uscii a mani vuote? ...

Varianti alternative:

Ma allora, perché uscii a mani vuote,
senza aver spiccicato
nemmeno una parola? ...

Temevo quale tagliola? ...

Lo strano “Gesù Cristo” che il protagonista incontra al banco in un non meglio specificato locale si inserisce in realtà in una tradizione anch’essa novecentesca di reinterpretazione della Sua figura: si pensi, ad esempio, al personaggio di Cristo che dialoga con Pilato nel romanzo *Il maestro e Margherita* dello scrittore russo Bulgakov. Anche in quel caso si tratta di una figura modesta, che non vuole essere condannato perché non vuole essere il messia, come se tutta la vicenda dei Vangeli fosse un equivoco. In Caproni abbiamo un Gesù modesto, che non ha pretese in nessun senso, certo neppure in quello religioso. Ma, se spesso la metamorfosi della figura di Cristo nell’arte e nella letteratura del Novecento ha avuto lo scopo di allontanarlo da quello della tradizione cristiana e soprattutto cattolica, fino a livelli volutamente satanici di distorsione e sfregio del Suo volto, non c’è ovviamente nulla di diabolico in Caproni. Anzi, a ben guardare, qui non si parla neppure di Cristo, ma dello stato del Cristianesimo, che per l’autore non risponde più alle esigenze dell’uomo contemporaneo perché il Padre – l’origine, il senso, l’assoluto – è morto. L’accezione sociologica di Dio lascia Caproni «a mani vuote»: la realtà misteriosa da cui sente di dipendere, e che lo induce al viaggio e alla caccia perfino di fronte al paradosso della sua eventuale inesistenza, è indispensabile. La sua assenza lascia senza parole, ed è un’assenza dovuta al sospetto che si è esteso su tutta la conoscenza dell’uomo contemporaneo. Essa lo condanna ad un’unica “indi-

cazione”, in cui l’essere è in un non-luogo («Smettetela di tormentarvi. / Se volete incontrarmi / cercatemi dove non mi trovo. // Non so indicarvi altro luogo»). La lotta interna all’io, inteso come crocevia tra l’essere e il nulla, trova in quest’ultimo esito la sua paradossale risposta, ma la tagliola a questo punto si espande alla poesia stessa, agli strumenti, al mezzo assoluto del poeta ed è, nel testo a lei intitolato, la parola stessa.

La parola.
La tagliola.
Occhio!
Sono una cosa sola.
(*La tagliola*, p. 798)

Salvatore Ritrovato

Poesia, virtute e conoscenza

infinitum non est pertransitabile
(Aristotele, *Physica*, III, IV, 204a)

La poesia è una *forma* della conoscenza umana, forma, non solo in senso esteriore (si pensi all’ampia fortuna della poesia didattica nei secoli passati, almeno fino al Settecento), ma per la sua capacità di affabulazione di temi e problemi della ricerca scientifica contemporanea. Senza risalire a *Eureka* di Edgar Allan Poe, basti ricordare la *Cosmogonie portative* di Raymond Queneau, le *Cosmicomiche* di Italo Calvino, *Gli elisir della scienza* di Hans Magnus Enzensberger. La letteratura, tanto nella versione del romanzo ottocentesco, quanto in quella fantascientifica, ha saputo misurarsi spesso con gli aspetti più inquieti (e inquietanti) del pensiero moderno, facendone ora il punto di partenza di una vicenda, ora una cornice narrativa essenziale e imprescindibile. Il discorso vale anche nel controverso rapporto che la letteratura intrattiene con la storia. Facciamo un esempio: le digressioni che Manzoni fa nei *Promessi sposi* non sono esornative, ma consentono di conoscere meglio, attraverso i documenti e le testimonianze dell’epoca, il secolo oggetto della narrazione. Quel che Manzoni non ritenne opportuno inserire nella trama del romanzo divenne un volume a parte: la *Storia della colonna infame*. Per restare agli anni del romanzo manzoniano, del 1830 è *Notre-Dame de Paris* di un giovanissimo (allora ventottenne) Victor Hugo. Lunghi paragrafi sono dedicati alla struttura della chiesa, all’invenzione della stampa, all’ordinamento giudiziario e così via. Divagazioni? In verità sono l’*humus* nel quale si radica l’intreccio del romanzo. Se ci spostiamo su un altro capolavoro dell’Ottocento, *Moby Dick*, lunghe ed erudite digressioni danno spessore storico a un’avventura che non sarebbe difficile ridurre a un esile racconto; in tal senso esse sono fondamentali per comprendere l’ambizione “conoscitiva” dell’opera. La tentazione di continuare a fare esempi è grande, ma non ci aiuta a orientare la bussola di questo breve intervento, soprattutto se guardiamo alla poesia che, dalla specola più appartata del suo linguaggio lirico (o post-lirico), si trova

spesso a sostenere la necessità di una misura “umanistica” (che non vuol dire necessariamente antiscientifica) della conoscenza: senza tale misura, sembra dire, l’umanità finisce per concepire il valore della conoscenza e quindi la ricerca della verità, in un’accezione legata alle correnti programmatiche, ai manifesti poetici e alle opportunità editoriali del momento. Ma la poesia mette in dubbio l’idea della conoscenza come di un cammino illimitato, privo di rischi, e dispiega una visione più sfumata della storia degli uomini che l’hanno vissuta direttamente e la sentono come “esperienza”. Non è un caso che Ulisse, l’eroe esperto dell’antichità, continui a rappresentare una figura di riferimento per il tema della conoscenza dell’uomo e a dare, particolarmente nella singolare interpretazione dantesca, materia su cui soffermarsi e riflettere, anche per comprenderne il senso nella poesia moderna. Proviamo, dunque, a rileggere l’episodio in questa chiave.

Nel canto XXVI dell’*Inferno* Ulisse¹ appare, secondo l’ottica peculiare della tradizione cavalleresco-cortese, come un campione dell’esperienza umana: «innatus», con parole di Cicerone, «in nobis cognitionis amor et scientia» (*De finibus*, V, 15). Il suo esempio pone il nesso inscindibile di *virtute* e *canoscenza* a paragone del tempo breve della vita che, di là dalle chiose moraleggianti, resta come un nucleo opaco, impenetrabile, nella complessa orditura del sapere, del quale l’uomo – osserva Dante – con le proprie forze «non sen vien satollo» (*Par.* II, 12). Ulisse è l’eroe che, dopo aver vinto la brutalità e la lussuria di esseri mostruosi, decide di proseguire oltre le colonne d’Ercole, avventurandosi verso luoghi segreti, espressamente “vietati” all’inizio dei tempi. Il viaggio terminerà, com’è noto, davanti alla montagna dell’Eden. Il suo amore di conoscenza infrange però il limite stabilito del possibile, e con forza oratoria trascina i suoi compagni a seguirlo:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste per viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

(*Inferno*, XXVI, 118-120)

Quale lettore non si sentirebbe di condividere queste parole, anche se a pronunciarle è, ora, un eroe condannato alle pene dell’inferno? Ulisse parla ai suoi compagni, «vecchi e tardi», per invitarli a proseguire il «cammino» intrapreso, e, in coda alla sua «orazion picciola», termina con una *peroratio* sobria, ma di grande effetto: la contingente vicenda di uomini impavidi riflette il destino eterno del genere umano. E come i compagni di Ulisse, anche i lettori (lo dimostrano i significativi fraintendimenti dei secoli successivi) si sentono trascinati dal discorso, proiettando in un immaginario viaggio ai confini dell’ignoto la loro sete di conoscenza. Ricordiamo le terzine precedenti:

“O frati”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de’ nostri sensi ch’è del rimanente
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza...

(Inferno, XXVI, 112-118)

L'esortazione va a segno. I compagni, fatti «aguti», riprendono la rotta verso ovest, dove faranno naufragio in un gorgo. Dove li ha condotti la loro sete di conoscenza? A che cosa serve esercitare *virtute* e *canoscenza*? Se Ulisse è all'inferno, la ragione non è – ci hanno spesso ricordato i commentatori di Dante – solo in quell'ultima disperata impresa. La sua condanna deriva da un'esistenza malvissuta, cioè vissuta ingannando gli altri, per affermare in fondo la propria ambizione di gloria. In tal senso, anche l'«orazion picciola» non sembra che una prova intesa a disinnescare i dubbi dei compagni accendendo le ali al «folle volo». Qui si apre una questione esegetica: «il viaggio oltre le Colonne d'Ercole – sintetizzava Fiorenzo Forti – è espressione di magnanima sete di conoscenza, come suonano le parole dell'«orazion picciola», oppure quelle parole dall'apparenza eroica sono l'estrema frode, quella in cui si sommano la malizia ingannatrice e la superbia peccaminosa dell'Itacense?». Ulisse pagherà il suo “disordine” assiologico che lo relega, secondo Dante, all'inferno, in quanto la sua sete di conoscenza non rispetta i limiti, la misura del reale, cioè non è guidata dalla consapevolezza di un limite; anzi si spinge, illudendo gli amici, trascinandoli nella rovina, oltre i confini gnoseologici concessi, in quel momento, a chi non era accompagnato dalla fede. Dio è l'ente che sovrintende, secondo un progetto per noi imperscrutabile, il movimento del mondo, l'orizzonte metafisico che relativizza il nostro punto di vista, e delimita la scelta delle nostre azioni, le quali, per quanto “magnanime” (e Ulisse è uno dei maggiori esempi di *magnanimitade*), non conducono a un buon esito, ma a un «folle volo».

Rileviamo a questo punto la modernità di Ulisse. Oggi, Dio si è lentamente eclissato dalla scena della storia e la natura ha dimostrato una sua inquietante (perché casuale, non causale) autosufficienza evolutiva. Com'è vero che per i laici esistono limiti etici alla conoscenza, così è altrettanto vero che l'ultima significativa impresa di Ulisse esemplifica il fallimento di un paradigma morale, prima che conoscitivo, dell'esistenza. In tal senso l'«orazion picciola» non è riprovevole sul piano razionale, ma diventa pericolosa in quanto sorpassa il fragile equilibrio tra fisica e metafisica, liberando un desiderio autodistruttivo.

(Uso il termine *metafisica* non in senso trascendente, ma per designare qualcosa che sta al di là delle quotidiane certezze assicurate dalle leggi della realtà effettuale, oggetto di studio della fisica classica: precisamente quella “realtà”, che noi riusciamo a concepire ma non a percepire, studiata dalla fisica moderna. La conoscenza di questa metafisica è esemplificata dal film *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, in cui l'uomo è posto in un'aberrante solitudine, davanti a scelte drammatiche, che trascendono la sua finitezza, e però ineludibili, dal momento che la sua scienza e coscienza del mondo moderno è passata, per usare termini di Koyré, dal «mondo chiuso» all'«universo infinito»).

In verità, il messaggio di Dante, nell'episodio di Ulisse, è meno condizionato dai limiti posti dell'ideologia cristiana di quanto si possa immaginare, grazie anche alla forza della poesia, che mette il lettore nelle condizioni di comprendere il senso di questo incontro nel contesto della narrazione, senza tralignare dalla forza propria

delle singole immagini. In altre parole, il senso dell'episodio si palesa *in re*, direttamente nella vicenda così com'è narrata, non *ante rem* o *post rem* ovvero in un'asserzione di principi teorici. La poesia di Dante porta, anzi, un incremento significativo alla tradizione esegetica del mito di Ulisse, drammatizzandone, in una concisa e intensa parabola, la vitalità (per usare un ossimoro) dissolutiva e le intime contraddizioni, e quindi intuendo qualcosa che non era stato compreso prima, voglio dire il valore "figurale" della parola storica, il senso profetico del contingente. La poesia costituisce un tipo di conoscenza diversa da quella scientifica: enigmi, simboli, allegorie consentono infatti di cogliere le differenze, all'interno dell'orizzonte gnoseologico, fra *gnosis* e *logos*, tra un conoscere per sapienza e un sapere per conoscenza.

Nella poetica di Dante, la costruzione dell'episodio di Ulisse segna una maturazione nella pietà umana del narratore, rispetto alla materia narrata (si pensi alla sua partecipazione emotiva nell'episodio di Paolo e Francesca) e si pone in una stretta relazione simbiotica con le altre parti del canto. La metafora delle «ali» ricorre prima nell'invettiva contro Firenze («poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali»), poi nella navigazione dell'eroe («de' remi facemmo ali al folle volo»), e si rivela, per il fatto di essere contro la "natura" dell'uomo, come un simbolo della sua superbia. A proposito, non sfuggirà che nel canto XXVI dell'*Inferno* troviamo i due poeti alle prese con una dura e pericolosa salita, avanzarsi a fatica, aiutandosi con le mani e con i piedi, per una «solinga via, / tra le schegge e tra' rocchi de lo scoglio». Nota Dante:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
 perché non corra che virtù nol guidi;
 sì che, se stella bona o miglior cosa
 m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

(*Inferno*, XXVI, 19-24)

Sono versi di passaggio nella discesa all'ottava bolgia, ma chiave di volta per comprendere l'episodio. La spiegazione, seguendo i commentatori, è questa: il poeta promette di tenere a freno, più di quanto non sia solito, il suo «ingegno», affinché non agisca troppo in fretta, fuori dal controllo della «virtù», così che se l'influenza delle stelle o la grazia divina gli hanno donato le qualità mentali, egli stesso non se ne privi. Ma qual è il "cammino" della conoscenza, senza l'aiuto della virtù? Solitaria e faticosa, in salita, sul piano fisico, ma dritta, sul piano spirituale. La poesia provvede a istituire ricorrenze significative tra una parte e l'altra del poema, ampliando i confini temporali e spaziali di una narrazione che procede a blocchi, strappi, scatti, ritorni, e tratteggia, dall'angolazione critica propria di una testimonianza vissuta (tale è il paradosso del poema che finge, sottolineava Charles Singleton, di non essere una finzione), le caratteristiche proprie del genere "visione", tra poesia e profezia: così il canto XXVI trascorre da uno scenario consueto di campagna («Quante 'l villan ch'al poggio si riposa / [...] / vede lucciole giù per la valle») alla descrizione di un miracolo («E qual colui che si vengìo con li orsi / vide

'l carro d'Elia al dipartire»), alla scoperta progressiva di un “nuovo mondo” («L'uno lito e l'altro *vidi* infin la Spagna / fin nel Morrocco [...]»; «Tutte le stelle già de l'altro polo / *vedea* la notte [...]»), fino alla mostruosa apparizione di quella montagna «bruna», oscura, indistinta, che emerge dalla foschia marina, inghiottendo in un gorgo definitivo l'ultimo viaggio di Ulisse (e un altro sogno, secoli dopo, inghiottirà il *Pequod* nella sua vana caccia alla Balena Bianca, irriducibile emblema dell'ignoto).

