

© Associazione Culturale Contatti 2020
Corso Firenze 31 – 16136 Genova
contattiedizioni@gmail.com
www.associazioncontatti.it

ISBN 9788894414134

POESIA, COSA M'ILLUMINA IL TUO SGUARDO?

**Atti del Convegno
Smerillo (Fermo), 19-20 luglio 2018**

a cura di Massimo Morasso

**Corrado Bagnoli * Luca Benassi * Maddalena Bertolini
Michele Bordoni * Pietro Cagni * Luigi Cannone
Giorgio Casali * Vittorio Cozzoli * Sabrina Crivelli
Francesco Dalessandro * Carola D'Andrea
Filippo Davoli * Raffaella Fazio
Emanuele Franceschetti * Barbara Garassino
Antonietta Gnerre * Lorenzo Gobbi * Francesco Iannone
Gianfranco Lauretano * Massimiliano Mandorlo
Marco Marangoni * Matteo Munaretto * Rita Pacilio
Anita Piscazzi * Alfredo Rienzi * Salvatore Ritrovato
Pietro Russo * Jonata Sabbioni * Sarah Tardino**

INDICE

Introduzione Massimo Morasso <i>La via anagogica, una via impellente</i>	9
Corrado Bagnoli <i>La parola poetica tra pietà necessaria e inutile profezia</i>	15
Luca Benassi <i>Contro la dittatura del rumore</i>	23
Maddalena Bertolini <i>Stile Alpino</i>	30
Michele Bordoni e Emanuele Franceschetti <i>Non sia nostalgia ma desiderio: poesia, elegia del creaturale</i>	33
Pietro Cagni <i>«Sono accadute tante cose, ma / non è successo niente»</i>	45
Luigi Cannone <i>Il campo di nessuno</i>	53
Giorgio Casali <i>Clemente Rebora e Carlo Betocchi: due testimoni dal '900</i>	56
Vittorio Cozzoli <i>La via anagogica. Notazioni e connotazioni, considerazioni e proposte...</i>	60
Sabrina Crivelli <i>Per un poema fantastico contemporaneo</i>	94
Francesco Dalessandro <i>La gloria della forma</i>	98
Carola D'Andrea <i>Guardarsi per guardare. Quando il postmoderno è il tuo compagno di banco</i>	112
Filippo Davoli <i>Un canto di ritorno</i>	117

Raffaella Fazio <i>Accendere una lampada e sparire</i>	123
Barbara Garassino <i>Il linguaggio dei fiori e delle cose mute</i>	131
Antonietta Gnerre <i>La poesia accade</i>	136
Lorenzo Gobbi <i>«Sia grazia essere qui»: per una poetica della gratitudine</i>	144
Francesco Iannone <i>Appunti di un tentativo fallito</i>	149
Gianfranco Lauretano <i>La folaga di Morasso</i>	151
Massimiliano Mandorlo <i>Una boccata d'ossigeno</i>	158
Marco Marangoni <i>Della poesia o della lingua che fa luce</i>	161
Matteo Munaretto <i>La dimora luminosa delle cose. In cerca della grande poesia</i>	165
Rita Pacilio <i>L'infinita bellezza della luce</i>	180
Anita Piscazzi <i>Chiamata alle armi: del bagliore poetico</i>	185
Alfredo Rienzi <i>I poeti della ierofania</i>	189

Salvatore Ritrovato	
In exitu Israel de Aegypto. <i>Fine della storia e poesia della liberazione</i>	192
Pietro Russo	
<i>Il Corpo della poesia tra lettera e spirito</i>	202
Jonata Sabbioni	
<i>Contro la one-night stand Poetry. L'equivoco di una pop-poesia "situazionista"</i>	206
Sarah Tardino	
<i>Il verbo creatore e l'immagine evanescente</i>	210

La via anagogica, una via *impellente*

L'iniziativa di promuovere, nel 2018, un incontro di poeti chiamati a ragionare sul rapporto fra poesia e anagogia nasce da un'evidenza che si stava trasformando in irritazione. Lo dico subito con franchezza: se oggi la più parte dei tanti che si azzardano nel *mare magnum* della scrittura in versi non sa neanche cosa vuol dire la parola anagogia è perché i critici letterari e i docenti universitari, quand'anche la conoscano, non ne capiscono il senso, perlomeno in relazione alla "febbre del fare" in quest'era dell'opportunismo e delle passioni vaghe. Se gli studenti (gli apprendisti poeti) imparano poco e male, è perché vanno in giro con l'andatura dei loro insegnanti.

Non è il caso, qui, di iniziare a riflettere in dettaglio sul valore semantico della parola anagogia. Ciononostante, vorrei che fosse chiaro che, per me, qualunque cosa sia, l'anagogia non è un sinonimo dello spirito, ma la via che porta alla sua intelligenza. Non è, perciò, una via – o una scorciatoia – *intellettuale*, ma una via *spirituale* della nostra facoltà conoscitiva: lo spirito è concreto, e anagogico è uno dei livelli del suo significato presente (o meno) in un testo. Con l'anagogia così intesa io ho da anni ottimi rapporti e un debito di riconoscenza: senza di lei con tutta probabilità non avrei saputo aprire il grandangolo della mia visione a una prospettiva di fertile ridefinizione di natura e ambizioni della *cosa* poetica. Interessante, è come da questa prospettiva risulti abbastanza facile accorgersi della differenza fra la poesia che "regge" alla cartina di tornasole dell'interpretazione anagogica e tutta la zavorra che è stata o è tenuta per valida dagli araldi delle concezioni e delle pratiche poetanti che vanno per la maggiore, educate/educando al malgusto spirituale. L'ipotesi di lavoro, che lascio volentieri ai critici di mestiere, è che alla luce radiante dell'anagogia – una volta trovati e messi al vaglio dei testi gli indicatori linguistici di caso in caso più opportuni – la critica della poesia possa riacquistare un fondamento oggettivo, e scompaginare gerarchie autoriali date per acquisite, o in via di acquisizione.

Sono convinto che non solo per un teorico, ma anche per qualsiasi lettore curioso, sia quasi impossibile "far finta" che l'interpretazione in

senso spirituale di un testo letterario sia una sciocchezza, un passatempo da impressionisti dell'estetica. La *via anagogica* che ho evocato, due anni fa, nel manifesto a quarantaquattro firme che è stato pubblicato nel secondo numero della rivista "AV", non poteva che passare inosservata agli occhi di chiunque, nella società dei poeti, non fosse appassionato di autentica spiritualità, di vita interiore – che è come dire un pugno d'anime fra migliaia: non si dimentichi, in proposito, che in questi primi decenni del ventunesimo secolo l'indebolimento del senso poetico sta andando di pari passo con il pregiudizio antimetafisico, spavaldo o mellifluido che esso sia, o si impegni ad apparire. Vista la (relativa) introvabilità di "AV", riporto qui per intero il mio testo-provocazione:

Fra le molte meravigliose parole italiane che stanno cadendo in disuso, ce n'è una in crollo continuo, da secoli: la parola "anagogia". Il buon scrittore o lettore che la pronunciasse, oggi, al di fuori, magari, di un raro, prezioso corso di teologia, darebbe l'idea di essersi impelagato in una sorta di Medioevo concettuale assolutamente irriducibile alla realtà della letteratura per come essa è, o per come si pensa che dovrebbe essere. Niente di strano, in fondo. Il fatto è che, circa la tendenza all'atrofia dei sensori atti a riportare la pratica della scrittura e la relativa discussione critica entro l'ambito di un discorso *radicalmente* estetico, e *perciò* riccamente umano, si potrebbe continuare per pagine e pagine, ma non ne vale la pena perché (come scrisse il miglior Carducci, ripreso da Pound) «Chi dice in dieci parole quello che può dire in due è capace di uccidere suo padre». Ora, non volendo uccidere nessuno se non il Buddha di una prassi gestuale ed ermeneutica che si condanna a un empirismo contraddittorio, avendo mancato di presupporre un'idea rigorosa di letteratura, e, dunque, avendo fallito il riconoscimento della *quidditas* della poesia, non sarà inutile rammentare che nei primi anni del XIV secolo Dante Alighieri aveva già indicato quali erano, secondo lui, i livelli di interpretazione e lettura applicabili a un testo letterario. Lo aveva fatto, come molti sanno, nel secondo libro del *Convivio*, recuperando quelli che erano i principi "classici" dell'esegesi scritturistica. Noi che ancora amiamo pronunciare la parola anagogia, diciamo ciò perché pensiamo che il quarto dei sensi individuato ottocento anni fa dal Sommo Poeta (e Sommo Critico Letterario, va da sé), l'anagogico o spirituale, possa fungere da contravveleno alle malattie della società letterata contemporanea, che almeno nei suoi versanti creativi e critici più esposti, scandalosamente si crogiola in una sorta di *conventio ad excludendum* che guarda con sospetto, o sufficienza, quando non addirittura con astio, a tutto ciò che riguarda la dimensione spirituale.

Sia ben chiaro: lungi da noi far lega intorno a una fumosa nostalgia spiritualista, da “anime belle”. In una cultura malata di dualismo strapaesano come quella italiana, affermare, come facciamo qui, che la poesia è divinazione dello spirituale nel sensibile, parrebbe voler prospettare una precisa scelta di campo “ideologico”. Non di rado, purtroppo, stante e operante il regime secondo-novecentesco di censura nei confronti di alcune parole cardine della nostra più rigogliosa antropologia (anima, spirito, bellezza...), in certi ambienti intellettuali – quelli abitati dall’esercito dei cattedratici, elzeviristi e poeti che hanno sulle labbra il sorriso scettico di chi non ha, né vuole avere, nessun rapporto con le ragioni della metafisica – i tesori di una tradizione plurisecolare, invece di essere rimessi in questione nella casa comune della poesia, se non altro come stimoli di un’immaginazione che punti ad aggiungere mondi a quello che già conosciamo, vengono relegati aprioristicamente in una sorta di notte iperurania, in un improbabile, misticheggiante non-luogo del pensiero che ne estenua per vie di rimozione le potenzialità energizzanti: con la conseguenza di dimenticare che in letteratura (in poesia) ciò che conta non è la presunta corrispondenza del fatto testuale con il realismo della realtà, ma l’oltranza semantica e la ricchezza umana di cui quel fatto sa, o non sa, farsi veicolo. Ecco il punto: comunque la si consideri, la letteratura (la poesia) non è un fine in sé, ma un mezzo di umanizzazione. Perciò stesso ogni gesto poetico che non offra alcuno spunto per una lettura “spirituale” della sua “lettera”, è un gesto antropologicamente castrante, ed esteticamente parziale. Osservazione, quest’ultima, che dice di riflesso della limitatezza di uno scandaglio critico la gittata del quale, paradossalmente, non comporti nessun lancio verso l’aria, dantesca «nell’ampio e nell’altezza» (*altus* è il profondo). Noi, lo diciamo a chiare lettere, siamo tra quelli che ritengono obbrobrioso ogni tentativo, cosciente o no che sia, di abbassamento della letteratura a post-letteratura, e sospettiamo che ci sia più di un nesso fra il nullismo para-esistenzialista a sfondo auto-elegiaco che innerva tanta parte della produzione scritta di questo inizio di XXI secolo e l’incapacità della cosiddetta intelligenza di dar corso a un Nuovo Umanesimo in grado di orientare percorsi conoscitivi non svianti, all’altezza dei tempi, e della loro, e nostra, problematica complessità.