Quale che sia la posizione di Dante nei confronti di Ulisse, è possibile intravedere un certo grado di proiezione autobiografica dell'autore, consapevole di avere intrapreso un altrettanto audace viaggio nell'oltretomba. Per tutta il poema Dante fa i conti con se stesso e declina le proprie responsabilità morali, e insieme la propria ansia conoscitiva, nella diversa statura poetica dei suoi personaggi, ricavando a volte, come nel caso esemplare di Ulisse, un controcanto letterario a quella «magnanimitade» (per tradurla con Dante, *Conv.* IV XVIII 5, la *megalopsichia* di cui parlano Aristotele e Cicerone, nota sia a Boezio sia a San Tommaso) che anima l'impresa della *Commedia*. La magnanimità è una virtù nella quale la forza d'animo, se non è sorretta dalla ragione, ispirata a prudenza e consapevolezza del limite (poi che tutto quel che di vago e di vasto ha il nostro essere è il senso di Dio), può risolversi in follia e dare scacco all'ingegno umano, snaturando ogni conoscenza, condannata ad esaurirsi in *vana curiositas*.

In tal senso, il racconto dell'ultimo viaggio, nelle parole di Ulisse, riflette come in un gioco di specchi la funzione determinante che la “lingua” ha nel destino di un essere fragile e mutevole qual è l'uomo. L'«orazion picciola» sfrutta le intrinseche debolezze, per non dire le ambiguità della lingua umana, che Dio aveva scartato dal suo progetto originario, e nelle quali invece l'uomo era ricaduto dopo l'anarchia “multiculturale” dei lavori per la Torre di Babele («Cum igitur omnis nostra loquela, preter illam homini primo concreatam a Deo, sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest...», *De Vulgari Eloquentia*, I, IX, 6)².

Non è fuori luogo notare, a questo punto, quel che illustri lettori, da Tasso a Tennyson, hanno spesso inteso dell'Ulisse dantesco. Il desiderio inesausto di conoscere ha fatto dell'eroe omerico (che, a parte la *calliditas*, conserva poco dell'impronta classica) un antenato di Colombo, di Faust, o, addirittura, del Superuomo dannunziano che disprezza, per noia, gli affetti e gli obblighi della vita quotidiana; e possiamo, per contro, sottolineare talune affinità di Ulisse con il capitano Achab di Melville, quale l'astuta oratoria con cui egli persuade l'equipaggio del *Pequod* alla caccia di Moby Dick. Tuttavia, il personaggio dantesco sembra ispirato da un principio in sé non riprovevole: se è vero che «non mira — scrive Mario Fubini — a porsi col suo operato al di fuori dell'umanità, ma a fare quello che ogni uomo nelle sue condizioni non potrebbe non fare», egli allora esalta il destino dell'umanità, la sua aspirazione alla conoscenza, e parla con un linguaggio che sentiamo, nonostante la sua sconfitta, di comprendere e vorremmo far nostro. La sua disperata tensione, pur movendo da istanze radicalmente antitetich

rispetto alle missioni provvidenziali di Enea e San Paolo, sopravvive, oltre ogni sospetto ideologico, con una intensità di affetti affatto terrena, allorché richiama «il mondo dei viventi» e gli affetti dei cari, che Ulisse abbandona per «divenir del mondo esperto», e quindi ricorda il viaggio sul fragile vascello, il mare aperto, l'esortazione ai compagni sopravvissuti, opponendo la sua tragedia umana alle contraddizioni e al giudizio della storia.

NOTA

¹ Non è questa la sede per riepilogare la bibliografia relativa al canto XXVI dell'*Inferno*. Non pochi, dei saggi più importanti, a cominciare da quelli di BRUNO NARDI (*La tragedia di Ulisse*, «Studi danteschi», XX, 1937, ora in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza ANNO, pp. 89 ss.), di GIORGIO PADOAN (*Ulisse "fandi fctor" e le vie della Sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante)*, «Studi Danteschi», XXXVII, 1960, pp. 21-61), di UMBERTO BOSCO («*Né dolcezza di figlio...*» e *La "follia" di Dante*, in *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1966, pp. 173-196, e 55-75), di FIORENZO FORTI («*Curiositas*» o «*Fol Hardement*»?», in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi 1965, pp. 41-77), di MARIO FUBINI (*Il peccato d'Ulisse*, in *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 5-25), di LUCA PERTILE (*Dante e l'ingegno di Ulisse*, «Stanford Italian Review», I, 1979, pp. 35-65), per finire al saggio complessivo di ANTONINO MAGLIARO (*Ulisse*, in *Ulisse*, Messina-Firenze, D'Anna 1966, vol. I, pp. 371-432), hanno sostenuto validamente e articolato, in un dibattito ancora aperto, e che ovviamente resta sottinteso, le osservazioni di questo breve intervento, intervento il quale però intende avere un obiettivo più saggistico e culturale che filologico, nella prospettiva aperta dagli studi di PIERO BOITANI (*L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 1992). Ricordo, infine, il saggio di JORGE LUIS BORGES (*L'ultimo viaggio di Ulisse*, a cura di Daniele Porzio, Milano, Mondadori 1985), voll. II, pp. 1278-1283), che per primo, a quanto mi risulta, segnalò le affinità tra le figure di Ulisse e di Achab.

² «Dato allora che ogni nostro linguaggio, al di fuori da quello creato da Dio in una con il primo uomo, è stato ricostruito a nostro arbitrio dopo la famosa confusione che non è stata altro che oblio della lingua precedente, e dato che l'uomo è un animale instabilissimo e mutevolissimo, in nessun caso può avere durata e continuità», trad. di Pier Vincenzo Mengaldo.

PARTE QUARTA: NELL'AGONE

Davide Nota

Critica della separazione

1. La poesia in crisi

Negli ultimi decenni si è spesso parlato di “crisi della poesia” con un’accezione ben diversa da quella che fu la “poetica della crisi” nei decenni a seguire la breve stagione del Neo-realismo italiano. Dove la “poesia della crisi” fu in grado di riflettere mimeticamente (la Neo-avanguardia) o criticamente (i poeti di «Officina», la prima Linea Lombarda) una crisi storico-culturale in atto, a partire dal 1977 e per tutti gli Anni Ottanta, la “poesia in crisi” rappresenterà di fronte alla metamorfosi culturale della società italiana l’annichilimento del poeta che non sarà più in grado di esprimere un giudizio critico complessivo sul mondo né sarà più messo nelle condizioni di poterlo fare. I mezzi di comunicazione di massa sono a lui preclusi: svanisce la figura del poeta-intellettuale.

Il 1977 come data storica rappresenta la crisi del movimento studentesco degli Anni Sessanta e Settanta e l’ultima vampata di una contestazione giovanile che presto defluirà nella violenza organizzata (il terrorismo) o nella disperazione individuale (la tossicodipendenza, il nichilismo della moda *punk*). Parallelamente e nel giro di pochi anni sarà consumato, a livello di massa, il cosiddetto “riflusso nel privato”. Gli ultimi Anni Settanta rappresentano altresì l’affermarsi di una nuova forma di omologazione dei gusti e dei costumi legata all’imporsi delle prime televisioni commerciali e alla conseguente corsa all’alleggerimento dei palinsesti Rai. È l’invadenza di una forma radicale di società di massa: i modelli dell’edonismo e del disimpegno, già presenti nei decenni precedenti, vengono ora proposti con un’insistenza quasi programmatica. Ha inizio l’epoca del Post-moderno italiano.

La storia della poesia italiana ha altre date. Nel 1971 escono *Trasumanar e organizzar* di Pier Paolo Pasolini e *Satura* di Eugenio Montale. Al di là delle differenze e delle rispettive diffidenze sono entrambi libri di svolta e di crisi, ideologica e formale. Scrive Franco Cordelli in *Prefazione a Pier Paolo Pasolini (Trasumanar e organizzar, Milano, Garzanti 2004)*:

L’accostamento è possibile solo in ragione delle, sebbene diverse, enormi sprezzature che l’uno e l’altro operavano sul corpo della tradizione in genere e della lingua in ispecie. Montale nel suo piccolo-grande mondo metafisico. Pasolini nel suo grande e alieno mondo fisico.

Riprende il discorso Andrea Cortellessa, in *Parola plurale* (Roma, Sossella 2005):

A ben vedere entrambi, ciascuno con le sue armi, avevano ingaggiato una guerra senza esclusione di colpi contro lo spettro dominante del Moderno: la Forma. O meglio, l’Idea della Forma.

La seconda data essenziale la dà di nuovo Franco Cordelli: è il 1975. Eugenio Montale riceve il Premio Nobel, Pier Paolo Pasolini viene barbaramente ucciso. Per

l'ultima volta, sebbene per due motivi sciaguratamente dissimili, i volti di due poeti entreranno nelle case e nelle vite degli Italiani. Per l'ultima volta la poesia italiana darà il suo contributo iconografico al sistema culturale e identitario nazionale.

Tra il 1970 e il 1980 escono anche le opere prime della nuova generazione poetica italiana: i poeti nati tra gli Anni Quaranta e Cinquanta. Del 1971 è per Garzanti *Invettive e licenze* di Dario Bellezza, un importante libro d'esordio perché preannuncia quasi in anticipo di un decennio la poetica del privato, dell'auto-reclusione casalinga o, per usare le parole del poeta stesso, del naufragio nel «mare della soggettività». Del 1976 escono invece per Guanda *Somiglianze* di Milo De Angelis e per Mondadori *Il disperso* di Maurizio Cucchi. Sono entrambe due opere molto importanti. Da una parte il venticinquenne De Angelis si abbandona ad una percezione non più critico-razionale della realtà, che se pure resta oggetto poetico dominante (l'erranza nella periferia milanese, la vita in appartamento) è filtrata da un soggetto per lo più privo di schemi interpretativi e trasfigurata rimbaldianamente in visione mistico-religiosa. Parimenti Cucchi rappresenta il medesimo contenuto, la vita del soggetto in un *habitat* periferico centro-settentrionale, attraverso un racconto in versi infarcito di un basso parlato colloquiale spezzato da scarti logici e sospensioni linguistiche che lo traducono infine in una sorta di *collage* mimetico, tra automatismo neo-dada e minimalismo lombardo. Altre tre opere prime imprescindibili sono *L'ostrabismo cara* di Cesare Viviani (Milano, Feltrinelli 1973), *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli (Milano, Feltrinelli 1980) e *Non per chi va* di Gianni D'Elia (Roma, Savelli 1980).

Volendo giungere, senza adesso prolungarci sui *particularia*, ad approssimative conclusioni circa le principali caratteristiche della prima generazione del Post-moderno italiano (avendo individuato nel 1971 la data-simbolo della fine del Moderno poetico nazionale), quel che ne risulta è un doppio movimento "estremo": il primo *centrifugo*, nell'impossibilità interpretativa del dato reale, inteso ora come evento dispersivo (Cesare Viviani, Maurizio Cucchi), ora trasfigurato in visione mistico-religiosa (Milo De Angelis); il secondo *centripeto*, nel "naufragio della soggettività" di Dario Bellezza così come nella reclusione autistica, già "post-human", di Valerio Magrelli. Anche un'opera sentimentalmente critica come il *Non per chi va* di D'Elia deve fare i conti, pur nel suo disperato rifiuto, con questa condizione di assoluta "perdita".

2. L'esilio dei poeti

Scrivo Marco Merlin ad apertura di *Poeti nel limbo* (Novara, Interlinea 2005), a tutt'oggi unico libro dedicato alla generazione dei poeti nati negli Anni Sessanta:

Si pensi [...] alla dispersione editoriale, alla moltiplicazione degli autori, alla latitanza della critica, alla perdita d'autorevolezza di tutte le istituzioni [...] che teoricamente dovrebbero tenere il polso della situazione e promuovere la cultura contemporanea. Il dubbio, insomma, è che non ci si trovi tanto di fronte a poeti relegati in una zona marginale, quanto piuttosto al declino irreversibile della poesia tout court.

Dobbiamo a questo punto necessariamente tornare al discorso iniziale sul passaggio da “poesia della crisi” a “poesia in crisi”. Se i poeti nati negli Anni Quaranta e Cinquanta potevano ancora godere sin dalle pubblicazioni d’esordio della disponibilità di alcuni grandi editori, di una capillare distribuzione per librerie e soprattutto di una discreta attenzione critica, la generazione successiva, quella cioè dei cosiddetti “poeti nel limbo”, è la prima a vivere e subire integralmente la drammatica condizione dell’oblio totale del poeta all’interno della società italiana. Basti pensare che nel lustro che va dal 1990 al 1995 «Il Corriere della Sera» farà uscire un solo articolo riguardante la poesia italiana contemporanea: un vero e proprio record mondiale. Il periodo che va dal 1985 al 1995 è insomma un decennio molto difficile per le patrie lettere, funestato tra l’altro da tre gravissimi lutti. Nel 1985 il poeta trentaquattrenne Beppe Salvia, importante esponente della cosiddetta “scuola romana” rispondente alla rivista «Braci», decide di togliersi la vita. Nel 1987 è il turno del poeta salentino Salvatore Toma, trentaseienne. Nello stesso anno deciderà di abbandonare la vita anche il trentaduenne marchigiano Remo Pagnanelli.

Senza scadere nel facile *gossip* scandalistico è importante capire come da questo clima storico-culturale (la spettacolarizzazione della società italiana, la perdita del pubblico della poesia, la fine del ruolo del poeta) derivi tutta una produzione di versi che solo negli ultimi anni inizia ad essere valutata e analizzata sistematicamente. Se dovessimo da questa desumere alcune direzioni poetiche principali, dovremmo parlare senza dubbio di 1) una tendenza lirica di impianto crepuscolare, confessionale nel contenuto e tradizionale nella forma, 2) un ritorno alla sperimentazione linguistica pura slegata dai temi della realtà. In entrambi i casi, nonostante la distanza delle tradizioni letterarie e formali di riferimento, ci troviamo di fronte ad un movimento complessivo di “ritrazione”.