La via anagogica è una via *impellente*: questo è l’aggettivo che mi viene in mente adesso, quando la penso in termini dialettici, insieme storici e metastorici, e la inscrivo nel panorama epocale del postmoderno avanzato. E, oltre che impellente, la sento come una via risolutamente anacronistica, che apre a un itinerario di intelligenza

testuale del tutto impercorribile per chi, da letterato, non abbia esperienza – se non, magari, esperienza libresca, per interposta cervice – dell’accurata vigilanza spirituale necessaria per sperare di saper leggere al di là della lettera, e della mera giuntura semantica dei segni.

Dette queste poche parole per dire come mai io abbia avvertito il *bisogno* delle giornate di Smerillo, vorrei sottolineare ancora qualche cosa di più impersonale sulla questione dell’anagogia, che è sicuramente una delle chiavi per l’interpretazione delle poesie che più delle altre meritano di essere lette; del resto, una delle qualità essenziali degli autori davvero memorabili è precisamente l’aver forza anagogica.

Se noi guardiamo in prospettiva storica medio e tardo-novecentesca, la circostanza risulta senza dubbio marginale, sia sul piano “poetico”, sia sul piano della critica letteraria, sia su quello dell’arte e della cultura in generale. Sul piano poetico: dov’è poesia italiana toccata dal soffio vivo dello spirito? Dopo il Dante post-stilnovista, per il quale l’anagogia è missione scrittoria, fondata e sostenuta carismaticamente, non troviamo quasi niente, fino a Campanella, e, forse, più in qua negli anni, fino a Cristina Campo delle “poesie sacre”; e dopo quella Campo in vena di grazia un altro quasi niente, o quantomeno poco: anche la migliore poesia cosiddetta religiosa della seconda metà del secolo scorso (Barsacchi, Betocchi, Centore, Coppini, Fiore, Guidacci, Turolfo...) è anagogica per istinto, ammesso che lo sia. Guarda perfino a Dio, ma è il frutto di un’esperienza e di un’attitudine retorica che è arduo presumere fondate su un dono soprannaturale. Qui, in effetti, sta un punto essenziale, intorno al quale occorrerà discutere in futuro. Vi accenno soltanto, per ora, in forma di domande, che pongo volentieri anche a me stesso: se è l’esperienza spirituale a dar fondamento al dire anagogico (il rapporto è tra “vedere” e “scrivere”; perciò soltanto chi ha il dono di “vedere” può “scrivere” quei significati), quali poeti possiamo ritenere a buon diritto “anagogici”, cioè spirituali, fra i poeti “religiosi”? E, se è lecito il distinguo, fra quelli apparentemente *non* religiosi?

Da un punto di vista della critica letteraria, fatta salva l’eccezione del più capace fra tutti i lettori di poesia, Dante Alighieri, la ricezione storica (non parlo della fondazione di un metodo né di un grimaldello noetico) dell’ambiente accademico e militante all’anagogia è pressoché nullo. Basti pensare che non dico la notorietà, ma la conoscenza stessa dell’esistenza dei poeti anagogici e/o addirittura dell’esistenza del livello di significazione anagogica in poesia è limitata, (non solo) in Italia, alla nicchia della nicchia, e quasi sempre in un contesto cattolico, di setta.

Alla grande corrente in senso ampio “spiritualista”, che nel Moderno attraversa e sostiene la poesia del Nord Europa a partire dall’insurrezione anti-illuministica dei Romantici, l’Italia quasi non partecipa, e i primi importanti apporti anagogici italiani capitano non già con Pascoli e Ungaretti, ma con Campana, Rebora, Onofri (costretto a un’influenza da sottobosco a causa del suo esoterismo antroposofico) e Comi. Quindi, il passo serenamente inattuale della poesia di un Costantini, un Cozzoli, un certo Valesio, o un teologicamente ergotante Zanzotto a fine Novecento, e per fortuna anche oltre – a latere, per così dire, rispetto a quello, ben altrimenti rubricato, dell’ultimo Luzi –, sia esso un passo “anagogico” oppure no, va segnalato da un punto di vista storico come un fatto rilevante.

Altro punto e ultimo: la relazione fra anagogia e cristianesimo. Cos’è l’anagogia? Di *chi* è? È un processo e un metodo esegetico che può essere applicato a ragion veduta soltanto per ciò che scrive uno scrittore che ha fede nel Dio incarnato dei cristiani? Naturalmente no. La via anagogica è un sentiero della mente tesa verso la realtà del simbolo, cioè a dire è uno spazio interiore, in noi, dove si svolge il viaggio della nostra parte divina verso il suo Fine: in questo senso è un *opus* spirituale, oggi come sempre, a qualsiasi latitudine, e in qualsiasi ambito stilistico (sul versante letterario), culturale (sul versante socio-antropologico) e fideistico (sul versante religioso) ci si trovi a intraprenderlo, o a incrociarlo, o anche solo a intravederlo. E quando dico “un sentiero della mente” penso di nuovo al Dante del *Convivio*, quando il gran poeta-critico afferma che la mente «è quella fine e preziosissima parte de l’anima che è deitate», e non ai neurofisiologi nostri contemporanei, per i quali (si vedano p.es. i biocognitivisti) la mente è la macchina-cervello dell’unità mente/corpo. Ora, il senso anagogico nel solco dell’antica tradizione dell’esegesi scritturistica riproposta nel *De scripturis* da Ugo di San Vittore, ripresa quasi due secoli dopo da Dante nel suo saggio dottrinario, poneva in contrapposizione netta lettera e spirito di un testo. A chi ha occhi spirituali, tale contrapposizione non ha più ragion d’essere perché a novecento anni di distanza dalla sua teorizzazione non corrisponde, ormai, alla nostra (sempre più fievole) percezione sottile; non essendo la lingua soltanto uno strumento di comunicazione, ma costituendo l’essenza stessa del mondo, quella che un tempo fu *contrapposizione*, è bene vederla invece come una *compartecipazione* di lettera e spirito al mistero dell’esserci, e a quello della nominabilità del reale: il che, parlando in termini di fenomenologia dell’esperienza poetica, è ciò che più accomuna le dinamiche

immaginative dei già citati Onofri e Comi, al netto delle loro rispettive illuminazioni e conversioni, p.es., a quelle di un cristianissimo Fallacara, o a quelle, ancora, di un fine ateo interrogante come il postremo Caproni, ben al di là degli argomenti teologici o di fede che possono invigorirne oppure banalizzarne il dettato.

Quando decisi di manifestare ad alcuni amici e poeti che stimo il desiderio di farli partecipi in prima persona della mia avventura anagogica, li trovai quasi tutti disponibili. A loro e alla loro “ospitalità intellettuale” va il mio ringraziamento, perché la due giorni di Smerillo è stata possibile proprio grazie alla partecipazione, oltre che di chi già sapeva di esserlo, soprattutto di coloro che si sono scoperti (almeno tendenzialmente) filo-anagogici in virtù di un comune sentimento morale. I pochi che non hanno aderito neanche idealmente alla mia sollecitazione, lo hanno fatto, ritengo, per tre motivi: la diffidenza per l'intruppamento, in una battaglia, fra l'altro, già persa in partenza in termini di visibilità e consenso *social* ed editoriale; il sospetto verso ogni forma di possibile deriva del movimento anagogico verso l'anagogismo (di -ismi, il Novecento ne ha sopportati fin troppi); e il dubbio per la tenuta euristica e l'efficacia ermeneutica della mia intuizione critica. Si tratta di atteggiamenti e posizioni non irragionevoli, che ho intenzione di affrontare, e, come spero, di confutare, parlandone più diffusamente in altra sede. In merito al primo e più superficiale di tali motivi, qui mi limito a osservare che la via anagogica scorre quietamente entro gli spazi ristretti delle nonvisibilità – che poi sono gli unici spazi possibili per l'occhio che sa aprirsi su quanto traluce oltre le evidenze naturali.

Il titolo del Convegno, e di questo libro che ne raccoglie gli Atti, riprende, “pervertendolo” in senso poetologico, l'incipit di *Arte, cosa m'illumina il tuo sguardo?*, una lirica sospesa fra teologia e ontologia inclusa in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) del mio fratello-maestro Mario Luzi.

Che gli interventi qui trascritti, a un anno e mezzo dall'incontro di Smerillo, possano risvegliare la voglia di migrare dal bolso stato dell'arte del contemporaneo verso un'idea bella, sobriamente tradizionale e umanamente proficua della poesia, e di chi la fa.

Genova, 25 gennaio 2020

CORRADO BAGNOLI

La parola poetica tra pietà necessaria e inutile profezia

La poesia è uno sguardo che diventa voce, è uno sguardo che si fa lingua e che, nominando le cose, ci immette dentro un mondo: questa è l'esperienza poetica, quella che Les Murray, nel suo *Lettere dalla Beozia*, chiama esperienza primaria e caratteristica dell'uomo; un'esperienza originaria che si costruisce poi in una *lingua piena* capace di descrivere il cosmo. La poesia vera non è altro che un *battesimo*, il tentativo di dare un nome alle cose guardate nella loro verità. In questo senso, e solo in questo, è possibile parlare di poesia: è nella verità dello sguardo che essa diventa una voce stupita; che dice il mondo custodendolo; che diventa poi l'offerta, il mettere in comune quella verità incontrata. La poesia è un modo per rispondere con verità al destino a cui si è chiamati. È una risposta a una vocazione, a una chiamata che la vita fa; una risposta che si fa visione e profezia, come dicevo negli ultimi versi di *Casa di vetro*:

Casa che non è più casa, cosa di vetro,
volto, braccia nel mondo, tutto
portato lì perché sia portato ancora,
custodito e ritornato. La casa, adesso,
è il poeta; il poeta, adesso, è questa
casa di vetro, ferita aperta, voce.
Pietà necessaria, profezia inutile.
Ricominciare.