Soprattutto nella nuova ondata sperimentale, fatta eccezione per alcune operazioni minori come quella del Gruppo ’93, il dato ideologico e politico caratterizzante le avanguardie degli Anni Sessanta non è più presente. A dominare è semmai una scelta anti-realistica ed anti-mimetica del linguaggio in chiave paradossalmente intimista quando non addirittura mistico-religiosa. Per dirla ancora con le parole di Marco Merlin: «Siamo poi così tanto distanti dalla Poesia innamorata?». Si potrebbe quasi affermare che la sola differenza importante tra tendenze lirico-confessionali e neo-sperimentali degli ultimi Anni Ottanta e dei primi Novanta consista nella maniera formale di rappresentare la medesima reazione alla crisi in atto. Se la reazione neo-crepuscolare è quella di fuggire il mondo spettacolarizzato rifugiandosi in una sorta di solipsismo letterario, quella neo-sperimentale al contrario consiste nel tentativo di utilizzare lo spettacolo stesso al fine di mettere in scena il medesimo solipsismo. È necessario notare come queste due formule, solitamente giustapposte dalla critica letteraria, abbiano in realtà almeno due caratteristiche comuni: 1) a livello contenutistico: l’elusione dei temi della Storia; 2) a livello formale: l’abbandono della lingua orale. Entrambe provengono insomma dal «mare della soggettività» di cui parla Dario Bellezza.

3. L'ideologia della separazione

È nel «mare della soggettività» che la poesia italiana contemporanea è andata a *separarsi* dalla sfera generale della “cultura” naufragando nell'autoreferenzialità del “genere”? Sarebbe utile rileggere, a circa un secolo dalla sua stesura, un libro di straordinaria attualità come *La persuasione e la rettorica* di Carlo Michelstaedter. «Quella è cosa che non lo riguarda» scrive ironicamente il pensatore goriziano a proposito dell'*uomo sociale*, specializzato in un sapere quanto alienato dagli altri. Parimenti gli ultimi trent'anni di produzione poetica nazionale sono stati caratterizzati da un vasto e generalizzabile moto di “ritrazione” dal mondo e di “alienazione” dalle scienze umanistiche classiche così come dalle nuove discipline del sapere contemporaneo. La poesia italiana non ha avuto, né ha voluto avere, rapporti con forme “altre” di conoscenza, indagine o testimonianza.

Detto ciò, io credo che la poesia come ogni altra costruzione antropica possieda una natura “involontariamente” mimetica e riflessiva. Credo cioè che al di là delle buone intenzioni *non possa* esistere una poesia che non abbia tra le diverse forze in campo a costituirne il nucleo linguistico e contenutistico, la forza dell'*ideologia in atto* (come nella definizione di D'Elia in «Lengua», a proseguire il discorso del *realismo ideologico e di pensiero* di «Officina»). L'attività di tale “ideologia in atto”, che esercita la propria ingerenza sul soggetto autoriale mediante la trasmissione del “gusto estetico” (il canone), potrebbe essere parzialmente neutralizzata solo attraverso il continuo esercizio delle facoltà critiche individuali. In qualche modo io credo, tagliando con l'accetta un giudizio ben più sfumato, che tutto ciò che non sia “volontariamente filosofico”, sia “involontariamente ideologico”. Credo dunque che la poesia separata dalla conoscenza (storica, politica, filosofica), e dunque ridotta a pura tecnica (lo “stile” del canone tardo-novecentesco, i «bei versi» di cui ride Michelstaedter), sia una *riduzione* profondamente radicata nel territorio dell'*ideologia in atto* del primo Post-moderno europeo (che consiste propriamente nella “rimozione” di ogni teoria e nella “riduzione” dei saperi a tecniche specialistiche).

Oggi ci troviamo senza dubbio di fronte ad una evidente incrinatura di tale canone: il moto di “ritrazione” della poesia dal mondo si va dunque esaurendo? Scrive polemicamente Massimo Gezzi:

Io tutto questo oggi non so farlo. Non sono capace di dire compiutamente quale sia la verità del nostro presente, né di vedere nitidamente il mondo intero dall'alto. Ma se cerco di guardarlo nel modo più preciso possibile dalla specola di un io molto simile a tutti gli io che lo circondano, e che tenta di vivere quotidianamente consapevole di questa complessità e contraddittorietà delle cose, seppure a frammenti, faccio molto meno? Cioè, faccio qualcosa di *veramente* diverso? (Massimo Gezzi, *Tre paragrafi in difesa del Non-poema*, «La Gru», n. 3, maggio 2006).

Io rispondo di no; il problema è difatti più vasto di una disputa minore tra scuole e stili ed ha origine in quella che io chiamo, prendendo a prestito il termine da un'opera cinematografica di Guy Debord, “Ideologia della separazione”. L'ideologia della separazione è la struttura neo-fordiana attraverso cui si sviluppa la società post-moderna in quanto *catena* di attività umane, lavorative o ricreative, suddivisa in “movimenti specifici di massa” strettamente contigui all'esigenza del consumo

di prodotti reali o virtuali. Qualunque “vissuto” in quanto “movimento specifico di massa” si traduce oggi in una funzione neo-fordiana. La stessa libertà assoluta dell’individuo in rivolta (il viandante, il “senza tetto”) è oggi sostituita dalla funzione del “punk a’bbestia”, con il suo bagaglio specifico di tecniche e stili, e con la sua specifica “separazione” dal contesto. Possiamo facilmente parlare di questo morbo della “specializzazione” per quanto riguarda il microcosmo, arretrato e un po’ macchiettistico, della poesia italiana contemporanea, per cui appare sempre un po’ ridicolo che un poeta si occupi di questioni «che non lo riguardano». Il canone ridacchia dell’utopia politica, dell’intuizione teologica, del pensiero filosofico. Il canone ridacchia di ogni contenuto extra-letterario o linguisticamente non adeguato, rimandando ogni questione al rispettivo *campo* specifico. Bisognerebbe sempre riflettere sul termine “Lager” ogni qual volta si parli del proprio “campo”. Se allargassimo però l’orizzonte, oltrepasando il filo spinato del nostro “Lager” letterario, scopriremmo che la “separazione dell’umanità occidentale” è il “metodo” attraverso cui ad una richiesta forte di Unità, nel fiore degli Anni Sessanta, la Storia ha risposto con una severissima repressione che non solo ha ripristinato, mediante acculturazione mass-mediale, i ruoli antropologici originari (maschile-femminile, manovale-intellettuale, popolare-aulico), ma ha anche prodotto un’infinità di ulteriori divisioni interne a tali categorie (le “specificità di massa”). La separazione del *genus* poetico dalla sfera della “cultura” *tout court*, è parte integrante di questo macro-movimento storico ed ideologico:

Agli occhi porta come i cavalli da tiro i ripari perché non gli accada di guardar a destra o a sinistra. La sua previsione deve limitarsi a quella strada e a quel tratto prossimo per guardar di non incescipare. Così gli è tolto il *senso di responsabilità* (Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi 2005).

4. *Il senso di responsabilità*

Sia chiaro: non credo sia possibile costruire una “nuova poesia” né decidere di unire *ex novo* la tecnica poetica alla sfera delle discipline umanistiche a meno che questo non avvenga come conseguenza naturale e involontaria di un’operazione culturale di più ampio respiro. Il senso di “responsabilità” che ci è chiesto, dopo un trentennio di edonismo intellettuale, consiste essenzialmente nella presa d’atto della propria ideologia d’origine come causa di una condizione di rinuncia e perdita di “unità” e di “integrità”. Scrive Guy Debord nella sceneggiatura di *Critique de la séparation (Opere cinematografiche)*, (Milano, Bompiani 2004):

Tutto ciò che riguarda la sfera della perdita, cioè quanto ho perduto di me stesso, il tempo passato; e la scomparsa, la fuga; e più generalmente il trascorrere delle cose, e anche nel senso sociale dominante, nel senso dunque più volgare dell’impiego del tempo, ciò che si definisce il tempo perduto, s’incontra stranamente nell’antica espressione militare “da soldati perduti” (cioè mandati in avanscoperta, allo sbaraglio), incontra la sfera della scoperta, dell’esplorazione di un terreno sconosciuto; tutte le forme della ricerca, dell’avventura, dell’avanguardia.

Possiamo dunque fermarci, percepire quel che stiamo perdendo, rifiutare il “finalismo” storicistico e rovesciare il processo in corso di separazione dei saperi? Io dico di sì, e credo anzi che sia l’unico dovere, l’unica vera *responsabilità*, di cui

un intellettuale italiano possa oggi farsi carico. Scrive Luigi-Alberto Sanchi:

Se lo studio per discipline appare insufficiente al rinnovamento della cultura, anche per l'incapacità di troppi specialisti ad allargare lo sguardo al di là del recinto delle proprie competenze, ad esso andrà affiancato un altro approccio, per "problemi" transdisciplinari (*Cosa si studia nella scuoletta marchigiana*, www.lagru.org., 19 ottobre 2007).

Si potrebbe, tanto per restare nel panorama della critica letteraria, riequilibrare l'approccio neo-formalista proprio degli ultimi decenni di critica letteraria italiana con una rinnovata attenzione ai nuclei tematici e filosofici dell'opera. Insegnare agli esordienti, che per mezzo di tale critica dovrebbero farsi le ossa, che poesia è spirito incarnato nella musica e non solo "struttura", che ogni tecnica poetica è un'azione tentata sul corpo del mondo, che *enjambement* è superamento del dualismo, e non solo "forma". Insomma, sarà mai possibile parlare di un libro di poesia italiana contemporanea come in altri tempi si è parlato di un libro di Blok o di Genet, e cioè capendone le azioni filosofiche a cui rimandano determinate scelte stilistiche? In nessuna autorevole rivista di cinema o di teatro troveremo mai una recensione ridotta a lista neutra di scelte tecniche di fronte alle quali il recensore si trova o a subridere, se tali scelte non soddisfano le proprie aspettative canoniche, o, se altrimenti soddisfatte, a plaudire calorosamente. Perché mai allora il mondo della poesia dovrebbe accettare tale riduzione e tale marginalizzazione all'interno del dibattito culturale? Siamo proprio soddisfatti di questo macchiettistico auto-esilio? Ecco, io credo che sia giunta l'ora di "tornare in patria", checché ne dicano i vecchi savi del Canone tardo-novecentesco, a partire dalla messa in discussione di "problemi transdisciplinari" da condividere con altri ambiti delle "culture contemporanee".

Certo, nessuna "fusione a freddo" sarà mai generatrice di buona poesia. Questo mio provvisorio intervento vuole essere un invito al cambiamento antropologico e *non* stilistico.

Donde il fatto che, prima che il "nuovo uomo" creato positivamente abbia dato poesia, si possa assistere al "canto del cigno" del vecchio uomo rinnovato negativamente: e spesso questo canto è di mirabile splendore; il nuovo vi si unisce al vecchio, le passioni vi si arroventano in modo incomparabile (Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Editori Riuniti 1975).

Credo insomma che una volta "aggiornato" il nostro "sguardo culturale", una volta "rinnovato" il nostro spirito critico sulla storia della conoscenza del mondo, la creazione di una "nuova poesia", non *separata* dalla sfera delle discipline "altre" ma non per questo ad esse asservita, sarà un'involontaria *mirabile* conseguenza.

Matteo Fantuzzi

Se la missione della poesia è raccontare

Forse la domanda, oggi raramente posta: «Per quale motivo abbiamo la presunzione di credere che il nostro lavoro serva?», basta a produrre un verso solido e rigoroso per produrre un lavoro degno di finire tra le mani dei (sempre troppo

pochi) lettori di poesia? O c'è anche altro? E sinceramente: «È scontata questa domanda?». Non credo proprio.

Gli ultimi vent'anni del Novecento e anche questo primo decennio del Duemila stanno dando ampi spazi a un lavoro poetico talmente autoreferenziale da risultare (quasi) sorprendente. Eppure, nonostante questa tendenza si insinui anche nelle ultime generazioni, non mi sento di attribuire particolari colpe ai grandi autori, quanto piuttosto alla cattiva comprensione degli stessi da parte dei mediocri poeti. Sarebbe infatti difficile non constatare che (per citare due dei certamente più solidi autori nati negli Anni Sessanta), sebbene i libri di Antonio Riccardi¹ o di Giancarlo Sissa² partano da vicende personali o famigliari, la chiave della lettura dei loro testi velocemente piega verso una caratterizzazione esemplificativa delle vicende narrate («In quest'anno Novecentotrentasei / gli elettrotreni / primi veicoli dell'età dinamica / – le fabbriche di Sesto San Giovanni / sono l'Italia, sono la Nazione —»)³, la condizione raccontata insomma non è unica e privata, ma popolare: raccontare quelle vicende significa fare conoscere una realtà non specifica ma riferita a un periodo storico e ad una condizione sociale (è la stessa modalità con cui ad esempio si può leggere *Il disperso* di Maurizio Cucchi)⁴.

Ora per quale motivo tutto questo non avvenga in ampi strati dell'ultima Poesia che vediamo nelle riviste o in libreria è forse, oltre alla cattiva interpretazione, una deriva della sospetta “corsa alla forma” che sostituisce così la ricerca della sostanza, della denuncia che possiamo comunque vedere viva altrove, penso ad autori come Flavio Santi⁵ o Davide Brullo⁶, penso a Mario Desiati⁷ solo per concentrarci sulle ultime, ultimissime generazioni.

Raccontare per la Poesia e per la Letteratura in generale, infatti, è fondamentale ed è pratica quotidiana in molte nazioni: penso al Centro e Sud America, penso all'Europa Orientale, là insomma dove ce n'è più bisogno, dove è necessaria la denuncia dei crimini e degli abomini. Ecco che in quei luoghi la Poesia sale in cattedra e diventa strumento di lotta e controcultura, diventa opposizione ai regimi e solo per questo motivo arriva davvero in maniera efficace alle persone, al loro cuore, tanto da essere fruita da molti, da riempire gli stadi (senza dimenticare, rapido inciso, che proprio in quei luoghi la Poesia è anche motivo di carcerazioni, pubbliche condanne e morte, fatto che da noi, con “questa Poesia”, sfiora l'utopia).

Certo non è necessario che la Poesia divenga nella propria totalità braccio armato, ma è chiaro che, se una forma può penetrare le coscienze, questa è proprio la sua espressione più alta, la Poesia appunto: dal fronte e la follia della guerra descritti da Giuseppe Ungaretti, fino alle immagini della strage della stazione di Bologna raccontate da Roberto Roversi, ma anche dentro ad un libro “documento” e “testimonianza” come *Bassa stagione* di Gianni D'Elia⁸. Ecco che la dimensione storiografica, quando sale in cattedra, diventa strumento efficace e tremendamente, spietatamente concreto, come accade ad esempio nella dimensione della testimonianza sociologica che va dalla descrizione della malattia, spesso di tipo mentale (Merini, ma anche Ottieri⁹ nell'efficace racconto della depressione) alla condizione degli ultimi e degli emarginati (Alborghetti¹⁰).

Raccontare l'umanità attraverso il singolo uomo senza cadere nella pietosa e sterile descrizione di se stessi rimane insomma per questo nuovo millennio della Poesia, a mio avviso, l'obiettivo principale per non finire in una sorta di ovattato luogo impersonale, dove giorno dopo giorno rischiamo di ricacciarci se riproporremo in eterno gli schemi che a lungo abbiamo sofferto, se continueremo a sostenere le nostre miserie e a non fare piuttosto emergere le capacità e le eccellenze, la qualità. Anche in questo senso la Poesia deve rivestire un ruolo conoscitivo, facendo percepire a tutti noi che cosa salvare e che cosa invece lasciare galleggiare nella norma, perché troppa carta non venga sprecata, perché troppe parole non vengano disperse.

NOTE

¹ ANTONIO RICCARDI, *Gli impianti del dovere e della guerra*, Milano, Garzanti 2004.

² GIANCARLO SISSA, *Il mestiere dell'educatore*, Castelmaggiore, Book 2002.

³ ANTONIO RICCARDI, *Gli impianti del dovere e della guerra*, Milano, Garzanti 2004, p. 59.

⁴ MAURIZIO CUCCHI, *Il disperso*, Milano, Mondadori 1976.

⁵ FLAVIO SANTI, *Il ragazzo X*, Borgomanero, Atelier 2004.

⁶ DAVIDE BRULLO, *Annali*, Borgomanero, Atelier 2004.

⁷ MARIO DESIATI, *Le luci gialle della contraerea*, Faloppio, Lietocolle 2004 e in *Nono quaderno di poesia italiana*, Milano, Marcos y Marcos 2007.

⁸ GIANNI D'ELIA, *Bassa stagione*, Torino, Einaudi 2003.

⁹ OTTIERO OTTIERI, *Tutte le poesie*, Venezia, Marsilio 1987.

¹⁰ FABIANO ALBORGHETTI, *L'opposta riva*, Faloppio, Lietocolle 2006.

Massimo Sannelli

Anticlimax antimemoria

1. Quasi tutta la conoscenza che viene dalla lettura di un nuovo poeta si riduce al nome del nuovo poeta: un nuovo nome che deve forzare la memoria del lettore. A molti nomi corrispondono molte pubblicazioni (da sempre, per sempre) e molti *blog* (per ora). La proliferazione dei molti nomi è simmetrica a quella delle uscite pubbliche.

2. Qui non posso (non voglio più) parlare di "conoscenza poetica" come ne hanno parlato Heidegger e Maritain. Con quale coraggio? E stringendo in mano *che cosa*? Parlare di un «pastore dell'essere» che «lavora nelle tenebre» ed è «docile al dono ricevuto», riferendosi a chi vive / lavora / studia *oggi* come il *Ragazzo X* di Flavio Santi, è ridicolo. (Di qui – lo ripeto ancora – il nuovo *Crepuscolarismo* di molti nuovi poeti; associato, come cento anni fa – i conti tornano – a grandi problemi di salute: non i polmoni, ora, ma la mente e lo stomaco). La vita *unheroic* e *ludicrous* che Irma Brandeis rinfacciò a Montale è diventata nostra. A poco a poco l'*anticlimax* si è istituzionalizzato in tutto, di corpo in corpo; e nulla è meno memorabile dell'*anticlimax*.

3. La proliferazione dei nomi è simmetrica a due fenomeni sociali. Il primo è il disgusto per il gregarismo classico (l'adesione felice ad un capo carismatico, nel bene e nel male di ogni buono/cattivo maestro, non esiste più) (non ci sono più

anni *formidabili*; dunque nessuna rivoluzione). Il secondo fenomeno è la diffusione epidemica dei disturbi alimentari, giusto oggetto di un cattivo martellamento mediatico (la pioggia di *news* sull'anoressia non cura nessun paziente; il rumore delle parole dette e stampate su Organi che vivono di pubblicità è il segno che *i giovani devono morire*: ne viene pubblicizzata la morte, non la cura; il presente precario in tutti i sensi, non un futuro che manca).

Anoressia e perfezionismo camminano insieme, come figli di un unico Disamore comunitario, perché ora, per la prima volta nella storia dell'uomo, la Bellezza l'Istruzione l'Intelligenza *coesistono* in una comunità interclassista di individui; e – di nuovo, per la prima volta nella storia dell'uomo – la perfezione si autodistrugge in massa, *irrealizzata in massa*, in migliaia di *pazienti*, come per un mostruoso meccanismo di autoregolazione.

Il fenomeno-*blog* nasce insieme a tutto questo. La conoscenza vi è ancora implicata, in negativo, perché oggi *la conoscenza e la memoria vengono alterate*, anche con strumenti colti e democratici, e non sempre per un fine vile.

4. La parola non può essere che *plurale*, secondo il titolo dell'antologia che *rappresentava* il nostro tempo di poeti. Dunque *Parola plurale* era *enorme* (al limite della bulimia), *democratica* (tutto vi doveva essere rappresentato, a costo di includere qualche disvalore: riconosciuto o beffeggiato dagli stessi curatori), *amichevole* (perché tra i poeti e i critici c'era un rapporto a tu per tu, che realizzava la «stretta di mano» di Celan), infine *annullata* (stampata in poche copie da vendere subito, a prezzo popolare; non ristampata, per scelta; privata presto del suo sito *internet* di appoggio; introvabile in commercio). Enormità intellettuale (bulimia), culto dell'amicizia, democrazia, annullamento del perfetto (anoressia) hanno avuto così la loro icona cartacea. E se la parola di oggi non può che essere plurale, ramificandosi in *Wikipedia*, in *Youtube*, in *Myspace* (in cui l'amicizia è religione) e in *Second Life*, il singolo ramo (l'oggetto editoriale chiamato *Parola plurale*) sparisce: anche se costa lavoro intellettuale e ambisce a storicizzare (non enfatizzando, ma collettivamente, rizomaticamente...). Guai a chi storicizza, *oggi*.

5. Le parole sono plurali ed esistenti, mentre gli oggetti della cultura tendono a scomparire – per l'*inconscia pietà* intellettuale, che rimuove il virus e restaura la pluralità-senza-selezione. Perché storicizzare va bene, e lo si è sempre fatto; ma di fronte all'universopoesia che bussa alla Porta Stretta –, *con quale coraggio* salvare una nuova triade (Dante Petrarca Boccaccio... Ungaretti Montale Quasimodo...) e abbandonare centinaia di nomi *vivi*? La molteplicità delle intelligenze attive e salvabili non si accorda con la selezione "naturale" (basata, nel nostro campo, sulla memoria: la qualità umana più caduca, che non si impegnerà mai sul contrario del sublime, del nudo e dell'urlo). Per questo le antologie sono molte e molto ambiziose – e i *blog* non si contano – e per questo le antologie darwiniane naufragano (mentre prosperano i *blog* spontanei e *free*). Evidentemente, la memoria non basta più a ricordare *tutti* i nomi (nudi) e a differenziarli, mentre preferirà qualcuno, temporaneamente, *to all the lists of Clay* (Dickinson, *poem 664*: l'amore umano è spietato, perché pratica questa elezione di *un solo* Atomo, in mezzo ad *all the Souls*

that stand create). Il fatto è che l'elezione dell'Atomo, o dei pochi Atomi *oggettivamente* salvabili, sarebbe violentissima: di conseguenza è esorcizzata e rimandata.

Per questo ci interroghiamo sulla "conoscenza poetica", come Maritain, nel dubbio che i criteri per eleggere i sommersi e i salvati ci siano ancora, ma che usarli sia un'arma feroce. Nessuno vorrebbe scuoiare Marsia (e se stesso). È meglio parlare di conoscenza, termine generale e ambiguo e asettico, che stride con la realtà e prescinde dai nomi, cioè dalla memoria.

Paolo Febbraro

Poesia e conoscenza

Partiamo dal fatto che io leggo una poesia perché mi piace farlo. In principio, "Dio" creò gli affetti. E ciò vuol dire che poche cose mi dispiacciono di più di una poesia, quando essa non mi piace. È più facile rassegnarsi a un brutto film che a una brutta poesia, se non tramite dosi massicce di fatalismo sulla fralezza dell'umano genere. Credo che si conosca solo grazie agli affetti, consci e inconsci, e grazie agli incontri che quegli affetti risvegliano, scatenano, o preparano. La conoscenza che dà la poesia è legata alla piacevolezza degli incontri fra parole e fra quelle parole e le nostre abitudini verbali, che vengono confermate in parte e in parte riformate, con un aggraziato o violento smarrimento, come perdere l'orientamento all'interno di un paesaggio che si credeva ben noto. La poesia mi fa conoscere di più della mia o di un'altrui lingua, che è un modo di scandire il mondo; intraprende in me pensieri che non avevo ancora inventato, ma che comunque sono in grado di riconoscere come potenzialmente già miei, di contenere, accettare psicologicamente. Le novità della poesia sono di lingua, infatti, e non di linguaggi. Forse una brutta poesia futurista mi fa conoscere solo il Futurismo, mentre un paio di versi omerici mi fanno conoscere ciò che spinge il mio vicino di casa a sabotarmi la cassetta della posta o il perché ho scelto quella tale ragazza come primo amore e quell'altra come moglie.

E allora, le poesie brutte? La gran massa di quelle che non giungono al pubblico, non modificano le vite (non parlo dei canoni della bellezza), non spostano di qualche centimetro la sedia di chi legge? Dite a uno scrittore di versi che le sue poesie sono brutte: vi risponderà con un'indignazione, con una collera (sorda o rumorosa non importa) che si giustificano solo come risposta a una condanna definitiva della sua intera persona. È vero: dire brutte le poesie di qualcuno vuol dire automaticamente accusarlo di squallida, povera, arida vita interiore, di scarso rispetto e scarsa intelligenza di sé. Sono poesie che non fanno conoscere, perché scaturiscono da chi ha lavorato in modo insufficiente su se stesso, conoscendo poco della propria umana inadeguatezza riguardo alla creazione estetica.

Ogni grande poeta può attraversare fasi di questa insufficienza e opacità, non si è sempre se stessi, si muta e si possono perdere forme di contatto, di sensibilità, di risonanza, di memoria.

Di fatto, però, mi viene in mente che la poesia mi fa conoscere innanzitutto la poesia, che la poesia esiste come facoltà umana di far risuonare la lingua, di farla emergere da un gioco antico, di scoprirne lo stratificato sapere. Non c'è poesia

senza gioco etimologico, tentazione dello slittamento dei significati, tramatura di corposi, esattissimi equivoci. È lì che la lingua *si ricrea*, nel doppio senso del termine: inventarsi nuovamente attiva e produttrice e divertirsi nella bella distrazione. Per questo la poesia è un'arte, che ha a che fare con la bellezza e con la gioia della diversione, dell'impiegare altrimenti il tempo dei *negotia*. Dunque, una bella poesia rende testimonianza che nell'uomo c'è e persiste la facoltà poetica, mi mette a conoscenza di questo fenomeno. Mi porta a conoscenza del mio vero mestiere di uomo ampiamente mentale, memorante, e del mio attrito giocoso con il mondo: mesto e tragico attrito, spesso, ma suonato e rappresentato nel gioco, che ovviamente ha le sue regole, i suoi rigori, che sono storici, non assoluti, e dunque cangianti, talché ogni singola poesia li rinegozia. Ma complicazioni e bardature, o anche pretestuose e penitenziali nudità, fanno malissimo alla poesia. E torniamo a coloro che scrivono poesie troppo lunghe o troppo corte, noiose, opache, presuntuose, altisonanti, o derelitte e doverosamente moderne, magari perché scrivono "secondo i Tempi", invece che "secondo i (propri) tempi", o "secondo le (proprie) tempie". Sono uomini e donne che hanno lavorato troppo sulla poesia e troppo poco su di sé e sugli altri: letterati.

Chi ha detto, infatti, che tutti vogliono conoscere? La conoscenza (*l'Edipo re* insegna) non è in sé un beneficio, semmai un valore e un (a volte isolante) privilegio. Da qui il perdurante prestigio della poesia e la sua scarsa presa sui *consumatori*. La poesia infatti è spietata, perché spesso vorremmo non conoscere affatto certe cose, a partire dal fatto stesso che siamo titolari attivi o passivi di quella facoltà ingombrante chiamata poesia, ovvero gioco, arte, memoria, temporalità, produzione (invece che sfruttamento) del senso.

Insomma, la conoscenza della poesia è di tutti – come ha scritto Giorgio Manacorda in *La poesia è la forma della mente* –, ma non è per tutti. Quando mi capita di esternare il mio entusiasmo per una o più poesie, magari recitandone dei versi a memoria, la reazione delle persone che ho davanti è inevitabilmente di due tipi: un entusiasmo attonito e partecipe o una condiscendenza compassionevole e ironica. Del resto, ai poeti fa molto comodo che la gran parte delle altre persone si occupi di tutt'altro, di economia politica, distribuzione alimentare e produzione di accessori per il bagno. Il poeta è uno che inconsapevolmente desidera di far lavorare gli altri anche per sé, rivendicando mitemente i propri momenti di sacra distrazione. Certo, rispetto al romanziere o al saggista professionale, il poeta è poeta (e dunque conoscente, più che conoscitore) per tre o quattro ore all'anno, forse – chissà – quarantotto. È un intermittente, improgrammabile. Nessun poeta si prende un paio di mesi di ferie e solitudine per finire di scrivere un libro di poesie, come invece capita ai narratori o ai saggisti. La vita del poeta è fatta di attesa, ma è importante per lui tenere il fucile sempre oliato, e ben carico. Prima o poi, gli toccherà di conoscere qualcos'altro, o nuovamente la stessa cosa.

Tiziano Fratus

Esseri viventi che respirano. Venticinque punti

1. Ho trentatré anni, un'età in cui, come tutte le età, credo, si fissano i vertici del

futuro che si spera di vivere, un'età in cui il passato, l'intero passato, sembra lontano e spesso poco utile. C'è chi ne vuole cancellare e rimuovere intere sezioni. E c'è chi al contrario ne gioisce e sa ancora farsi arricchire. Ancora sa raccogliere ad anni di distanza, a galassie di particelle di distanza.