(*Casa di vetro*, La Vita Felice, Milano 2012)

Immanenza e trascendenza della parola poetica

L'uomo abita il suo destino abitando il tempo. Questo abitare avviene tutto dentro il linguaggio. In particolare avviene nel linguaggio che ha come suo statuto quello di prendere su di sé il destino dell'accoglienza e della custodia nella nominazione, il linguaggio della poesia come luogo, come casa in cui la tensione tra il tempo come cronos e il tempo come kairos accade in modo particolare. Essa si porta dentro un compito: quello di manifestare, di porre, nell'attimo stesso

del pronunciare il nome delle cose, la loro necessità di trovare un luogo, un posto dove tutto andrà a finire.

La parola che nomina il particolare, l'ente, nomina insieme l'Essere che si esprime nell'ente, ma che non si identifica con nessun ente, né con la somma degli enti. La parola, il logos, si dà come legame: l'Essere traspare dove nella diversità appare il *comune*, il legame come nesso e ricorrenza. Le diverse forme del linguaggio possono distinguersi per come sono in grado di approssimarsi alla nominabile innominabilità dell'Essere, per la diversità con cui possono fare intendere e lasciare trasparire il legame, il comune nell'essere. Così la parola poetica, la parola che in modo originale opera attraverso traslazioni di significato, si costituisce come il luogo in cui l'Essere viene esposto nella dialettica tra indeterminato e determinato: nominando la cosa nella sua estrema determinatezza, la parola poetica parla ad un tempo dell'Essere.

La poesia, allora, è sempre *poesia anagogica*: è sempre un gesto, nel senso che essa è capace di "portare" dentro sé qualcosa d'altro. E questo qualcosa è sempre un mondo, un senso ulteriore, un'indicazione di senso, una direzione di senso; o anche, nel rifiuto, la determinazione di una mancanza del senso. La poesia procede così, attraverso quella che Paul Ricoeur chiama la *metafora viva*, a un incremento gnoseologico che nella similitudine, nella semplice comparazione, non avviene: nella metafora, nella lingua viva della poesia, il primo termine illumina il secondo e, a sua volta, il secondo illumina il primo. Noi sappiamo, grazie alla poesia, che *qualcosa* è anche *altro*. Non tanto che ci sono somiglianze tra le cose, ma che propriamente anche in ciò che apparentemente è diverso, esiste il *comune*. Ciò che viene messo a tema nella metafora è propriamente l'identità tra i due termini, appunto quell'Essere comune che, partecipato in entrambi, è il fondamento della parola e del pensiero. La *metafora assoluta*, per dirla con le parole di un altro filosofo «mantiene in se stessa questo duplice movimento: si raccoglie nel proprio tema immediato, ma intanto lo nomina col foro (attraverso l'immagine – ndr); mentre determina spinge così verso l'indeterminazione di un significato altro e fonde il proprio con l'improprio. In questa duplice tensione può appunto apparire l'Essere che nell'ente si determina ma insieme si trascende, che nella cosa è se stesso e insieme altro.» (Virgilio Melchiorre, *Essere e parola*, Vita e Pensiero, Milano 1982, p. 45)

La poesia che si sottrae a questa tensione è una *poesia inessenziale*: non sa misurarsi davvero con l'io e con la realtà, perché la sua preoccupazione non è il mondo e dunque sta fuori dalla responsabilità di cui ogni gesto maturo è invece portatore. La poesia è fatta di cose concrete, di occhi, di gesti, di voce, di carne e però non si riduce solo a ciò che è visibile. Dentro questa concretezza la poesia, in quanto esperienza, è sempre giudizio, visione, indicazione di senso, apertura di una traiettoria di comprensione del mondo in cui ci imbattiamo. Il destino della poesia sta nel salvaguardare il dato, nella sua capacità o nel suo tentativo di sottrarlo alla spettacolarizzazione e di risospingerlo dentro un cielo di valori alla cui distruzione opera la società omologata in cui ci è dato di vivere. La poesia pensa, ma pensa così: non per categorie e astrazioni, non per concetti, ma dando in pasto le cose, che si sono accolte e custodite, al mondo; mettendo in comune le cose di cui esso è fatto. Anzi, ancora di più: mettendo in comune propriamente quel *comune* che grazie ad essa appare. Una poesia così si sente responsabile del mondo e di quello che dice al mondo ed è per questo che, anche dal punto di vista formale, essa deve trovare la sua dimensione vera, una capacità di comunicazione che costituisce un fattore determinante dell'essenzialità di una poesia. La poesia immette direttamente nel flusso delle cose, le rappresenta nel senso che le ripresenta e chi legge viene gettato dentro questo flusso; dentro il quale, però, c'è una voce che lo raduna dentro una visione, che lo indirizza verso un senso ulteriore. C'è una *trascendenza immanente* nel dire poetico, che nomina il mondo per quello che è, e proprio *non trascendendolo*, in questa sua fedeltà al mondo apre un mondo nuovo.

Il compito della parola poetica: la fedeltà al mondo

La parola, nel suo essere dentro il mondo, è capace di fondarne uno nuovo: la forza trascendente della parola sta nella sua totale immanenza, nella sua totale fedeltà al mondo. Che non significa *dire pane al pane e vino al vino*, ma vuole dire chiamare dentro il pane, e dentro il vino, altro da sé. La trascendenza della parola poetica è fondata sulla fisicità, sulla materia e il compito di chi scrive e di chi vive consiste in una sorta di resistenza e di testimonianza: chi scrive e chi vive deve testimoniare, cioè *rendere vero il dono*, termine che costituisce il compito di una poesia umanamente significativa. I poeti devono tornare a essere testimoni del qui e dell'adesso, testimoni dell'ombra che sta prima e del destino che

proiettiamo in avanti. Questo essere un mondo a partire dal mondo, questo essere dentro e al contempo stare fuori, questo tenere insieme la luce e il buio è possibile perché la parola poetica è la manifestazione della dimensione della trascendenza, proprio però rimanendo immanente, cioè fedele al dato.

Per la poesia, oggi come ieri, significa partire da un ascolto, da una fedeltà a ciò che c'è, alla realtà in cui ci si trova immersi. Ma, come ho già detto, raccontare nella fedeltà non significa accontentarsi del dato, essere passivi: la dimensione della trascendenza è ciò che permette di accogliere l'altro e di conseguenza di produrre senso. L'accoglienza, la fedeltà che si apre all'altro, che trascende il dato e pone la possibilità di un nuovo senso: è questo il modo in cui la poesia è fedele alla realtà e all'uomo e si apre a un destino che va oltre questa stessa realtà. La poesia *inessenziale* è quella che invece non prende su di sé questo compito, che nega alla radice questo destino della parola e dell'uomo.

La poesia come casa di vetro: umiltà e visione

Ecco allora perché voglio riproporre qui una lettura de *I limoni* di Eugenio Montale. Trovo che in questa poesia di Montale sia contenuta una dichiarazione di poetica che potrebbe indicare con chiarezza il percorso che qualunque poeta deve intraprendere se vuole essere autenticamente impegnato nel compito di vivere e scrivere per sé e per gli altri. Proprio *lo scettico* Montale, in questo suo testo, mi pare che indichi le tappe che ogni poesia deve compiere per rispondere con verità al destino cui è chiamata e a cui è chiamato ogni uomo in quanto uomo.

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

L'indicazione è chiara: innanzitutto c'è *un moto*, c'è un cammino da compiere per inoltrarsi nella realtà. Fare poesia è *andare incontro, muoversi verso*; con una particolare predilezione per le strade poco usate, per una pratica delle cose e dei nomi che sono apparentemente poco significativi: il pensare poetico si muove dentro la realtà cercando i dettagli, cercando la pietra scartata dai costruttori per poterne fare poi, eventualmente, la pietra angolare.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.
Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
ed è l'odore dei limoni.

La realtà parla, ma è necessario *il silenzio*, le parole delle cose sono per chi sa ascoltare, solo chi ascolta può trovare la pace, la ricchezza che in quel silenzio appare in tutta la sua materialità, l'odore dei limoni che fa accadere in noi una dolcezza inquieta. La forza della realtà sta nella sua fisicità e nel suo essere contemporaneamente *segno*: le cose indicano già altro con il loro corpo.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

Nasce in questo *stupore* o *meraviglia* davanti alle cose del mondo il desiderio del poeta di essere *accoglienza*, quasi la poesia fosse una preghiera senza alcuna pretesa: lo stupore e il desiderio non si aspettano nulla, abbracciano tutto quello che viene, lo custodiscono e basta. Ma in questa accoglienza la capacità di *visione*, il cuore e il pensiero, sono più pronti, più acuito il sentimento di una possibilità d'incontrare un destino buono per ciascuno di noi. Se mai ci sarà possibile conoscere una qualche divinità, sarà solo attraverso un particolare che si avvicina a noi, sarà solo nell'esperienza di un *incontro concreto* attraverso il quale si apre il mistero di un *altro* più grande.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara – amara l'anima.

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo dei cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.

Pur dentro la disillusione, pur dentro la sconfitta dei giorni che tornano uguali, se mai sarà possibile ritrovare una felicità, essa sarà il giallo, la forza, lo splendore dei limoni: non un termine astratto, non un universale, ma quanto di più concreto è possibile incontrare, eppure capace di indicare *altro*. E il poeta non può che indicare agli altri questo segreto, non può che dividerlo offrendolo dentro i nomi con cui l'ha chiamato.

Così la poesia, come dicevo nelle battute iniziali, è innanzitutto *fedeltà alle cose*, nasce dallo stupore, dall'ascolto delle cose, dalla fedeltà al loro respiro, dall'accoglienza del loro silenzio e fiorisce nella custodia, nella cura del loro stesso destino. E successivamente, così come l'ha ricevuta, la poesia ridona nella parola quella vita che ha custodito e di cui ora si ha un'ulteriore visione. Se il punto di avvio della poesia è *la realtà come dono*, il suo termine ultimo è *l'offerta*. Lo sguardo che è stato in grado di accogliere nella fedeltà diventa *offerta nella voce*.

Quello indicato da Montale è un percorso tutto umano e materiale che è in grado di essere un richiamo potente e struggente di ciò a cui sentiamo di appartenere e che non possiamo poeticamente nominare se non nella distanza e nella carne: la parola poetica, dicendo pane al pane, chiama qualcos'altro dentro quello stesso pane. Proprio perché la parola poetica è pienamente immanente, concreta, particolare è capace poi di indicare altro, di istituire una trascendenza senza la quale non sarebbe parola poetica, parola dell'uomo: canzoni, trombe d'oro, il giallo dei limoni sono la carne dentro la quale conosciamo una felicità possibile per noi; sono, quasi, il corpo del divino che ci chiama. La poesia è lì dove ci sono cose, uomini e mistero, sta ferma nel suo sguardo in movimento, essa è luogo, *casa di vetro*, trasparenza, casa dell'apparire, del manifestarsi dell'essere e del suo comunicarsi e negarsi attraverso l'indeterminato, dentro quel particolare che è la vera ossessione della parola poetica.

La parola poetica come moralità e conoscenza

Se oggi il compito della poesia rimane quello di sempre, quello cioè di abitare e di essere abitata da cose, uomini e mistero, il destino dei poeti rimane quello di non tradire questo compito, di resistere nel loro lavoro di testimonianza, di continuare ad essere gente che non abdichi al mestiere di vivere e pensare, di accogliere l'esperienza. La ragione che accoglie, come diceva anche Pasolini in *La mancanza di richiesta della poesia*, è sorella della *pietà*: pietà come capacità di piegarsi, come custodia e cura di ciò che ci viene incontro. Accogliere e custodire è il compito che, anche nella crisi, soprattutto nell'epoca della crisi, la poesia deve continuare a vivere: la crisi mette in luce il fondamento delle cose, dei rapporti o il loro essere senza fondamento. La crisi provoca a pensare, cioè a pesare, a scegliere ciò che conta, ciò in cui consistiamo davvero. Attraversare la crisi è vivere la realtà come una provocazione che riaggiusta, o distrugge per sempre, l'umanità soffocata dal mondo estetizzante ed economico in cui vive. La poesia ha il compito di guardare, di aprirsi alla realtà, di accogliere e custodire l'emergere terribile delle cose dentro cui può rinascere l'esperienza di un'umanità che, come dice Pavese, "giunge in un paese nuovo". Soltanto così, rimanendo fedele al suo destino, la poesia riapre in modo più urgente la necessità di una nuova responsabilità per gli uomini e i poeti. Ma la poesia è debole, non può imporsi: come la realtà che essa nomina,

come la conchiglia iridescente di cui parla la Mansfield in una sua poesia, «canta nel mare, al più profondo. / Eternamente giace e canta silenziosa». Non strepita, non trionfa, ma continua a parlare misteriosamente all'uomo. Solo se accetta questo suo destino di *umiltà* profonda, diventa paradossalmente capace di lanciare una sfida conoscitiva, di porsi come una *profezia silenziosa*. Se non è in grado di farlo, se non è in grado di rispettare il suo compito, se scende sul terreno della chiacchiera egocentrica e minimalista o dello splendore vuoto della forma, essa verrà giustamente relegata tra le cose inessenziali che ci circondano.

LUCA BENASSI

Contro la dittatura del rumore

Mentre mi accingo a scrivere queste righe nella casa regna un silenzio quasi completo. Non vi è rumore, così mi sembra. Posso concentrarmi sulla scrittura. Eppure, se pongo attenzione, se distolgo gli occhi dalle parole, riesco a percepire il passaggio di qualche automobile lontana e rarefatta. Dall'altra parte della strada, adesso riesco a coglierlo, due persone gridano qualcosa l'un l'altro. Forse discutono, e anche se non afferro i significati – che poco e sempre meno contano – posso avvertire l'alternanza dei toni. Ora sento distinta la voce di un bimbo che viene dalla villetta di fronte. Ha un tono lamentoso, chiede non so cosa, senza ottenere risposta. La voce che pare un miagolio si confonde con il chiudersi di un cancello. Non mi stupisce che adesso riesca a intendere il suono del televisore del bar del circolo sportivo all'angolo. È sempre acceso, estate e inverno, fino a notte alta. La domenica pomeriggio – come adesso – si raccolgono intorno al monitor bluastro gruppi di uomini che bevono birra e si alzano in piedi ogni volta che il gioco si avvicina alle porte e ai portieri, e si mettono a imprecare e gridare, alzano la voce e le braccia, commentando un tiro fallito o un calcio d'angolo sbagliato. Sento le voci, le grida, le macchine, i lamenti. Tutto si confonde nel passaggio di un autobus che sbuffa e arranca sull'asfalto.

Il silenzio non esiste. Esistono, invece, un ineliminabile rumore di fondo, un chiacchiericcio tecnologico, meccanico, incivile nonostante sia frutto della civiltà, virtuale nonostante aggredisca il reale, privo di significato nonostante fagociti la parola.

Ieri pomeriggio ero dal barbiere. O meglio, ero in uno di quei grandi saloni da parrucchiere dentro un centro commerciale. Uno di quei luoghi pieni di prodotti, riviste, coloranti, shampoo, kimono neri, specchi, fotografie, ragazzi e ragazze in maglietta, piercing, tatuaggi, identità sessuali indefinite e sfumate, come si addice a un territorio dove lo scopo è mischiare e confondere nella speranza di attrarre. In questo luogo si osservano le quinte della bellezza, la parte posteriore delle sagome di cartapesta del bello. È un mistero come non ci si imbarazzi a mostrare quanto colori, forme, gesti, lucentezza, siano artefatti,

costruiti dentro maschere di creme, gabbie di carta argentata, fra bigodini, pinzette, spazzole e phon. I phon.

Ho chiesto al ragazzo che mi stava tagliando i capelli come facesse a sopravvivere tutto il giorno a quel rumore infernale di radio e phon, che agiva come un mix tossico, una colonna di fumo sonoro, acre e velenoso.

Mi ha guardato con stupore, come se non sapesse quello di cui stavo parlando.

– I phon – ho ripetuto, urlando e guardandolo dentro lo specchio, indicando l'orecchio.

– Come fai a resistere? – ho gridato.

Finalmente ha capito. Mi ha guardato con lo sguardo disteso.

– E chi li sente più quelli, oramai è come non ci fossero!

Non sono importanti i decibel, il contenuto, lo svuotamento di senso, l'aggressività. Il rumore di fondo è una massa vischiosa, si impone come un lievito amaro. Copre ogni cosa, cresce e lievita all'interno dei gangli tecnologici della nostra esistenza, fino a pervaderne i meccanismi psichici che da questi derivano. Come si vedrà fra poco, *essere persona* si risolve in una sovrimpressionazione della propria individualità, diventa la *condivisione di uno stato* come recitano le modalità di utilizzo di alcuni social network.

Il rumore di fondo consente una forma di galleggiamento psichico. Tiene a galla, permette di stare in superficie. La superficie è una forma di eccitazione costante, è un affanno nel quale non ci sono sonno o riposo. La superficie è a una sola dimensione, piatta. Priva di altezza non consente di orientarsi, di tracciare una rotta, di elevarsi verso una prospettiva. In superficie la terra è piatta, la speranza è frutto di un complotto, la ferita è un'increspatura non necessaria. In superficie tutto deve scorrere. Il rumore è una forma cinetica che consente il galleggiamento. Questo movimento corrisponde visivamente al gesto del pollice con il quale si scorre la pagina di un social network, mette una reazione pigiando lo schermo e prosegue. Fermarsi e leggere sono operazioni che comportano, di per sé, una riflessione, un moto dell'anima, una stasi del sé. Se il rumore di fondo cessa, si affonda. Manca il supporto, quella continua agitazione frenetica che tiene in superficie. Si scende, allora, dentro sé stessi, e non c'è cosa più difficile e pericolosa. Il monachesimo antico orientale e, nel basso medioevo, l'ordine di san Bruno della Grande Chartreuse hanno fatto del silenzio lo strumento per avvicinarsi a Dio. Maneggiare il silenzio non è agevole, l'abisso si spalanca davanti agli occhi. Più correttamente si potrebbe

dire che il silenzio quietava l'acqua del pozzo nel quale tentiamo di specchiarci, facendoci vedere nitidamente noi stessi. Al silenzio corrisponde la paura di incontrare sé stessi.

Il rumore di fondo nel quale si è immersi è solo in minima parte legato alle sonorità della vita contemporanea. Le macchine, le grida, gli autobus di cui si accennava in premessa sono una metafora, la quinta sonora di un magma che lambisce appena il nostro orecchio.

Il rumore di fondo è fatto da immagini, sonorità, messaggi, rigurgiti, idiozie, opinioni prive di fondamento, ammiccamenti, tentativi di seduzione, pornografia latente e indiretta. È un rumore che si spinge fino alle espressioni di derisione, scherno, rabbia, fino all'insulto, all'ingiuria, alla minaccia, al bullismo perseguito al punto da spingere al suicidio. La tecnologia sociale consente un'amplificazione di ogni minima sciocchezza privata, porta allo stordimento e alla narcosi. L'essere umano non è solamente più ignorante, è narcotizzato. Aver dato la possibilità all'idiozia di esprimersi con la stessa forza spaziale e temporale dell'intelligenza ha creato un'estesa narcosi di massa. L'anestesia collettiva prescinde da una teoria sociale ed evita di dover scomodare una coscienza di classe. L'idiozia appartiene a ognuno e infetta tutti in quanto appartenenti alla «sterminata *middle class* terziarizzata» di cui ha parlato Manuel Cohen, tragicamente impoverita ma con uno sbocco, sanguigno e virale, nel grande rumore di fondo. Ognuno – quasi un tubo digerente delle proprie convinzioni – nel postare, twittare, instagrammare, è convinto di elevarsi al di sopra della soglia del rumore, quando nei fatti si limita ad alimentarlo e ad accrescerlo nell'indistinto. Si tratta di un anestetico somministrato attraverso il pollice che, muovendosi dal basso verso l'alto, fa scorrere la pagina di un social network su un dispositivo elettronico. Il gesto è impercettibile, eppure produce rumore, nutre «un popolo foraggiato a cazzate che si accontenta del già masticato» (Antonio Rezza in *Clamori al vento*, il Saggiatore, Milano 2014).

Quando la poesia diventa rumore, allora perde i suoi connotati: non è più arte, non è vita, non è nemmeno fatto letterario. La forma stessa diventa una sorta di strepito linguistico. Il paradosso è che esso ha sempre bisogno di *altro* per imporsi come *fatto*, nel flusso del rumore. Ecco allora osservare un testo breve, mediocre, dalla sintassi approssimativa, che si accompagna alla foto ammiccante, mezzo discinta dell'autrice o allo sguardo tenebroso barbacerchiato dell'autore. Il testo prescinde da sé, dalla sua bellezza, dalla destrezza del linguaggio, per imporsi come un piccolo spot, una pubblicità di un

detersivo elevata a fatto letterario decisivo, mediante una scollatura. Inutile dire che il testo non sopravvive a sé stesso se non per il tempo che serve al pollice per farlo scorrere via. Ciò che è necessario è l'interazione fra la pochezza della parola e la seduzione dell'immagine. Nell'incapacità di trasmettere significato si tenta la strada dell'eccitazione. Non vi è sessismo: vi sono barbe, capelli, muscoli, costumi succinti; vi sono anche tramonti, fiori, crinali di montagne, vi è tutto ciò che è capace di amplificare il rumore testuale come mani a megafono sulla pochezza del dettato.