Ogni giorno si nasce e si muore e succede che in questi intervalli di tempo persone che conosciamo, che ci sono sempre state, da un certo punto in poi, smettano di pulsare: ex fidanzate, amici che muoiono in un incidente o si tolgono il respiro, parenti e genitori che si ammalano e si consumano fino a confondersi con le ombre della notte.

Si posano gli occhi su cinquantenni o sessantenni soli e divorati dal silenzio, ci stacciamo come toccati da una scossa, ma in fondo si iniziano a percepire i motivi di un destino che ci appare orribile, ma forse non tanto diverso da quello che saremo capaci, nostro malgrado, di indossare.

2. La conoscenza. Ci sono persone che dedicano una parte della loro vita a studiare per conoscere, capire. Penetrano le barriere fra le discipline, la filosofia, la scienza. Viaggiano nell'universo. Si calano nei giochi linguistici dell'anima e della psiche. Ci sono persone che studiano la vita, che la praticano come campo di studio, di fallimenti continui, di rinnovata fallibilità. Ci sono persone che rimpiangono, per una vita intera, quello che non hanno avuto, che non si sono meritati, che hanno perso quando l'avevano ben fermo fra le mani. Ci sono persone che si riparano, che vivono riparate da ogni tormento, da ogni possibile fregatura, da ogni coinvolgimento. Vivono in sostanza per non vivere. Ci sono persone che amano una volta soltanto nella vita... ed in fondo io le ammiro e le invidio, allo stesso tempo e fuori dal tempo. Ci sono persone che non amano mai veramente. Ci sono persone che non fanno che gettarsi una volta dopo l'altra. Ci sono persone che scoprono di non sapersi volere bene. Di non sapersi prendere cura di se stessi. Ci sono persone.

3. A che punto la poesia possa conficcarsi nell'informe agitarsi di un'esistenza, come questa valvola possa farsi di sfogo o di suggestione, se debba essere un modo per chiarirsi, per alimentare l'ordine, per allontanare il disordine, il coefficiente di entropia che sembra divorare il pensiero e le opportunità degli esseri immersi nella società liquida...

4. È un periodo che cito una frase celebre di Wittgenstein: «La mia opera consta di due parti: di ciò che qui è scritto, e di tutto ciò che io non ho scritto. E proprio questa seconda parte è quella importante». Direi che per qualsiasi forma di espressione il tempo che precede la sintesi dell'opera è cruciale, fondante, insostituibile, e, per quel che mi è dato esperire, superiore in termini di unità al tempo dedicato alla scrittura. È già stato detto molte volte che per scrivere bisogna vivere. La poesia spesso, ma non sempre, avvicina il limite, per non dire che lo confonde, addirittura che lo toglie di mezzo, fra vita e opera. Molti poeti scrivono ciò che è appena passato sotto i propri occhi, fra le proprie mani; la vita si deposita, in fondo, sulla pagina bianca ed è a quel punto che inizia a macerare, che matura, che i lieviti contenuti nelle parole iniziano a lavorare, a macinare, a trasformare la materia. La poesia non è mai consegnata una volta per sempre alla storia (e che storia poi). La poesia

nasce e si stende sulla carta, inizia a respirare, a muoversi, a trasformarsi come un camaleonte. La poesia cammina, non sta mai ferma, anche se si tratta di un pezzo di letteratura che oramai è da secoli imprigionato nello stereotipo che la critica ne fa. In teatro questo mutamento progressivo è evidente, in quanto mai un testo transita dalla pagina alla scena senza subire modificazioni, spostamenti e frazionamenti. È parimenti evidente in ogni forma di poesia sonora, non lineare. È evidente nelle *performance*. È evidente nel cinema dove la sceneggiatura desunta, ovvero quella che viene talvolta scritta a fine riprese, è comunque diversa, distinta rispetto alla sceneggiatura di partenza o di lavorazione, senza citare il fatto che diversi registi improvvisano di giorno in giorno, più che sceneggiature utilizzano idee, blocchi di parole, grumi di impressione. La conoscenza che ogni poeta possiede della propria scrittura è parziale, indecisa, ribelle, soprattutto quando si vivono intervalli di entusiasmo, di galvanizzazione, magari dovuti a pubblicazioni con editori importanti, al conferimento di premi, all'ospitalità in manifestazioni. La scrittura non mente (quasi) mai; se un autore cerca di uniformarsi ad uno *standard* riuscito che l'ha reso riconoscibile è la volta buona che inizia a sfuggire, l'inchiostro inizia a rifiutarsi di uscire e di imprimersi sulla carta, le immagini vengono rapite dai passanti... è un amore passionale, ma al contempo una lotta barbarica quella che lega e condanna ogni poeta alla sua poesia.

5. Un poeta scrive per conoscere il mondo. Scrive per dare conto di quello che vive, di quello che immagina, di quello che proietta e che gli è stato impresso. Ci sono poeti "impossibili" come Ezra Pound, William Blake e John Milton che scavano la storia per costruire nuove *agorà*, nuove fondamenta. Ci sono poeti "sottili" che invece lavorano sul battito di ciglia, sulle soglie, sulle minime percezioni, come Costantino Kavafis, come Paul Celan, come Fernando Pessoa, come Henry Michaux, come Sandro Penna. Ci sono poeti che costruiscono cattedrali attraversando la letteratura e le città, i luoghi, come Derek Walcott, come Les Murray, come Herman Melville, come Anthony Hecht, come Victor Hugo, come Hart Crane. Ci sono poeti che parlano con i morti, con gli spettri, che intersecano visibile ed invisibile, come Dorothy Hewell e Mariangela Gualtieri (e ovviamente Pound e Dante). Ci sono poeti che parlano continuamente della propria vita, della patina di sporcizia che resta ogni sera sulle dita e in fondo alla gola, come Charles Bukowski, John Giorno, William Cliff, Robert Lowell, Ted Hughes, Percy Bysshe Shelley, come Arthur Rimbaud. Certamente alcuni di questi poeti possono poi figurare in categorie – perdoni il lettore la necessità di imbrigliare queste mie idee di poesia con il termine di comodo "categoria" – diverse, anche contrastanti, contraddittorie. Ma d'altro canto la vita è sovente contraddittoria, le scelte delle persone sono contraddittorie, le parole e le promesse fatte e le azioni sono molto spesso contraddittorie.

6. *La terra desolata* di T. S. Eliot che cosa è se non un viaggio dentro le piccole cose e i segreti e i pensieri e lo stato d'ansia che viveva lo stesso uomo che stava scrivendo? Non è affatto, come spesso è stato erroneamente detto sovrapponendo una critica di scuola o area marxista al significato del titolo dell'opera, un attacco al cuore dell'Occidente, una critica al sistema capitalistico di inizio Novecento. Era una

manifestazione dello stato di crisi, di passaggio della vita di Eliot, un'inchiesta privata.

7. *L'età dell'ansia* di Auden è al contempo descrizione di un momento storico precedente allo scoppio del delirio nazi-fascista e della nuova guerra mondiale, ed espressione delle profonde inquietudini che si agitavano nella vita di Auden medesimo.

8. Direi che la medesima chiave di lettura può essere estesa anche a *Urlo* di Allen Ginsberg.

9. È atto di conoscenza quando si tratta di descrivere frammenti di un mondo esplosivo, bombardato, come avviene per quelle opere scritte a seguito di disastri che superano la dimensione privata e soggettiva. Mi sembra che un esempio illuminante sia lo splendido affresco che Josip Osti ha allestito nel suo *Libro di Sarajevo dei Morti* (Teoria, Roma 1997), che descrive la resa di una città all'aggressione serba e ai bombardamenti della Nato. È di recentissima stampa un altro volume che parla della tragedia di quegli anni, *La polvere sui guanti del chirurgo* (Infinito, Roma 2007), del giovane (classe 1970) poeta Senadin Musabegovic, che quella guerra l'ha combattuta nelle fila dell'esercito bosniaco, non come tanti poeti che parlano della guerra (contro la guerra) a posteriori e a distanza di sicurezza.

10. È conoscenza la riflessione sul destino e la condizione di vita del proprio popolo, come fanno i palestinesi Mahmud Darwish, in poesie suggestive quali *Quando i martiri vanno a dormire*, *Abbiamo paura di un sogno*, *Ci tocca amare l'autunno*, *Viaggiamo come la gente* (tutte pubblicate nel numero 3/2003 della rivista «In Forma di Parole», Bologna, dal titolo *Sei poeti di Palestina*), e il giovane (classe 1975) Walid al-Shaykh. Che la poesia di matrice araba esibisca un sentimentalismo smaccato, unito – quantomeno nelle traduzioni che ci vengono fornite – a riflessioni sulla propria vita sociale e personale, intrecci di storia e cronaca a crescita individuale, è evidente anche in una voce poderosa della poesia africana come il libico-sudanese Muhammad al-Fayturi, nei suoi *Canti d'Africa* (Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2005).

11. Ogni poeta scava dentro di sé nello stesso atto in cui scava nel mondo, nella storia, nella società, nel passato o nel presente.

12. Non sono pochi coloro che rifiutano la modernità e ancor più la contemporaneità per nutrirsi dei testi antichi, nei quali, secondo costoro, germinano tutte le questioni e le rispettive eventuali soluzioni fondamentali.

13. Al contrario, chi scrive, poco ha frequentato l'antichità e le età di mezzo, molto invece le stanze della contemporaneità.

14. La poesia che si scrive rispecchia il paesaggio interno di un poeta? È specchio di una realtà che gli appartiene? È specchio della realtà fisica, è specchio della realtà psichica o è piuttosto la creazione di una realtà che non ne è l'una né l'altra, che attraversa, che vive da sola come un organismo autonomo a cui diamo la caccia e

che si nasconde fra le onde della tempesta che vive dentro la carta?

15. La poesia di un poeta rispecchia il mondo? Quale mondo?

16. I poeti della mia generazione sembrano molto attenti alle definizioni, sembrano tutti o quasi ampiamente istruiti su ciò che la poesia possa e debba essere, tutti attenti alla critica buona, alla rincorsa di un posto al sole. Ma sono pochi quelli che hanno mondi intimi ampi e insondabili, misteriosi, così misteriosi da giustificare la creazione, la generazione di mondi altri come quelli che si possono incontrare nella pagine dei poeti che affascinano, al di là del genere, dei generi, delle categorie di comodo.

17. La poesia come qualsiasi forma di scrittura è conoscenza di se stessi e non espressione di una condizione sociale, azione dei figli della buona borghesia che tanto si impegnano per salvare la letteratura dalla decadenza dell'Occidente.

18. Un discreto poeta – e ce ne sono in giro davvero troppi – può ascoltare le composizioni del britannico Simon Fischer Turner, presa in prestito da Jarman per la colonna sonora del suo *Caravaggio* (altro che quella boiata andata in onda sulle reti Rai).

19. Damien Rice scrive poesia per musica. Come tanti prima di lui e come tanti durante e dopo di lui. Fra i suoi versi: «what i am to you is not real / what i am to you you do not need / what i am to you is not what you mean to me».

20. La conoscenza di noi stessi, delle persone che ci circondano, che occupano un posto di primo piano nella nostra vita, nella nostra quotidianità, non è mai per sempre, non sono mai per sempre, anche se abbiamo bisogno di sentircelo dire, di dirlo noi a loro. È anche una forma di potere: avere in mano la propria vita e poter decidere che cosa è per sempre e che cosa non è che per poche ore. Ora, che cosa c'entra questo con la conoscenza? C'entra, ma per chi scrive è troppo complicato da spiegare... ma la conoscenza cos'è? A parte le tante citazioni utili al caso che si possono emettere come scontrini, la vita scivola via, continuamente, come la poesia, per quanta penetrazione nella materia si possa eseguire.

21. In una sua poesia Charles Bukowski – un poeta sottovalutato, a mio parere, rispetto alla varietà di temi e umanità di cui ha saputo scrivere, tutt'altro che standardizzata su sbronze, culi e sigarette – nega l'esistenza di molte condizioni dell'uomo, dal dolore alla ragione alla razionalità; «*Perfino il vostro soffrire è un miraggio*», scrive (la poesia si intitola *Spezzato*, in *Il primo bicchiere come sempre è il migliore*, minimum fax, Roma 2006). Sono rimasto settimane a centellinare il senso di quella frase e, quando mi sembrava di aver colto l'essenza di quello che l'autore voleva dire, mi accorgevo di non avere proprio niente stretto nelle mani. Il dolore, si dice spesso, è una condizione fondamentale per crescere, per maturare, per comprendere, per trovare il sentiero su cui incamminarsi. Molti poeti, soprattutto quando si muovono in branco, li senti a pronunciare grandi verità e percepisci il rumore metallico delle chiavi che portano in mazzi abnormi e rumorosi appesi ai pantaloni: chiavi di interpretazione del mondo, della vita, della realtà... della realtà della letteratura e della verità della poesia. A me sembra di avere sempre

meno strumenti per capire il mondo, poesia compresa.

22. Il mio amato poeta australiano Les Murray scrive a pagina 182 della raccolta di interventi *Lettere dalla Beozia*: «L'intensa esperienza spirituale dei poeti è spesso legata alla scrittura poetica». Non c'è molto altro da aggiungere. Che uno viva o meno, che uno si immerga nella realtà con tutti i suoi dettagli e il modo di tenere gli oggetti, rubando espressioni in tutti i mercati del mondo, ascoltando le «voci di Marrakech» (Canetti), squadernando tutti i volumi dell'antichità e della modernità, che descriva pietra su pietra Venezia e Auschwitz, Vienna e le rovine romane, quello che conta, la realtà vissuta *in primis* dal poeta resta la realtà della scrittura, quel sottile fascio di luce su cui ci si equilibra come un trampoliere a decine di metri dal suolo, senza rete, senza corda di salvataggio, ed il pubblico col naso all'insù e la bocca aperta che spera soltanto di non vedere teste rotolanti sulla pista. La preghiera del poeta è scritta e recitata come un mantra durante la scrittura medesima, anche per coloro che ricoprono i quaderni e i fogli di note della propria vita personale, di lettere inviate a donne che non ci sono più o che sono rinchiuso altrove. La poesia realista non è mai davvero realista, proprio perché la realtà della pagina è sempre modificata, geneticamente, alterata, scossa, bugiarda, mascherata. Per ogni poeta il Dio non è il Dio del vecchio Testamento o il Dio del *Manifesto del Partito Comunista*. Per ogni poeta il Dio risplende come un sole dentro se stessi, e lo si può incontrare sulla carta, fra gli schizzi di china e inchiostro.