La poesia è diventata comportamento. Avviene una mutazione antropologica del poeta in personaggio, il cui prodotto è funzionale a raccogliere *like* e *condivisioni*. Il pensiero, la riflessione, il contenuto sono scomodi, soprattutto quando mirano a risvegliare dal torpore, a snebbiare la narcosi, a interrompere il flusso del pollice che carezza il monitor facendo scorrere la pagina di un social network.

Il rumore non consente la lettura. Il linguaggio si semplifica, è premasticato, di facile digestione e ancor più facile evacuazione attraverso una *condivisione* o un *re-twit*; il testo si accorcia, il significato si contrae e trova nella frase a effetto, nello slogan che violenta e deturpa la sintassi, la sua ragion d'essere. La parola non è più funzionale alla lettura e alla comprensione. Sono importanti le reazioni, i *like*, i cuori messi dalla punta di un pollice su uno schermo. Si impone l'*emoticon*, quel pittogramma cavernicolo il cui scopo è mostrare una reazione emotiva, sostitutiva di qualsiasi ipotesi di senso. Non si comunica nulla se non un'appartenenza a uno stato d'animo, standardizzato e massificato. Lo fanno bene i grandi editori che selezionano autori, e adesso anche poeti, sulla base del numero dei *follower* su Instagram o altri social network, sul presupposto che almeno una parte di essi comprerà la pubblicazione. Il premasticato è, tutto sommato, gradevole. Il paradosso è la sostanziale abilità mediana, l'illusione che una scrittura ben confezionata nella sua povertà sia letteratura. La narcosi è di per sé anti-eversiva e dunque l'arte dello scrivere deve uniformarsi a uno standard, rispondere a specifiche tecniche come un prodotto industriale, una lavatrice o uno smartphone. La narrativa è un esempio eclatante di questo processo industriale di standardizzazione: romanzi che si susseguono tutti uguali, premasticati e predigeriti dall'abilità di un editor e fra poco di programmi di intelligenza artificiale. Lo stesso autore, del resto, sa bene che la sfida del suo successo si gioca altrove che non nel testo, si gioca nel rumoroso rigurgito della propria, rumorosa visibilità sociale.

Il silenzio della lettura profonda e vera è un'illusione. I poeti devono essere belli, giovani, devono imporsi per un'identità o un gusto sessuale, la loro poesia è un *outing* perenne, un succo fermentato, ma privo di incandescenze. L'invecchiamento, la maturazione, il tempo che dà senso e valore all'esperienza, la prospettiva della morte sono privi di cittadinanza, costituiscono un intralcio temibile alla narcosi perenne della coscienza critica.

Il rumore di fondo è un eterno presente che impone una continua accelerazione: il pollice deve scorrere sempre, il nastro delle parole e delle immagini deve andare avanti, il personaggio-poeta deve rimanere tale, aumentando di continuo la temperatura, la febbre della sua presenza, cavalcando un'onda che gli impedisce di affondare dentro il mare calmo e scuro della propria interiorità. La conseguenza è un continuo pubblicare, esporsi, mettersi in mostra in foto di incontri e letture pubbliche. La scrittura coincide in una più o meno consapevole ossessione di visibilità. Tuttavia, tanto più il rumore aumenta, tanto più si rischia di rimanere invisibili. Bisogna allora rendersi continuamente visibili, aumentando la soglia del frastuono. È un processo degenerativo, poiché – al pari di una sostanza stupefacente che richiede a ogni assunzione l'aumento del dosaggio per garantirne gli effetti – così la visibilità richiede una sovraesposizione continua. Ecco allora una presenza semi poetica e proto artistica costante nei social network: si espone tutto come in una macelleria, la vita quotidiana come i momenti tragici; si mercifica la finta opera-di-sé colta nei momenti più intimi, abietti, volgari. Si è in un perenne talent show come esaltazione dell'individuo in quanto tale, indipendentemente dalle sue capacità, dalla maestria, dal talento e dall'abilità di farlo fruttificare. Si tratta dell'esaltazione dell'*essere* a scapito del *fare*: «negli ultimi dieci anni ha prevalso la violenza del privato sull'aspetto pubblico. È come il discorso sull'uomo politico che è in quanto è e non in quanto fa. L'inventore è perché ha inventato. Il politico è perché è eletto, non ha alcun merito, la sua fortuna l'hanno fatta gli altri. Essere da una parte e fare dall'altra. Il privato sta all'essere perché l'essere è privato e il pubblico sta al fare perché il fare è un bene collettivo. La violenza dell'informazione ha portato a un fanatismo dell'essere a scapito del fare. E non è un problema di tenere spenta o accesa la televisione perché l'essere dilaga anche sotto traccia» (Antonio Rezza, da *Clamori al vento*, cit.). La riflessione di Rezza prende le mosse dalla televisione ma è applicabile alla dimensione dei social network: l'esaltazione dell'essere che non si

preoccupa nemmeno di simulare competenza, che mostra senza costruire mai nulla.

L'ossessione dell'essere costantemente visibili, perennemente sulla scena della piazza virtuale, è un tumore che colpisce l'organo, vitale e misterioso, che secerne poesia. I versi in quanto tali, la loro bellezza, il portato di senso, contano poco o nulla. Anche l'essere letti non è più un obiettivo per il poeta. La ricerca è un retaggio del passato.

Eugenio Montale ha esordito nel 1925 con gli *Ossi di seppia*, un libro di appena 23 testi. Se si escludono due piccole apparizioni editoriali (*La casa dei doganieri e altri versi* del 1932 e *Poesie* del 1938), il libro successivo è *Le occasioni* del 1939 di soli 50 testi. Fra i due libri passano 14 anni, con meno di 80 poesie date alle stampe in maniera organizzata e strutturata. Si tratta di un tempo e di uno spazio semantico oggi impensabili. Il silenzio che ha accompagnato le riflessioni e la scrittura di Montale non sarebbe possibile, se non a prezzo di un oblio pressoché totale.

La visibilità sostituisce la relazione, così come la *condivisione* di un *post* o di uno status sostituisce la condivisione dello spezzare il pane. La solitudine della propria visibilità, come incapacità di *fare*, rifugiandosi nella tirannia dell'*essere*, porta al giganteggiare di un *io* vittima di sé stesso. Alla prima delusione, al primo smacco, al calare del numero dei *like* questo si accartoccia, affonda nel silenzio nel quale fare i conti con la pochezza, la debolezza, le parole fruste, il pensiero vacillante.

La poesia richiede tempo e questo è la dimensione del silenzio. Non si tratta di fuggire il mondo virtuale come un eremita contemporaneo, si tratta, piuttosto, di assumersi il senso di responsabilità della propria scrittura e di contrastare la degenerazione antropologica della visibilità costante. La soluzione non è smettere di fare pubblicità ai versi e agli eventi attraverso i social network, la soluzione è la consapevolezza che quella visibilità non è l'essere della poesia, così come il virtuale non è la verità di una relazione.

Il rumore di fondo pervade il mio spazio mentre scrivo queste righe: i vicini, il televisore del bar, le macchine, l'autobus. Potrei eliminare queste cose – come accade nel cuore della notte più fonda – ma rimarrebbe il respiro della città, un sottofondo che intorbidisce il cuore e tende a sostituirsi al battito. Mi chiedo se abbia vie di fuga. Guardo, allora, i libri.

Concedersi spazio e tempo come sorgente del silenzio è la sfida della contemporaneità, non solo in ambito artistico. Bisogna chiedersi se la dimensione del silenzio sia condizione indispensabile per la scrittura poetica. Bisogna chiedersi come saper coltivare il silenzio come

ipotesi di bellezza. Ne va del futuro della poesia e, dunque, della sopravvivenza dei nostri cuori.

Stile Alpino

Mi piace arrampicare; non fare *bouldering* e neanche tanto l'arrampicata sportiva.

Io sono per lo Stile Alpino. Anche in poesia.

Una vera metafora è una grande montagna e Dante ne sapeva qualcosa.

Eppure non sempre arrampicare ha bisogno di roccia; di reale, autentica pietra e di altezza: arrampicare è un gesto umano e vale come tale, così come anche la poesia può essere solo gesto e ognuno sceglie il modo preferito con cui praticarla.

Ad esempio prendiamo proprio il *bouldering* o *boulder*, come diciamo sbrigativamente da italiani: c'è bisogno di un masso, un sasso grosso, bello e piazzato in un bel posto (“*quella ruina che nel fianco di qua da Trento l'Adice percosse*”) ma va bene anche un pezzo di plastica in indoor (artificiale), su cui esercitare le doti della lucertola; si tratta di salirci sopra senza l'aiuto di chiodi e cordini per il puro gesto, per abilità e dimostrazione di destrezza, brevi metri e slogature di caviglie se si cade.

L'arrampicata sportiva invece prevede l'uso di palestre, generalmente monotiro: falesie attrezzate, calcari bianchi, porfidi o dolomia, scogliere, qualsiasi parete naturale che volontari generosi e avventurosi abbiano attrezzato con *spit* e anelli da doppia; oppure ci si esercita vere e proprie palestre costruite, edificate da manuali e gru, fornite di lastre su cui sono stati montati appigli artificiali con i pavimenti ricoperti di alti materassi plastici per attutire le cadute.

In tema di cadute o “voli”, questi sono frequenti in palestra, anzi previsti: si tenta e si ritenta, si vola legati alla corda su un passaggio difficile finché non lo si supera.

In montagna no; lì proprio non si dovrebbe “volare” mai. In via i chiodi sono lontani l'uno dall'altro, quando stai in parete se cadi rischi di sfracellarti. Ogni volo è in *muce* un'esperienza mortale: appeso lassù il vuoto è sopra e sotto e si misura in paura.

Stare lì, esposta, magari in cresta, legata fortemente e precariamente insieme (essere in sicurezza dipende da te e dal tuo compagno di salita) è magnifico, è anagogico.

Non saprei come meglio definire l'anagogia; ogni arrampicatore è anagogico e viceversa.

Andare in su, la roccia fredda e scabra, la pelle del drago frigida e friabile, il cielo che comincia a stare sotto di te, il diedro e il dopo, l'oltre che è sopra, in alto.