23

*Dovrebbe la rivelazione restare sigillata come le lettere personali,
fino a che tutti i beneficiari siano morti,
e i nostri rispettabili nomi diventino vite indecorose?*
(Roberto Lowell, dal sonetto *Dubbio*)

Robert Lowell, un poeta di cui non potevo non parlare. Ci sono versi, talvolta conclusivi, delle sue poesie che godono – ai mie occhi – delle caratteristiche essenziali della profezia, versi che sembrano scritti dalla tua stessa mano, che parlano di te, della tua vita, del tuo stato d'animo prima ancora che tu trovassi le parole giuste per dirlo. Diverse poesie di Lowell mi danno l'impressione di “averle potute scrivere io stesso”. Molti poeti amano anche quei poeti che generano questo effetto doppler, questa risonanza interna, quest'eco. Per me Lowell è uno dei poeti *con* cui la mia poesia ed il mio spirito risuonano. Il mio sguarnito mazzo di chiavi (vedi punto 21) inizia a tintinnare quando il mio corpo è nei pressi di un volume delle poesie di Lowell. Senza alcun dubbio mi affascina l'intreccio che Lowell ha saputo intessere fra vita privata e letteratura, il nutrimento che le sue relazioni amorose ha garantito alla poesia e l'equilibrio cercato in vita attraverso la conquista del verso, della ricerca formale, dell'espressione letteraria. Quest'ultimo penso sia il punto focale di molti poeti e di molti autori, siano essi teatrali, romanzieri, cantautori. Più che conoscenza dei dati del mondo i poeti – alcuni poeti – vanno in cerca di interpretazioni, di ordine, di rivalutazione delle esperienze, dei dolori e delle gioie, degli scompensi della vita. Lowell l'ha fatto volendo – senza riuscirci davvero – dire veramente tutto, perché tutto certamente non è mai possibile dirlo. Io stesso (mi riferisco all'ultima raccolta che ho pubblicato, *Il Vangelo della Carne*, Torino,

Torino Poesia, 2008) mi sono trovato a voler dire della mia vita, dei miei tuffi in un mare sperando che gli squali avessero altro da fare, e la lezione, se lezione c'è stata, di Lowell si è rivelata molto utile: l'impotenza della parola.

24. C'è un poeta a Torino che si chiama Augusto Blotto. Qualche lettore ne avrà sentito parlare ma difficilmente gli o le sarà capitato di sfogliare uno dei suoi libri. La lingua poetica di Blotto è integralmente un'invenzione, è Blotto punto e basta. Ogni tanto vado in visita a casa sua, non nego che sono visite spesso interessate visto che Augusto serve ottimi vini bianchi a qualsiasi ora del giorno. Nel suo studio esiste uno scaffale – alquanto ampio – di cartelline, con raccolte scritte nel cuore delle decenni Cinquanta, Sessanta, Settanta che tutt'ora Blotto aggiorna. Esattamente, il lettore ha letto giusto: aggiorna. Non soltanto scrive nuove raccolte – i più intimi conoscitori sono arrivati a soglia sessanta fra volumi editi ed inediti – ma va a modificare poesie e canti pensati e scritti per la prima volta nel 1957 o nel 1964 o nel 1971. Inquietante. Sorprendente. Un vero esemplare raro. Devo però dire che dopo alcuni anni la possibilità di rimettere mano ai propri versi non è affatto una sensazione sgradevole, tutt'altro. Mi è successo ripubblicando *Il Molosso* che avevo pubblicato a Roma nel 2005 e che è presto andato fuori catalogo. A Torino l'abbiamo ripubblicato e ne ho approfittato per immergermi nuovamente in quel flusso di materia e dare nuova forma, nuova scansione, a diversi frammenti e "picta", quadri. Penso che sia un'operazione che affrontano quei poeti che vanno a curare una selezione dei propri componimenti in vista di un'antologia o di una selezione per traduzioni in altre lingue. Riscrivere se stessi è un processo di mutazione, di "svelamento", permette di adeguare qualcosa prodotto in un preciso momento del tempo e della vita ad una lingua, ad uno stato d'animo certamente mutati. Sostenere poi che questo adeguamento equivalga automaticamente ad un miglioramento, ovviamente, è sterile.

25. Giovanni Giudici scrive che «ogni pensarmi è movimento» (*Angelus monet Monicam de salute Augustini*, in *Fortezza*, Mondadori, Milano 1990); Giudici abbraccia il buddismo e preferisce sperare di non muoversi per non essere visto dagli uomini, dal fato, dal destino, da Dio. Chi scrive preferisce muoversi, soprattutto perché non sa come poter allestire una fortezza invisibile, inaccessibile. Giudici crede in Dio, chi scrive non ci crede affatto, ragione per cui se non vive, che cosa può fare? Accanto alla vita quotidiana, fatta di solitudine e di incontri, di lavoro e di attività, di spese, bollette da pagare, litigi con i vicini, di rogne coi parenti o con quel che ne resta, di pubblicazione e promozione, di conquiste e abbandoni, il poeta vive una realtà contingentata, quella della scrittura, che è essa stessa punto di origine e punto di arrivo, alfa e omega, se non semplice battello per superare il fiume dei morti, un mondo che racchiude un mondo microscopico, dove tutto è microscopico dai sentimenti ai movimenti di macchina, dove c'è musica e dove c'è silenzio, dove c'è conoscenza, microscopica.

Stefano Guglielmin

Razionalità scientifica e pensiero della poesia (lettera a Giuseppe Cornacchia)¹

Caro Giuseppe,

vorrei proporti alcune mie considerazioni, nate intorno al tuo intervento al convegno su *La responsabilità della poesia. Di cosa siamo poeti?*, organizzato qualche anno fa da «Atelier»². Mi preme soprattutto esplicitare il nucleo verità e scienza, da te appena accennato eppure fondamentale per comprendere la differenza fra la razionalità scientifica e il pensiero della poesia.

Entrambi condividiamo l'assunto dell'epistemologia post-positivistica secondo la quale nessun sapere ha l'esclusiva sulla verità. Mi viene in mente in particolare la posizione di Karl R. Popper a proposito dell'oggettività della scienza: essa, afferma, «non è una faccenda individuale» bensì riguarda l'«amichevole-ostile divisione del lavoro» degli scienziati, «e quindi dipende, in parte, da tutta una serie di condizioni sociali e politiche, che rendono possibile questa critica»³.

Vorrei approfondire ulteriormente – non tanto a te che ben conosci la cosa, ma ad un potenziale lettore in cerca di risposte – la posizione del filosofo austriaco appunto perché tiene aperta la relazione fra conoscenza e linguaggio, ma in un'accezione assai differente da come la istituisce il poeta. Allora, posto che l'oggettività sia espressione della democrazia (la «società aperta», che difende la libertà di scelta individuale dalle chiusure totalitarie), bisogna ora chiarire quale logica la fondi. L'unica valida – scrive Popper, capovolgendo la procedura induttiva che fonda il criterio di verificabilità – è la «logica deduttiva», nella quale «se le premesse di una deduzione valida sono vere, deve essere vera anche la conclusione»⁴. La confutazione mira a mostrare la contraddittorietà delle conseguenze e cioè: se le conseguenze sono false (inaccettabili dal punto di vista logico) vuol dire che false sono anche le premesse. In questo senso, l'esperienza (il vedere, il toccare ecc.) non è il punto di partenza della conoscenza scientifica, bensì il punto d'arrivo. L'avvio è sempre proposizionale, attraverso un procedere per enunciati elementari, aventi la forma di «asserzioni singolari non autocontraddittorie» (es. in via x abita y; il treno è partito alle 10,40 ecc.)⁵.

Il principio di falsificazione popperiano, tuttavia, non si limita ad affermare che «una teoria è falsificata soltanto se abbiamo accettato asserzioni-base che la contraddicano»⁶, bensì ribadisce la necessità di scoprire «un effetto riproducibile che confuti la teoria». Insomma, se esiste un evento falsificante rispetto ad una teoria e se abbiamo individuato asserzioni-base che contraddicono l'ipotesi di partenza, allora la teoria è scientifica e questa costituirà un passo ulteriore delle conoscenze umane verso una verità oggettiva mai raggiungibile completamente (per questo egli preferisce parlare di «verisimiglianza»)⁷. Quanto invece non rientra in questa procedura non è scientifico, bensì appartiene alle verità dogmatiche o metafisiche: verità certamente sensate (cioè che noi possiamo comprendere perché logicamente ineccepibili), ma che non possiamo confutare e, dunque, definire scientifiche. È per questa ragione che Popper nega lo statuto di scienza sia al marxismo e sia alla psicoanalisi, essendo appunto apparati proposizionali che hanno un'impostazione di tipo teologico o, quantomeno, «teistico», e ciò impedisce di individuare un evento o un'asserzione-base – un «falsificatore potenziale» – capace di confutarle⁸.

La questione, per la poesia, è sostanzialmente differente: essa infatti – almeno

per il modo in cui la intende una certa tradizione giunta a compimento nel Novecento – non risolve né pone problemi, non decostruisce fenomeni e nemmeno li ricomponne logicamente. La poesia dunque non ragiona (cioè non lega elementi noti per produrre l'ignoto, che pure era presupposto nella formulazione del problema), ma *pensa* direttamente l'infondato, che è l'uomo stesso nel suo essere qui, davanti al foglio bianco, in una tonalità affettiva imprescindibile, ma anche imprevedibile nella sua radice e che il linguaggio *trattiene* nella rete multipla delle sue regole. Ciò che il poeta conosce è la vertigine di quel trattenere senza proprietà, che è pensiero ossia dialogo sguarnito di protezioni con la parola che avanza, che chiama alla responsabilità dello stile. E dunque scrivere poesie non significa additare qualcosa che si ritiene vero, conoscendolo attraverso il doppio coppia della nomina e del metodo, e nemmeno, più semplicemente, consiste nel tradurre il mondo «a chi non capisce o non ha la sensibilità» per farlo⁹, bensì si concretizza nel lasciar-essere ciò che siamo nella sorpresa che questa esposizione comporta, uno stare dis-localati eppure adesso e qui (qui nella mia città, con l'acqua che manca, oppure che abbonda, con mia moglie o senza mia moglie, con un libro in mano oppure nel bosco, con la paura del nucleare o con l'entusiasmo per la sua possibilità complessiva). La poesia mette al mondo questo incontrarsi multiplo di possibilità, mosso e patito dal poeta, sorta di «apparecchio sensibilissimo» che, come scrisse Antonio Porta, percepisce «il movimento nel suo stato nascente»¹⁰. In quanto *actor*, tuttavia, egli conosce una tecnica per conservare tale complessità; ed è a questo livello che la conoscenza strumentale incontra il pensiero poetante, giacché lo stile altro non è che la formalizzazione rigorosa di una sostanza mobilissima, di una nuvola linguistico-retorica il cui impasto tiene corpo e mondo, affettività e ragione, passività e desiderio, ma anche il tramandarsi delle tradizioni entro il cui orizzonte (plurale) noi operiamo.

In questo senso, non si tratta di superare i padri o di rinnegarli, come infatti tu stesso affermi, giacché loro non ci privano di nulla: io, infatti, sono qui, adesso. Non mi manca antropologicamente nulla, se non il senso definitivo per cui sono qui, adesso. E allora scrivo e magari leggo i padri, per sentire il loro tremore, la loro stessa fiducia o sfiducia nella parola. Così facendo scelgo una tradizione e poi necessariamente (con fatica, ci ricorda Harold Bloom nell'*Angoscia dell'influenza*) cerco di liberarmene, per sopravvivere in quanto autore. Sotto questo aspetto, la conoscenza, in poesia, viene a coincidere con la ricerca della propria voce e della sua radice, a partire dalla consapevolezza che questa cresce nel ceppo di una tradizione mai definitiva, e sguscia sulla pagina attraverso il corpo e la tecnica, le cose fatte e da fare, gli amici e i nemici vivi e morti.

Da parte mia, apprezzo molto il tuo tentativo di cercare la tua voce, indipendentemente dalle tendenze di comodo. E sono certo che la poesia «sicuro dal punto di vista delle eccezioni»¹¹ ne sia il frutto necessario. In verità, è come se tu avessi scritto una poesia in latino o in aramaico, oppure avessi steso alcune note sul pentagramma o usato l'alfabeto *morse* o scelto il sistema gestuale: in ogni caso la questione, per la poesia, non è quella di mostrare la domestichezza con un codice, ma piuttosto, come scrive Montale, di dire quello che il codice che sto usando non è

programmato a dire. E dire l'indicibile significa proprio dare voce a quello scarto indomabile eppure atteso, carico di futuro, dovuto probabilmente alla meraviglia di ciascuno di noi di fronte alla propria presenza ingiustificata, che ci muove verso la domanda sul perché siamo qui e non altrove. In questo senso, il problema che pone il tuo testo è lo stesso del Montale della *Casa dei doganieri*, quando scrive che «il calcolo dei dadi più non torna», soltanto che tu trasfiguri lo stupore per questa verità (che è di matrice umanistica), in «template<typename human, size_human doubles>» di matrice informatica. Dal punto di vista della *polis* (prospettiva dalla quale un poeta non può prescindere), occorre chiedersi: «In che senso la tua scelta è vincente, rispetto a quella dei padri? Quale instabilità dell'ovvio mette in gioco? Che forza ha nel presente e come lo apre, come gli consente insomma di essere ciò che è?». Tu potresti rispondermi sottolineando il fatto che non è il codice ad interessarti, bensì la possibilità «di scrivere "metallico"» ossia con «la pesantezza, la "piattezza" del discorso puramente deduttivo», eliminando «del tutto la componente umana»¹²; io invece ribadisco che è proprio questa componente ad essere l'imprendibile che ci scarta dal modello, che ci tiene nell'aperto di una gettatezza già sempre situata e irripetibile. Credo dunque che poesia sia conoscenza nella misura in cui rilancia queste domande, le gioca nel singolo testo, si gioca in quanto possibilità che non incancrenisce, estasi diveniente che si spazializza in differenti dimensioni (grammaticale, retorico-stilistica, semantica, immaginativa, simbolica ed etica), adunandole in un corpo testuale, che «non trova riparo», direbbe la Szymborksa, un corpo che, come scrive Franco Rella, è «limite e oltranza [...] confine e sconfinamento»¹³.