Non so quanto c'entri con la spiritualità: per me è piuttosto carnale. Dita doloranti e intelligenza per trovare la via di scampo. Ogni via in parete non è tracciata come un sentiero, con i segni rossi e bianchi del CAI; la devi scovare, la devi adattare al tuo movimento: il mio gesto di presa, il mio passaggio non può essere quello del mio compagno, il suo corpo è diverso dal mio. Andiamo in alto insieme e diversamente, ci vuole tecnica, equilibrio, saggezza di forza.

Questo è uguale per la poesia.

Ci vuole tecnica, equilibrio e saggezza di forza.

Ci sono parole che si fanno solo per la bellezza del gesto; massi nei prati.

Ci sono palestre, con bei ragazzi in canottiera che si sfidano su percorsi sicuri, ripetibili su cui si vola e si ride.

Poi ci sono le pareti e i precipizi. I temporali, le previsioni del tempo. I fallimenti.

La poesia che desidero ha bisogno di altezza e di qualcuno che mi "faccia sicura": di avere una cima su cui arrivare, una montagna-drago che non sia fatta dall'uomo ma per l'uomo.

Una montagna che sia terribile come l'angelo di Rilke e sia benedicente come quella di Antonia Pozzi. Una poesia che abbia appigli e scabrosità, che ti lasci indolenzito.

Il rischio di riportare il mito dell'eroico dominatore dell'Alpe c'è e ci sta tutto: in uguale misura il rischio di riportare la visione (o la lettura) anagogica alla retorica moralista va corso e rincorso perché il gesto letterario vada ben oltre la pura conquista di un posto e possa entrare (salire) faticosamente nell'umanesimo, nell'umanizzazione.

Ci sono molti che affermano che la Natura, la sua magnificenza, sta bene così com'è, da sola, senza la presenza dell'uomo che inevitabilmente la deturpa, l'inquina, la contamina; io credo invece che la presenza di un uomo la "contanimi" cioè la renda animata, viva, bella.

Le montagne non sanno di essere belle se qualcuno non se ne accorge, le dice. Oserei dire le "usa". Oserei dire le "addomestica" per quanto possibile sia addomesticare la terra, l'acqua, il cielo con la misura della briglia sciolta, del drago che non può trattenere il fuoco, il

monsone stagionale, lo scarto improvviso e naturale conseguenza della frale esistenza e della viva presenza mortale.

Uso i monti come le parole. Non sono miei, vengono da me: davvero si può essere così forsennati da pensare di possedere le pietre?

Usare la poesia come misura tra la prepotenza e l'amicizia. Dare alle parole una valenza etica: dire "tu sei" e "io ti vedo" con il peso dell'amante e non quello del comandante, indifferente.

Se salgo, se scrivo, lo faccio per abitare quel luogo quel momento; lo indosso, mi svesto e ritorno.

Un monte che di per sé se ne starà sempre lì, non diventa mio se ci pianto la bandiera, ma ne esalto la bellezza rendendolo significativo, ri/cordandolo: portandolo nel cuore.

Abbandonando l'impresa se ci fosse bufera (anche «dentro la madre» dice Guglielmin) perché dire "no" è comunque una vittoria.

Arrampico usando le parole come gesti: la conquista non è dominio, se non dominio del proprio cuore; è necessario il gesto di uscita da sé per poterne fare ritorno. In questo modo la poesia è una mappa (tenuta controvento alla Rondoni) su cui poggiare il dito e segnare il percorso, gli ostacoli, gli escamotage atti alla riuscita. Perché poi ognuno possa decidere liberamente se attraversare o meno oppure possa semplicemente godere del fatto che di lì si può andare, qualcuno certo bravissimo si è fatto largo, ha tracciato una linea ardita e magnifica; gratuita.

Una linea umana e singolare che non disegna altro che l'idea di un essere vivente a cui non serve a niente salire, non ha interessi economici, ormai neanche di fama; la poesia che mi piace è come la parete Sud della Marmolada: io la contemplo, non credo ce la farò mai a salirla, ma mi alleno, dormo accanto a chi lo ha fatto. Io leggo, scrivo, e so che tutto questo esiste; se esiste davvero è solo per il mio desiderio.

Stile Alpino

Lo stile alpino è un modo di porsi nei confronti della montagna. Fondato sul concetto di essenzialità, è il modo più puro di approcciarsi alla montagna. Nel suo significato originale, lo stile alpino si riferisce agli alpinisti che effettuano ascensioni in modo autonomo, senza l'ausilio di sherpa o di ossigeno. Chi pratica lo stile alpino riduce al minimo il materiale necessario, per essere più leggero e libero.

Nel suo significato più ampio, lo stile alpino è un modo naturale, puro, semplice di godersi la montagna in funzione delle proprie possibilità e dei propri obiettivi. È la ricerca dell'armonia pura con la natura, abbinata a un grande rispetto per l'ambiente.

Non sia nostalgia ma desiderio: poesia, elegia del creaturale

... l'anima, che per l'uomo comune
è il vertice della spiritualità,
per l'uomo spirituale è quasi carne.
Marina Cvetaeva

Iniziamo con un sintomo. Meglio, con una sintomatologia a quattro voci. Condurre l'analisi della malattia a partire da criticità manifestatesi da un secolo a questa parte indica almeno due cose: la persistenza della stessa malattia e la altrettanto persistente inesattezza della cura messa in atto per debellarla. Si crede, comunemente, che ogni sintomo – ogni sfogo della malattia – abbia in sé i germi della guarigione. Non sarà pertanto l'esposizione di una triste (e assai complessa) cartella clinica quanto la fiducia che si ripone nel male di rovesciarsi in bene a guidare questa riflessione.

Il corpo malato, sia detto, è rappresentato dalla situazione artistica e spirituale di quella che vogliamo ancora chiamare Europa, col suo bagaglio ingombrante e mal compreso di simboli e manifestazioni culturali. Europa che vediamo, usando un termine che ci condurrà direttamente al primo dei sintomi, sempre più “inerme” o – etimologicamente – “senza aiuto”. In uno scritto del 1921 Robert Musil utilizza il binomio “Europa inerme” come titolo di un suo breve e feroce saggio sulla situazione postbellica dell’Austria (ma in realtà di tutto il vecchio continente). Anche lui inizia con un sintomo: «Non solo sono convinto che ciò che dico sia falso, ma che sia falso anche ciò che mi si obietterà»¹. Suspendendo la nozione di vero e falso, ingarbugliandole e congiungendole ad un silenzio di giudizio ambiguo, Musil segna il passo per iniziare a presentare una situazione in cui, proprio perché vero e falso sono categorie sospese, “non ci si capisce niente”. La Prima guerra mondiale, più che evento subito e interiorizzato, operò «in maniera più carnevalesca che non dionisiaca»²; gli eventi postbellici hanno continuato a seguire lo stesso ritmo, la stessa postura con la quale essi vengono avvertiti all'interno di un

¹ Robert Musil, *Europa inerme*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015, p. 11.

² *Ibidem*.

palcoscenico in cui “ci si muove ma non si è”. La diagnosi di Musil consiste in questa lapidaria affermazione: «Non avevamo i concetti per interiorizzare il reale»³. In altre parole, la sistemazione degli eventi in una narrazione “spirituale” più che storiografica, la mancata interrogazione sul senso dell'accaduto più che sulle sue modalità di funzionamento, la sospensione dell'arte ermeneutica che mirasse a collocare in una qualche geografia dell'animo l'accaduto, tutto ha prodotto lo scivolamento dei fatti in un gorgo evenemenziale che si erge come una montagna, numinosa e non interrogabile. La grande divisione aristotelica “anima/corpo” o “spirito/intelletto” sembra essere esageratamente squilibrata dalla parte delle seconde metà: «La formula per tutto questo recita all'incirca così: non lasciarti abbindolare. Affidati ai tuoi stessi sensi. Afferra sempre fino all'osso! È un potente movimento di *astinenza dall'anima*»⁴. Il peso dei fatti – fatti intesi come *realia*, come tangibili realtà positive – è tale da schiacciare e opprimere le manifestazioni, prima che della parte messa in ombra dell'uomo, dell'uomo stesso, dimidiato, mutilato, incapace di tracciare un percorso che sia anche un destino: «È come nuotare in un mare di realismo, un trattenere il respiro, ostinatamente, ancora un po' più a lungo: semplicemente con il pericolo che il nuotatore non riemerge più»⁵.

Procediamo ora con il secondo sintomo, che ha un nome, una data e un luogo: è la lettera di Rainer Maria Rilke al suo traduttore polacco Witold von Hulewicz, inviata dal sanatorio di Montreaux (in cui il poeta era ricoverato), datata 13 novembre 1925. Oltre ad essere il più famoso testo interpretativo delle *Elegie duinesi*, questa lettera ricalca, a soli quattro anni di differenza, le problematiche musiliane. Virando in senso più intimistico, scalzando dal discorso la storia e la filosofia, Rilke profila l'inquietudine di un'epoca al suo tramonto: quella, per richiamare Guénon, di un *regno della quantità* che, però, pare non contenere in sé nessuna delle possibilità esotericamente salvifiche del Kali Yuga. La mercificazione di stampo americano, avvertita dal poeta praghese, viene intesa come accumulo di materiale intorno a una vita non più capace – anche qui – di interiorizzare il vissuto, di interessare con esso relazioni e di approdare ad un porto comune:

Ancora pei padri dei nostri padri era una *casa*, una *fontana*, una torre conosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, infi-

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Ivi, p. 35.

nitamente più, infinitamente più familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi già trovavano l'umano e accumulavano ancora altro umano. Ora incalzano dall'America vuote cose indifferenti, apparenze di cose, *parvenze della vita...* Una casa, nel senso americano, una mela americana o una vite di là non ha *nulla* di comune con la casa, il frutto, il grappolo, in cui era penetrata la speranza e la meditazione dei nostri avi... Le cose animate, vissute, *consapevoli con noi*, declinano e non possono essere più sostituite.⁶

Le parole di Rilke accennano ad una *cattiva visibilità*. Ad una visibilità, dunque, che rende prigioniera le cose nel loro essere oggetti senza alcun valore che ecceda il loro essere strumenti: mezzi per un fine, senza alcuna fascinazione. Quasi come la «immagine inventata, sbilenco che al pensiero / tutto appartiene» che compare nella *Settima elegia* duinese, la cosa in senso americano sfugge alla sua essenza plastica, corporea, estensione, protesi del pensiero tecnico. Intelletto che disintegra l'anima.

Su questa linea Yves Bonnefoy, nel suo *L'improbabile* (sintomo terzo), porta a latitudini estreme il legame tra poesia e pensiero astratto, tentando di scardinare un'abitudine che agli occhi del poeta francese rappresenta il fraintendimento supremo della vita e della poesia. Questo fraintendimento – nominato “il gran rifiuto” [della morte] – si esplica nel concepire la parola e la poesia come il regno del concetto, del *Begriff* hegeliano, dell'immagine mentale della cosa che – in senso diverso da Benjamin – dovrebbe essere salvata da essa. Il concetto, nella sua pretesa stabilizzante e cogente, appare agli occhi di Bonnefoy la fuga primaria dal reale (che è *questa tal cosa, questo tale oggetto*, questa “foglia d'edera”⁷ che si tiene in mano in *questo* preciso istante), la fuga in una trascendenza che non conserva nulla se non il feticcio dell'esperienza. Il concetto promette di assolvere lo spirito dalla carne, di conservarlo in una “mandorla” dell'essere che è, appunto, la parola poetica. Una parola poetica di radice mallarmeana, in cui il *Geist* trova il suo schizzo primario e finale, dove il reale viene dimenticato in favore della sua visione ultraterrena, mentale. In questo senso la parola poetica e il concetto sfuggono la morte perché credono di trasferire, grazie al gesto poetico, il reale (che è tale perché nasce e muore) in un regno di essenze in cui nulla muore. Una parola che dia fiducia a questa entrata in gioco del concetto si apre al rischio della divinizzazione del suo agire;

⁶ Rainer Maria Rilke, *Lettere da Muzot: 1921-1926*, Edizioni Ghibli, Milano 2016, pp. 324-325.

⁷ Yves Bonnefoy, *L'improbabile*, Salerno, Palermo 1982, p. 22.

portando le cose in un regno immortale, il reale non più esperibile viene creduto ancora presente. In fondo, alle spalle di questa presunta spiritualizzazione, l'atto poetico di questo tipo si presenta, subdolamente, come una professione di realismo, di vero e proprio accumulo di materiale che, invece di intessere un rapporto di condivisione, è un più o meno mascherato desiderio di possesso:

Così Dante che l'ha perduta nominerà Beatrice. In questa sola parola egli invoca la propria idea e chiede ai ritmi, alle rime, a tutti gli strumenti di solennità del linguaggio d'innalzare per lei una terrazza, di costruire per lei un castello di presenza, d'immortalità, di ritorno.⁸

Anche per il Luzi degli anni Cinquanta, così come per Rilke, Musil, Bonnefoy, il problema della poesia e della civiltà europea moderna sembra risiedere nell'eccessiva valenza attribuita all'esposizione fattuale, all'accumulo di materiale storico, culturale, spirituale, che ne rende impossibile l'approfondimento e la necessaria penetrazione. Abitare il reale, per il Luzi che scriveva il saggio *Contro il realismo poetico* dopo aver dato alle stampe il suo *Quaderno gotico*, in un periodo fervido per la letteratura italiana (e per la letteratura italiana "impegnata" rivolta contro i furori *astratti* dell'ermetismo), è altra cosa rispetto all'elencazione schietta e pura del fatto narrativo. Abitare il reale è la disposizione a vedere in esso l'immagine di un altro, di un fondamento che tenga unito il manifestarsi caotico degli eventi:

La poesia ha, a mio avviso, un'unica probabilità di sopravvivere, un'unica giustificazione nel mondo moderno perduto dietro gli episodi, scisso in tante piccole e primitive mitologie sorte in mancanza di un mito, di una fede, di una convinzione: la sua forza di sintesi. La poesia respira un profondo bisogno di unità laddove la vita psichica e la vita organizzata degli uomini di oggi è estremamente frammentaria. La grande avventura della poesia moderna consiste infatti nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto. [...] Il vento è cambiato, oppure le stagioni sono avanzate, è evidente. Ma quella sintesi potrà operarsi oggi nella realtà quando, come dicevamo, manca ogni seria premessa a concepire integralmente il mondo come realtà che ha principio e termine in se stessa.⁹

⁸ Ivi, p. 125.

⁹ Mario Luzi, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965, p. 27.

Questa particolare sintomatologia a quattro voci mira a far emergere un'urgenza della poesia, dell'arte, della vita umana in generale. Nei termini utilizzati da Musil il predominio dell'intelletto sull'anima (o, meglio, il pigro utilizzo dell'intelletto nelle cose dell'anima) non ha del tutto annichilito la necessità umana di trovare una sintesi spirituale capace di conferire un senso ulteriore alla rappresentazione anastatica del reale. Quello che predomina, in questi che abbiamo definito sintomi, non è tanto la grave situazione spirituale in cui viene a trovarsi l'Europa e, con essa, il mondo tutto; quanto, piuttosto, l'inflessa volontà (presentata, nella scelta di citazioni da noi tessuta, soltanto come momento negativo e dunque *in absentia*) di andare oltre la nullificante facciata evenemenziale del mondo, la fede – usando un'espressione di Cristina Campo – in un'arte “sintetica”:

Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura.¹⁰

Sintesi che, come dimostra anche l'assunto da noi preso in considerazione di Luzi, è la “professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile”, la necessità di legare, nel gesto poetico, la fede nel reale e la convinzione che esso non sia coincidente con il vero.

Si tratta perciò, in questo momento, di costruire – a partire da queste citazioni – un pensiero capace di connettere, come nelle rappresentazioni pittoriche giapponesi, il gesto poetico nel momento del suo emergere da uno sfondo che non è altro da sé, ma che lo compenetra fino a riassorbirlo, senza annichilirlo. Un pensiero che trova in Rilke – a livello musicale più che eidetico – la cifra precipua di ciò: l'evocazione di un'attenzione alle cose e al loro suono che, invece di esser preso singolarmente, viene intessuto con lo sfondo silenzioso in cui le cose riposano, trovandovi la compiuta manifestazione. Un pensiero che trova conferma, essendo simultanei allontanamenti dalle pretese hegeliano-concettuali di Mallarmé (ma non dalle sue necessarie categorie di *assenza* e *attesa*) nelle poetiche di Luzi e Bonnefoy, nel loro dettagliato esame del reale come mortale, nella loro imperterrita disanima dell'essente in relazione al bivio tra rappresentazione e chiusura della parola. Un pensiero che, al netto di possibili letture

¹⁰ Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 167.

religiose, si conferma basato sul lato temporale dell'essente, sulla carne più che sullo spirito, ma sulla carne che sente necessario lo spirito come accoglimento del suo essere. Un pensiero che denominiamo *creaturale*.

Si impone necessario un minimo *repulisti* della situazione concettuale intorno a questo termine. La nostra interpretazione di questa parola infatti giace sulla non verticalità della relazione, ossia si connota non tanto per la relazione Creatore-creature quanto per quella (orizzontale) creatura-creatura. Intendere perciò la creaturalità come permanente collocazione della creatura in un tessuto a cui essa appartiene significa aprire il suo sguardo verso l'altro-da-sé come partedi-sé. Il sentimento creaturale, la trama che sembra intessere il reale, innesca un rapporto di compartecipazione, di reciprocità tra creatura e storia, tra creatura e creatura, tra creatura e mondo. L'orizzontalità del rapporto creaturale, nonché la sua connivenza con l'elemento biologico *tout court*, delinea il suo destino nella percezione di un'apertura dello sguardo della creatura verso ciò che gli è apparentato. Non si è, quindi, nell'isolatezza dei *realia*, nella caotica emersione storica di fatti su fatti, ma si partecipa, insieme al restante creaturale, ad un sostrato comune che rimanda a un'unità o – forzando i termini musiliani – a un'anima comune.

Risulta utile, pur rischiando di allargare troppo lo sguardo, utilizzare il concetto di *carne* alla maniera di Merleau-Ponty, nello specifico nei suoi due ultimi scritti, *Il visibile e l'invisibile* e *L'occhio e lo spirito*. Entrambi i testi, sia detto, incentrano la loro carica filosofica sul senso della vista. Riteniamo comunque che il discorso possa valere anche, oltre che per la pittura, per la pratica poetica. Il concetto di *carne* che Merleau Ponty intende proporre è calibrato sul paradosso dell'atto della visione, l'atto per cui il vedente è anche visto (così come il toccante è anche toccabile). L'atto della mano destra che tocca la mano sinistra; il momento in cui l'occhio – inserito in un corpo e ad esso collegato da nervi e tendini – vede il corpo che lo ospita, assurge a monumento concettuale contro la pretesa filosofica di uno sguardo puro, distolto dalla realtà fenomenica e chiuso nel suo delirio di onnipotenza (non era, questo, quello che Bonnefoy rimproverava alla poesia mallarmeana?). Ma anche contro lo sguardo scientifico, sguardo “di sorvolo” che considera – intellettualmente – le cose viste nella loro singolarità frigida e mentale. Il concetto di *carne* scardina, come detto, la pretesa mutilante dell'intelletto e della scienza, perché pone di fronte ad una radicale parificazione ontologica il vedente che compie l'atto e il visto che lo “subisce”:

È necessario che il pensiero scientifico [...] si ricollochi in un «c'è» preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita [...] Bisogna che insieme al mio corpo si risvegliano i *corpi associati*, gli «altri», che non sono semplicemente miei congeneri [...] ma che mi abitano, che io abito, insieme ai quali abito un solo Essere effettuale presente.¹¹

Il mondo, secondo le parole del filosofo francese, è “foderato di carne”. La nostra prospettiva creaturale trova, in questa disanima fenomenologico-estetica, ulteriori conferme contro la prospettiva mutila di uno sguardo incentrato sulla presenza ingombrante e caotica dei fatti-concetti. Se non altro perché il gesto artistico (che nel testo *L'occhio e lo spirito* è per l'esattezza il gesto pittorico di Cezanne su tutti) viene ad essere compreso nella sfera della carne; l'atto della visione, prodottosi nel momento in cui la carne vedente-visibile dell'osservatore percepisce la carne del visibile-vedente, è la produzione, nel vedente, di un'eco della sua stessa appartenenza all'Essere, condivisa con l'oggetto osservato. Il gesto pittorico, in sostanza, pone lo sguardo nel momento dell'incontro, nel chiasmo fra sguardo dell'osservatore e dell'osservato, e scaturisce come momento originario del darsi vicendevole della possibilità di vedersi. L'immagine non è dunque una semplice copia del mondo, il suo ricalco, la sua rappresentazione: l'immagine «accosta soltanto [l'oggetto visto] con lo sguardo, apre sul mondo»¹². La visione di Merleau-Ponty, definita in questi termini, appare simile al modo in cui è possibile intendere la poesia nel suo legame con il creaturale. La visione, in sostanza, possiede le movenze dell'atto poetico nel suo riconoscere una comunicazione esistente su un piano ontologico tra esseri affini, vicini, irrorati dalla stessa linfa. La visione è il mezzo con cui è possibile, per la filosofia, trovare un pensiero adeguato non alla sola anima o al solo corpo, ma all'unione di anima e corpo, un pensiero visivo, agito nella pittura. Il gesto poetico, però, trova nella sfera del creaturale quello che in pittura è possibile alla visione. Seguendo Bonnefoy, riconoscendo ovvero che il solo *reale* è, mentre il regno del concettuale (con il rischio che la pura astrazione si ritrovi ad essere un più sofisticato desiderio di presa e possesso) è un'illusione impercettibile, è possibile legare la realtà del mondo – il suo essere mortale – alla realtà della poesia. In atto vi è sempre un esercizio di rinuncia, di depotenziamento della presa che in realtà è un'educazione

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 15.