NOTE

¹ GIUSEPPE CORNACCHIA (1973) lavora come ricercatore in Inghilterra. Variamente impegnato e segnalato su carta e su *web*, co-gestisce dal 2002 il portalino *nabanassar*, di cui è fondatore e *webmaster*. Ha pubblicato *Aladar* (Pistoia, Ass. Cult. Press 2003), *Nabanassar – atto unico* (Ass. Cult. Press, Pistoia 2003), *Ottonale* (in *Sei Autori*. 3 x 2, a cura di Alessandro Ramberti, Rimini, Fara 2006) e *Vampirnacchia – molti scritti letterari 1996-2002* (Lulu 2007).

² Gli atti del convegno uscirono su «Atelier» n. 24, dicembre 2001.

³ KARL R. POPPER, *La logica delle scienze sociali*, in Aa.Vv., *Dialettica e positivismo in sociologia. Dieci interventi nella discussione*, trad. it. A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1972, p.114. Si confronti inoltre KARL R. POPPER, *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, trad. it. Arcangelo Rossi, Armando, Roma 1975, p.186: «L'oggettività, anche della matematica intuizionista, si basa, così come l'oggettività di ogni altra scienza, sulla criticabilità delle sue argomentazioni. Ma ciò significa che il linguaggio diventa indispensabile come medium dell'argomentazione, della discussione critica». Invero, la scienza contemporanea ha abbandonato lo stesso paradigma di "oggettività conoscitiva". Si pensi alle acquisizioni sulla *complessità*, in particolare le riflessioni di WERNER HEISENBERG, JACQUES MONOD, ILYA PRIGOGINE, EDGARD MORIN, e FRITJOF CAPRA relative al rapporto ordine/disordine, caso/necessità, scienza/arte/filosofia. Ancora più radicale è il pensiero di PAUL K. FEYERABEND, che riconosce la possibilità della scoperta scientifica proprio nella trasgressione dai metodi codificati, con ciò negando «l'idea di un metodo fisso o di una teoria fissa della razionalità», compresa quella popperiana. Scrive infatti il filosofo che la conoscenza «non è una serie di teorie in sé coerenti che convergono verso una concezione ideale, non è un approccio ideale, non è un approccio graduale alla verità. È piuttosto un oceano sempre crescente, di alternative reciprocamente incompatibili (e forse anche incommensurabili)». *Id.*, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, trad. it. Libero Sosio, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 21-29.

- ⁴ KARL R. POPPER, *La logica delle scienze sociali*, in AA.Vv., *Dialettica e positivismo in sociologia*, op. cit., p. 116.
- ⁵ KARL R. POPPER, *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, trad. it. Mario Trincherò, Torino, Einaudi 1995, p. 74.
- ⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.
- ⁷ «Lo scopo della scienza è la verità nel senso di migliore approssimazione alla verità, di maggior verisimiglianza. [...] La ricerca della verisimiglianza è uno scopo più chiaro e più realistico della ricerca della verità», per questa ragione «possiamo spiegare il metodo della scienza... come il procedimento razionale per avvicinarsi maggiormente alla verità» (KARL R. POPPER, *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico*, op. cit., pp. 84 - 85); «Le nostre teorie congetturali tendono progressivamente ad avvicinarsi alla verità; cioè a descrizioni vere di certi fatti o aspetti della realtà» (*Ibidem*, p. 66); e ancora, con piglio quasi romantico: «Noi siamo cercatori di verità, ma non siamo suoi possessori» (*Ibidem*, p. 73).
- ⁸ Si tratta del celebre «criterio di demarcazione», il quale non è «netto», ma ha «esso stesso dei gradi. Vi saranno – continua POPPER in *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica* (trad. it. Giuliano Pancaldi, Bologna, Il Mulino 1972, p. 437) – teorie ben controllabili, altre difficilmente controllabili, ed altre non controllabili affatto. Quelle non controllabili non rivestono alcun interesse per gli scienziati empirici. Possono essere ritenute metafisiche». Si veda inoltre KARL R. POPPER, *Il mito della cornice. Difesa della razionalità a della scienza*, trad. it. P. Palminiello, Bologna, Il Mulino 1995, pp. 115-122.
- ⁹ Sostiene CORNACCHIA, infatti, che «il poeta non propone, ma rende quello che il mondo già dice, traducendolo a chi non capisce o non ha la sensibilità per distinguerlo» (GIUSEPPE CORNACCHIA, *La responsabilità della poesia. Di che cosa siamo poeti?*, «Atelier» n. 21, p. 16).
- ¹⁰ ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito*, a cura di Giovanni Raboni, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini 1991, p. 14.
- ¹¹ Riporto la prima strofa così da chiarirne il lessico e la struttura. «template<typename human, size_human doubles> / class fixed_population / { / public: / typedef human* conscience; / typedef const human* common_sense» (GIUSEPPE CORNACCHIA, *Ottonale*, op. cit. p.104 - 105).
- ¹² GIUSEPPE CORNACCHIA, *La responsabilità della poesia. Di che cosa siamo poeti?*, op. cit., p. 18.
- ¹³ FRANCO RELLA, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli 2000, p. 80. Anche il verso della Symborksa, tratto dalla terzina «Ora certa, ora incerta della propria esistenza, / mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è / e non trova riparo», è citato da Rella nel medesimo libro (p. 203).

Paolo Fichera

Schizzi su Lettera. Primi appunti per un inizio di poesia organica

*L'esterno aperta la porta diviene interno.
Esterno e interno si osservano in me che li osservo.
La mano è tagliata e scrive.*

1. La Lettera è la tessitura della conoscenza fissata in nodi e i nodi sono i nomi che danno scansione e sequenza a questo incedere di conoscenza, ma importante oggi non è *fare i nomi*, ormai troppi. La tessitura della parola poetica è partitura dove le parole non producono suono ma voce. E le voci oggi vengono dal rumore, dalla discordanza di essere orfani dell'immediatezza e della sensibilità organica tra noi e la nostra percezione.

2. La conoscenza in poesia non agisce come medicamento, salvazione. Quando si ambisce all'immobilità e ogni gesto, ogni respiro è necessità organica – “vagito della specie” – e si vive questa necessità come un oltraggio. *Qui* non esiste sofferenza, dannazione, ma uno stato embrionale di equilibrio, un organismo che respira

e che vive senza dualità e tutto può rientrare e fuoriuscire: la suprema lucidità della demenza, un flusso che assorbe e dona senza essere forzato e senza forzare, l'armonia del passo in un'orma e dell'orma in un passo. Per questo non esiste dualità: arte/vita, astratto/concreto, privato/civile, sangue/carta, pelle/parola; perché si è il luogo dove il sangue è e non è sangue, la parola è e non è parola, la poesia è e non è poesia.

3. Il linguaggio *tra* i versi è la conoscenza che manca. E la necessità della poesia è privazione, nutrimento, atto che si muove in uno spazio prestabilito per accogliere tale gesto; sottrazione sistematica protratta alla mente: denudare l'informe.

4. Si sente nel percepire il pensiero della poesia. In origine è il soffocamento di tale materia all'interno del proprio organismo. La relazione dello sguardo con questa materia dà la musicalità dell'accostamento definitivo tra due lemmi. La percezione di questa musicalità è strutturata nella traccia trovata: è qui la sacralità. Da qui ogni parola aggiunta è una sottrazione.

5. La poesia nasce nel flusso dell'attestazione di un'armonia di dissidenze, in un respiro organico che non è mai casuale se non apparentemente. È data ma non può essere diversa, se non dopo un successivo intervento.

6. Il movimento è la struttura del silenzio: il segno inciso a fondo scava una superficie piana: l'indicibile nel richiamo è *già* detto.

7. Le parole si deformano per deformare la chiarezza in nome di una nuova chiarezza. Non vi è oscurità nell'inespresso ma solo necessità di essere conosciuto. L'inespresso è fissato dalla nostra — ormai — incapacità sensoriale di essere nell'organicità del flusso che chiamiamo Poesia.

8. La sensorialità è solo l'anticamera dell'organicità. L'Arte ha divorziato dalla Poesia nel momento in cui la Poesia ha divorziato dai sensi. L'esperienza sensoriale è divenuta accessoria e la Poesia si è inginocchiata alla Storia fissandosi in un elemento estraneo allo stesso Poeta che la scrive e che non più la compie. Essere la poesia che si scrive nel momento in cui la si scrive: tale rigore e nascita perenne sono divenuti anelito e miraggio. Avere un'opera, non servirsi di una poesia. Da qui la minorità odierna della Poesia rispetto alla Musica e alle Arti figurative.

9. La conoscenza in Poesia è necessità di conoscenza della Poesia. È bagnare la propria acqua in un'acqua che è acqua di tutti: il dolore aperto dei semi che richiama i rapaci. È esperienza di una fedeltà.

10. Essere assolutamente presenti per sparire e lasciare all'agone letterario dei Generi, delle Tradizioni critiche, dei Codici la loro nulla importanza di fronte al Massacro perenne della Vita, alla violazione della Libertà di informazione e pensiero, ai morti *per* noi.

11. L'indicibilità calpesta l'identità se l'identità non si lascia frantumare. Non ottenere, non volere. Fondare l'infondatezza.

12. Che ogni poesia sia *nel respiro*. Cedere ciò che ci è stato dato. Non fondare una nuova terra, ma attestare le rovine, cibarsene, esprimere il proprio corpo al di fuori

della propria voce. Non avere più dualità tra gesto e respiro, tra verso e parola versata.

Italo Testa

Giustizia poetica

La vita immaginata

Nella sua *Teoria del Romanzo* György Lukács ha scritto una volta dei «fini utopistici di tutte le filosofie»¹. La questione dell'utopia eccede così i limiti, il corsetto spagnolo della politica, abbracciando l'intera impresa del pensiero. Ed è forse nella metafisica, più che altrove, che si installa l'elemento utopico. Non è del tutto casuale che l'utopia politica, che altro non è che una manifestazione particolare dello spirito utopico, abbia trovato la sua formulazione originaria nel centro dell'impresa platonica che per prima ha indagato la possibilità di un sapere metafisico. La topologia metafisica è così illuminata dalla fonte utopica. E il fine utopistico della metafisica potrebbe essere afferrato se fossimo in grado di cogliere il ruolo giocato dall'immaginazione al suo interno.

Le utopie politiche dovrebbero allora essere ripercorse in stretto contatto con la storia della metafisica e delle sue metamorfosi; e la vicenda per cui quest'ultima sopravvive alla sua fine, al collasso più volte annunciato dopo la crisi dei sistemi idealistici, della metafisica regale – questo *monstrum* d'invenzione barocca, con le sue pretese di compiutezza, ultimatività e trasparenza –, getta una luce intensa anche sulla storia dell'utopia politica e delle sue deflagrazioni. L'immagine regale dell'utopia politica, con il suo slancio totalitario, come progetto onnicomprensivo di ingegneria sociale, è andata pure in frantumi, anche se ha potuto resistere più a lungo della metafisica regale, riuscendo ad annidarsi nelle pieghe dell'immaginario sociale e a permeare di sé la realtà. Wallace Stevens poteva così affermare nel 1949 che

la diffusione del comunismo mostra oggi come l'immaginazione sia all'opera su vasta scala perché, sia o non sia esso un termine di paragone per l'umanità, le parole stesse ci dicono che attualmente il comunismo è la misura della capacità immaginativa di una vasta parte dell'umanità².

E tuttavia l'esaurimento della forma regale dell'utopia politica, intesa come immaginazione metafisica implementata, non significa che con ciò venga meno l'utopia stessa, che andrà piuttosto incontro a quelle metamorfosi o trasmutazioni che interessano pure la metafisica. Possiamo guardare al pensiero utopico-politico come ad una forma di immaginazione metafisica e propriamente come al tentativo di rendere la vita immaginativa una forma sociale esplicita.

Certamente la nostra vita sociale è già da sempre permeata dall'immaginazione e, secondo la formulazione di Stevens, noi «viviamo nei concetti dell'immaginazione già prima che la ragione li stabilisca»³. L'utopia politica è però il tentativo di fare in modo che l'immaginazione come forma sociale non sia solo un meccanismo nascosto e latente: è il tentativo di fare in modo che la nostra vita di ogni giorno abbia un aspetto immaginativo ben determinato, corrispondente a un

certo paradigma, che nell'utopia regale si presentava come modello abbracciante ogni aspetto particolare della vita sociale.

Watterbach e la perfezione

Come afferrare il fine utopistico della metafisica? E che cosa ci rivela dello spirito utopico? È nella carica desiderante dell'immaginazione all'opera nella metafisica che esso si lascia cogliere: nell'idea di un perfezionamento ontologico delle cose. Il fine utopistico della metafisica sembra avere a che fare, in questo senso, con il rapporto tra felicità e perfezione, con quell'opera di perfezionamento ontologico che la fantasia avvia nel segreto del pensiero. Nel modo più esatto tale *liaison* è stata colta da Theodor W. Adorno:

«Che cosa sia l'esperienza metafisica, chi si rifiuta di detrarla da presunti vissuti religiosi originari, se lo farà presente al più presto come Proust, in particolare grazie alla felicità che promettono i nomi di paesi come Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn. Si crede che se ci si reca colà, ci si troverebbe nell'appagamento, come se ci fosse. [...] Soltanto al cospetto di ciò che è individuato in modo assoluto si può sperare che proprio questo, essendosi dato, si darà [...]. Ma esso è legato alla promessa di felicità [...] La felicità, l'unica cosa nell'esperienza metafisica che è più di una richiesta impotente, concede l'interno degli oggetti come qualcosa che è al contempo rapito ad essi⁴».

Il fine utopistico della metafisica si lega così all'idea di felicità. Ma l'idea della felicità, per il modo in cui si dà in questa esperienza, non si lascia risolvere nel problema etico della vita felice e neppure nel problema politico della giustizia. A tale idea possiamo approssimarci solo se ne percepiamo il carattere di *promessa* e insieme di *apparenza*. Per questo è convocando Proust che possiamo estorcere il segreto della esperienza metafisica: è nella *promesse de bonheur* dell'arte che risplende il suo fine utopistico, un fine che la mente può toccare solo con l'immaginazione e il cui contenuto è una certa *vita immaginata*.

Ancora, un passo decisivo: questa idea di felicità promessa si riflette nell'idea di una *compiuta individuazione*, si lascia vedere solo al cospetto di ciò che è individuato in modo assoluto. È così nella promessa dell'immaginazione estetica che il fine utopistico della metafisica ad essa celato – che essa presuppone senza poterlo realizzare –, intensificandosi in massimo grado, potrebbe lasciarsi conoscere. In quel desiderio di salvazione delle cose che innerva l'immaginazione estetica: un desiderio che le cose siano pienamente, massimamente individuate e in ciò perfette. La promessa di felicità dell'arte pare così intimamente fusa con l'esperienza del vedere le cose nella loro pienezza, nel fulgore della loro contingenza e fragilità mortale, salvate nella loro assoluta individualità.

Una giustizia senza nome

Lo spirito dell'utopia mobilita una serie di rinvii. La sua idea non si poteva comprendere restando nel recinto del pensiero politico, ma traboccava nella metafisica, rimandando al suo fine segreto. E il contenuto di quest'ultima non si lasciava determinare senza un ulteriore rinvio alla promessa estetica. L'*aisthesis* realizzerebbe così un'istanza conoscitiva che insieme manifesta e dà contenuto sensibile a questa idea: l'idea della *giustizia poetica*. Solo in quest'ultima, infine, il fuoco normativo di tutto il pensiero utopico trova alimento.

Questa tesi potrà anche sembrare arrischiata e paradossale. Eppure non meno paradossale è sempre stato ogni tentativo di ridurre lo spirito utopico, nelle sue manifestazioni sociali e politiche, a una determinata idea di giustizia nel senso ordinario del termine, ch  la richiesta l  avanzata era sempre di una societ  che fosse pi  che giusta, ma insieme giusta e felice, giusta e perfetta. Una giustizia senza nome. Una giustizia oltre la giustizia. Per questo ogni tentativo di ricondurre il pensiero utopico a un qualche modello normativo di giustizia politica, sociale o economica sembra destinato a incorrere in aporie irrisolvibili. E ci  dipende dal fatto che il pensiero utopico ha pensato, senza saperlo, la societ  alla luce di un'altra idea della giustizia, che non   n  la giustizia aritmetica n  quella geometrica, n  la giustizia egualitaria n  quella distributiva.

L'altra idea di giustizia   quella che si lascia determinare nell'esperienza estetica, e in particolare nella poesia.   dalla *Poetica* di Aristotele che questo pensiero pu  essere liberato. La poesia sarebbe superiore alla storia perch  ci mostrerebbe «ci  che deve accadere» e non solo ci  che accade di fatto⁵. L'ordine del possibile, come di ci  che dovrebbe essere,   cos  pensabile come un'idea di giustizia: giustizia prodotta dalla vita stessa e nella vita, attraverso il destino e l'ironia della sorte.

In epoca barocca questa idea senza nome diventer  «poetic justice», espressione coniata da Thomas Rymer in *The Tragedies of the Last Age Considered* (1678): un'idea che si   potuta corrompere in una specie di teodicea teatrale, degradandosi a volte a mero meccanismo drammaturgico per cui la virt    ricompensata e il vizio punito, stratagemma che serve a far trionfare la giustizia attraverso il comportamento stesso della *dramatis persona*. Come scrive Shakespeare nell'*Amleto*,

sar  un bello spasso veder saltare in aria il bombarolo
per lo scoppio del suo stesso petardo⁶.

Non   per  al meccanismo, spesso inerte e schematico, che dobbiamo guardare, bens  volgerci all'idea quivi contenuta e liberarla dalla scorza dell'artificio. L'idea di una giustizia che si realizza nella misura in cui il carattere del personaggio perviene al suo compimento, si dispiega nel suo destino singolare, giunge alla determinazione perfetta della sua individualit . La giustizia senza nome che chiameremo giustizia poetica starebbe proprio in questa determinazione completa, nella individuazione assoluta in s  conclusa, che avrebbe un giorno in se stessa la sua ricompensa e la sua sanzione.

  questa l'idea di una felicit  possibile dell'individuazione, che pur essendo contenuta formalmente nel fine della metafisica, pu  trovare riempimento solo attraverso l'istanza della poesia, di un linguaggio che Paul Celan intendeva

liberato nel segno di una individuazione indubbiamente radicale ma, allo stesso tempo, anche consapevole dei limiti che la lingua gli impone, della possibilit  che la lingua gli dischiude⁷.

La poesia rinvia cos  ad un'istanza utopica di conoscenza, dischiude mediante la lingua la possibilit  di conoscenza compiuta dell'individuale: un'istanza che rimane criticamente sospesa, in quanto si ancora nell'ordine immaginario del possibile e si realizza solo in questa apertura radicale.   sulla soglia critica di questo limite che si disegna la forma conoscitiva che la poesia potrebbe assumere. Non delle condi-

zioni di una conoscenza possibile è il discorso, ma di che cosa sarebbe la conoscenza, se fosse mai possibile.

L'arbitro del diverso

È con Walt Whitman, il poeta americano che ha legato il compito della poesia a quello della democrazia, intesa in senso perfezionistico come utopia dell'individualità, che si può compiere l'ultimo passo di questa approssimazione. Nelle sue *Leaves of Grass* Whitman ci ha consegnato un'immagine potente che intreccia poesia e giustizia:

Di questi Stati il poeta è l'uomo equanime,
Non in lui, ma lontano da lui, le cose sono grottesche, eccentriche e non sanno
rendere quanto dovrebbero, [...]
Egli largisce a ogni qualità, ogni oggetto, le proporzioni che si addicono loro, né più
né meno,

È l'arbitro del diverso, è la chiave,
È lo stabilizzatore della sua età, della sua terra, [...]
Non discute, ma giudica (la Natura l'accetta in senso assoluto,)
Non giudica come giudicano i giudici, ma come il sole che piove attorno a un oggetto
inerte [...]

I suoi pensieri sono inni in lode delle cose,
Nelle dispute su Dio e l'eternità egli tace,
E vede l'eternità meno come uno spettacolo con prologo ed epilogo,
Vede l'eternità negli uomini, nelle donne, non vede uomini e donne come sogni o
pulviscolo⁸.

Il poeta-giudice di Whitman è colui che tramite la sua immaginazione vede le cose nella loro pienezza, nella loro compiuta individuazione. L'eternità che egli vede negli uomini non è l'innalzamento sovraterreno, ma lo splendore della loro caducità. Il giudizio del poeta è così quello del giudice equanime, di colui che sa rendere giustizia al caso particolare. Sapendo tener conto della peculiarità delle cose senza perdere di vista l'equità, egli può rendere giustizia alla loro singolarità, come il sole che piovendo attorno ad un oggetto inerte lo porta in piena luce, nel suo fulgore. Nella luce della giustizia che sta alla base della poesia, «le cose sanno rendere quel che dovrebbero»: è la poesia che, come giustizia poetica, mostra «ciò che deve accadere». Per questo il poeta è per Whitman «l'arbitro del diverso», perché tramite la sua immaginazione «largisce a ogni qualità, ogni oggetto, le proporzioni che si addicono loro, né più né meno»: egli può vedere le cose nella loro pienezza, nella loro differenza individuale. Così questo giudizio può rendere giustizia.

Nella luce della poesia

Ora si può comprendere il senso delle parole enigmatiche di Wallace Stevens, quando egli si chiedeva

se per giustificare intendiamo un genere di giustizia di cui non sappiamo nulla e su cui non avremo mai contato⁹.

La giustizia senza nome, di cui non sappiamo nulla, è proprio la giustizia poetica, l'idea utopica che è il centro segreto dell'aspirazione metafisica e cui ci possiamo approssimare attraverso l'idea della poesia. Allora si vedrà chiaramente il senso di quel concetto, apparentemente bizzarro, di «nobiltà», che è la chiave dei saggi di Stevens. Tratto specifico dell'immaginazione, la nobiltà è ciò in cui soltanto «il

poeta sensibile ha la giustificazione della sua esistenza»¹⁰. È nel contatto sensibile e terreno che la poesia ascende all'«altezza morale della giusta sensazione»¹¹. La sensazione giustifica l'esistenza poiché la compie nella sua possibilità, giacché «il fine del poeta è piena realizzazione»¹². È questa la giustizia poetica della individuazione compiuta, che Stevens vede emergere in *He "Digesteth Harde Yron"* di Marianne Moore, dove l'autrice non solo stabilisce un contatto con una realtà particolare, ma la «fonda» nella sua individualità¹³. Solo nell'immaginazione, in quanto potere della mente sulla potenzialità delle cose, tale idea potrebbe essere afferrata e la perfezione individuale colta. Non si tratta qui di sostituire i poeti ai giudici o di farne una nuova sorta di filosofi platonici: è in gioco invece una dislocazione e una novitazione – con il neologismo di Ferdinando Targia¹⁴ – che apre una breccia nell'ordinario in direzione dell'estraneo, nel reale verso l'irreale, e che conduce a soppesare il ruolo cognitivo della poesia come stato possibile di conoscenza dell'individuale, e così come forma eventuale di giustificazione delle cose. È appunto l'idea che afferra il nucleo vitale del pensiero utopico e dell'immaginazione, intesa con Stevens come «stato possibile della metafisica»¹⁵. L'idea dell'utopia, infatti, non potrebbe essere meglio descritta che come «un mondo che trascende il mondo e una vita degna di essere vissuta in quella trascendenza»¹⁶. Eppure con queste parole Stevens stava parlando della sua idea della poesia, intesa come un «analogo trascendente composto di particolari tratti dal reale»¹⁷. Ma proprio tale idea di poesia, manifestando la giustizia poetica, conduce al nucleo dell'utopia, perché la sentenza di Paul Celan per cui il poema sarebbe una ricerca «alla luce dell'U-topia»¹⁸ non deve lasciare in ombra che l'utopia è «nella luce della poesia». È di questo angelo necessario che si è detto sinora, come di ciò che nell'idea della poesia appare necessariamente quale annuncio e promessa di conoscenza.

Verso le supreme finzioni

Della suprema finzione di una vita immaginata, che proprio perché tale ci accorda al mondo e alla sua sostanza reale, è intrisa l'aspirazione conoscitiva della poesia.

Esiste un mondo poetico che non si può distinguere da quello in cui viviamo, o, più propriamente, dal mondo in cui un giorno vivremo: dato che ciò che dà al poeta la forza che ha, che aveva o dovrebbe avere, è che egli crea il mondo verso il quale incessantemente ci volgiamo anche senza saperlo e che egli dà alla vita quelle supreme finzioni senza le quali non riusciremmo a pensarla¹⁹.

Il mondo immaginato non sta al di là del nostro, ma è da esso indistinguibile, ché la finzione è suprema dove permette di tornare a pensare, a toccare le cose con la mente. Sogno di un sogno, la giustizia poetica, come possibilità di ciò che deve accadere, è l'esperienza ove, per la durata del poema, il mondo in cui viviamo è insieme quello in cui vivremo. La forma di questa conoscenza sarebbe allora la possibilità di un ordine giusto di cui ci parla Seamus Heaney:

Per la durata della poesia, la nostra percezione del mondo è nell'ordine giusto anche se poi il mondo stesso dovesse seguire un corso disordinato e disastroso²⁰.

Un'onestà e una fedeltà alle cose che si consuma nell'apparenza. Una finzione

che proprio perché tale fa contatto con il mondo, ci lascia percepire le cose che lo abitano. Un luogo eventuale, su cui non avremmo mai contato. Un mondo che sta dentro il mondo, un ordine che è e non è di esso. Una forma del mentire onestamente. Un discorso ipotetico sulla conoscenza, sotto l'angolo di incidenza della giustizia. Per il suo approccio obliquo al vero – questa suprema finzione - che se mai le è dato, lo è solo nella forma dell'apparenza, l'idea della poesia è una critica dell'idea di verità piuttosto che un'altra formula positiva per essa.

NOTE

¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE 2004, p. 23.

² WALLACE STEVENS, *L'immaginazione come valore*, in Id., *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e l'immaginazione*, Milano, SE 2000, p. 122.

³ *Ibidem*, p. 131.

⁴ THEODOR W. ADORNO, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi 2004, pp. 335-336.

⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b 5-9.

⁶ WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, III. IV. 207.

⁷ PAUL CELAN, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in Id., *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Milano, Einaudi 1993, p. 48.

⁸ WALT WHITMAN, *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi 1993, p. 437. Per una lettura civile del poeta giudice cfr. invece MARTHA C. NUSSBAUM, *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Feltrinelli 1996, pp. 100 e sgg.

⁹ WALLACE STEVENS, *L'immagine del giovane come poeta virile*, in *L'angelo necessario*, op. cit., p. 50.

¹⁰ WALLACE STEVENS, *Il nobile cavaliere e il suono delle parole*, in *L'angelo necessario*, op. cit., p. 37.

¹¹ WALLACE STEVENS, *L'immagine del giovane come poeta virile*, op. cit., p. 55.

¹² *Ibidem*, p. 44.

¹³ WALLACE STEVENS, *Una poesia di Marianne Moore*, in *L'angelo necessario*, op. cit., p. 87.

¹⁴ Cfr. FERDINANDO TARTAGLIA, *Tesi per la fine del problema di Dio*, Milano, Adelphi 2002.

¹⁵ WALLACE STEVENS, *L'immagine del giovane come poeta virile*, op. cit., p. 50.

¹⁶ WALLACE STEVENS, *Effetti dell'analogia*, in *L'angelo necessario*, op. cit., p. 113.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ PAUL CELAN, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, op. cit., p. 17.

¹⁹ WALLACE STEVENS, *Il nobile cavaliere e il suono delle parole*, op. cit., p. 35.

²⁰ SEAMUS HEANEY, *Sia dato spazio alla poesia*, in Id., *Sulla poesia*, Milano, Archinto 2005, p. 33.

Le pubblicazioni di Atelier

COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

Serie "BLU"

- Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002²
Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001
Nicola Gardini, *Nind*, 2002

Serie "ROSSA"

- Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003
Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003
Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003
Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004

Serie "NERA"

- Davide Brullo, *Annali*, 2004
Flavio Santi, *Il ragazzo X*, 2004
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

Serie "VERDE"

- Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005
Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006²
Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006
Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

COLLEZIONE DI POESIA "MACADAMIA"

- Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
Simone Cattaneo, *Made in Italy*, 2008

COLLEZIONE DI TRADUZIONI "MENARD"

- Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005
Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006
John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, traduzione di Roberto Cogo

ANTOLOGIE POETICHE

- L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

I QUADERNI DI ATELIER

- Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003
Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003
Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003

VOLUMI FUORI COLLANA

- Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999
Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelierpoesia.it)