¹² Ivi, p. 18.

all'attesa e all'attenzione. Rinuncia in primis della volontà imbalsamatrice della poesia, della poesia che tenta di salvare lo scomparso per nostalgia, per offrire un feticcio. Rinuncia che è depotenziamento del gesto poetico ma raffinamento del suo essere, sensibilità ad un problema più profondo ed intimo, quello della caducità.

Se infatti il mondo è reale perché mortale, ed è mortale perché la presenza è l'unica dimensione temporale possibile, la poesia dovrà creare, al suo interno, la disponibilità ad essere una "soglia" in cui le parole non si fermino e, con loro, non si fermi la vita del reale che entra in loro. Si tratta, per Bonnefoy e per noi che facciamo nostro questo pensiero, di capovolgere il momento elocutorio come momento stabile per renderlo labile, fulmineo, apertura di uno spazio che lasci intravedere la sostanziale uniformità ontologica tra poetato e poetante, tra creatura che scrive e creatura scritta. L'unica pretesa che la poesia creaturale si permette è quella dell'approfondimento del suo proprio essere il mezzo di approssimazione alla vera essenza delle cose: «Vorrei che la poesia fosse innanzi tutto una perpetua battaglia, un teatro in cui l'essere e l'essenza, la forma e il non-formale si scontino duramente».¹³ Abbandonata la pretesa di rievocare lo scomparso, di trattenere il volatile, di catalogare l'evenemenziale, le parole sono lo spazio di apertura tra uomo e mondo, entrambi accomunati dal loro destino creaturale:

[le parole] sono anch'esse ciò che rimane di quel che è scomparso. Consideriamole una traccia del bene, e non più della quiddità. E comprendiamo che sono, come il passato, il nostro cimento, se riguardo alla ripetizione che avverrà ci chiedono di agire, e non di semplicemente fantasticare.¹⁴

L'azione di cui accenna Bonnefoy si compendia nella *speranza*, nella fede in un *vero luogo* in cui le cose, gli eventi, il creaturale tutto possa riemergere trasfigurato, vivo alla sua completa potenza. Non una resurrezione, ovvio, ma una lucida e persistente metamorfosi in qualcosa di *vero*, non più solamente *reale*. L'indecisione tra reale e vero, la fallimentare – a livello di architettura spirituale – pretesa di poter ridurre a fatto concreto l'intreccio di relazioni che intessono il vivente appare qui –

¹³ Yves Bonnefoy, *L'improbabile*, cit., p. 139.

¹⁴ Ivi, p. 143.

nell'aprirsi della visione e della relazione con l'altro – guidata dalla sua capacità di essere gesto anagogico, promessa d'altro.

Si è voluto mostrare come, in tempi di “bancarotta metafisica”, è ancora possibile pensare alla poesia come all'atto formale che riconosca, nel minuzioso ascolto-sguardo, nella precisa attenzione verso il reale, la necessaria e inevitabile mancanza insita nel suo proprio limite. Laddove la poesia pare più attaccata al reale, essa ne riconosce il necessario aprirsi verso altro, verso l'Essere, verso la carne, verso la creaturalità; e solo nella sua disposizione a rinunciare, ad abbandonare la sua perfezione sta l'apertura dello sguardo che illumina anche l'invisibile, indicandolo.

D'altronde, per rimanere nella stessa *aura* di autori finora citati, è ben noto l'invito di Rilke alla metamorfosi, alla poesia che faccia emergere in noi la Terra nella sua invisibilità, in un “dire” che non è “incisione” ma quasi “immersione”. La poesia rilkeana è lo spalancarsi di una soglia che permetta alla visione di rendere cosciente la non diversità di vita e morte; è la linea che, come direbbe Klee, non limita il visibile ma rende visibile:

Non lo vedono gli occhi di lui, nella vertigine
della morte anzitempo. Ma lo sguardo di lei,
dietro all'orlo della corona regale scaccia la civetta.
E questa, con un lento tocco sfiorando lungo la guancia,
nella rotondità più matura,
disegna morbida nel nuovo
udire dei morti, su un doppio
foglio aperto, l'indescrivibile profilo.¹⁵

Il profilo tracciato dalla civetta della decima *Duinese*, un profilo che inizia come suono e sembra proseguire come linea (il foglio aperto è quello, sinestetico, della vista-udito), compendia, forse, il nostro discorso sul creaturale e sulle sue possibilità anagogiche: l'essere la poesia un atto di apertura (reso possibile da un suolo comune) è questo squadernarsi di dimensioni possibili, lo sdoppiamento di una voce che, mentre porta a perfezione lo schizzo della creatura ne riceve un'eco intima, ulteriore, irriducibile al mero intelletto, proprio perché atto di presenza.

L'intelletto stesso, in base alla sua essenza, unisce così come dissolve;
esso infatti è la forza di connessione più forte nei rapporti umani,

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, Rizzoli, Milano 2011, p. 101.

cosa che significativamente spesso viene tralasciata da quegli amanti delle belle lettere che infatti lo accusano. [...] Noi non abbiamo troppo intelletto e troppo poca anima, bensì adoperiamo troppo poco intelletto nelle questioni dell'anima.¹⁶

L'avvertenza di Musil è qui messa in epigrafe del nostro ragionamento sul destino della poesia contemporanea in riferimento al suo essere relazione creaturale propendente al gesto anagogico proprio per evitare, in un *furor* spirit(ual)istico, che l'equilibrio necessario tra atto visivo-poetico e percezione del sorgere della visione-poesia si capovolga in una nociva fuga esoterica, con tanto di corredi simbolici d'altri tempi. La concezione creaturale del reale come *vero* non può pretendere di aggirare il problema del presente della poesia e della visione; la poesia creaturale è un *realismo profondo*, in cui il reale viene teso al limite del suo visibile per accennare, sottraendosi, all'invisibile che lo informa.

Tuttavia non basta riabilitare l'"anima", la percezione della creaturalità del tutto. Non basta, perché si è sull'orlo del dogma, sul paradosso (tragico, *à la* Szondi¹⁷) dell'idea che inghiotte il sentimento, della forma che degrada la materia. C'è bisogno, contro una riduzione romantica di questo tentativo di organizzazione della poesia, di tracciare il grafico di una funzione che renda credibile anche a livello intellettuale la necessità di rievocare, in questa post-modernità al suo smembrarsi, un sentimento di appartenenza ontologica. Il presupposto che fonda la nostra proposta di un gesto poetico anagogico e creaturale è da rintracciare, citando ancora Merleau-Ponty, nel concetto di *fede percettiva*¹⁸, concetto assimilabile per direzione al destino della *carne* presente nella prima parte del nostro discorso. La *fede percettiva*, intesa in senso creaturale, riabilita quella che potrebbe essere catalogata come mera credenza in un Essere superiore o in un *quid* non meglio definito. "Vedo, colgo e percepisco tutto ciò che mi si presenta e tutto ciò verso cui io, attraverso il mio corpo, mi rivolgo. Il Mondo è a me presente ed io sono presente al Mondo". Non crediamo possa essere formulata una perifrasi che meglio di questa riassume l'idea di Merleau-Ponty di approccio alla realtà. "Tutti noi siamo un "qui" all'interno del Mondo". E le nostre capacità sensoriali – i nostri sensi – non sono dei meri sensori terminali del nostro corpo, utili solo e soltanto a captare l'esistenza stessa del Mondo o del nostro stesso corpo. I sensi servono a

¹⁶ Robert Musil, *Europa inerme*, cit. p. 49.

¹⁷ Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1996. Ci si riferisce, in particolare, all'analisi del pensiero di Solger che Szondi traccia alle pp. 30-31.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2009, pp. 31-75.

far comprendere a ciascuno di noi quanto siamo prossimi e complementari rispetto al Mondo che ci circonda. Potremmo definire questa “operazione” come una specie di “immedesimazione ontologica del nostro stato di natura all’interno della realtà sensibile”. Dunque la percezione è un legame, un vincolo tra noi – in quanto percipienti – e le cose, che vengono percepite tramite l’esperienza. In questo si riassume e si riduce – verbo caro questo alla trattazione fenomenologica – la *fedepercettiva*: essa è la semplice ed umana consapevolezza che il Mondo c’è, esiste, è dato a noi, indipendentemente da qualsivoglia rappresentazione possiamo elargirne. La fede percettiva di Merleau-Ponty, quindi, non è altro che la fede riposta nella umana e naturale evidenza della realtà, ovvero nella consapevolezza della nostra presenza e della imprescindibile unione che ci lega al Mondo.

In conclusione al nostro discorso sia permessa una chiarificazione del titolo scelto per questa esposizione. *Non sia nostalgia ma desiderio*, nonché l’evocazione della parola *elegia*, rimandano istintivamente ad una connotazione memorialistica e memoriale della poesia. Il che, da come speriamo sia emerso, non è la caratterizzazione precipua che affidiamo al gesto poetico. La nostalgia, l’elegia, rimandano ad un fare che è quello tombale del ricordo, del fantasma che tormenta con il suo non esserci il presente del vivente. La concezione anagogica della poesia rischia, se così si interpreta questo lato della questione, di relegare il suo attraversamento di soglie ermeneutiche alla presentazione di un al di là più simile all’immaginario, al delirio, al sogno che alla verità. Se si intende però l’elegia come, al termine delle *Elegie duinesi*, Rilke la interpreta, la poesia assume tutt’altro significato. La trasfigurazione rilkeana del visibile nell’invisibile, trasmutazione che è trasferimento dal mondo allo *spazio interiore del mondo*, non è resurrezione delle cose ma contatto con esse grazie alla parola-soglia che spalanca il presente della metamorfosi, il loro vero essere. Questo spazio interiore del mondo si apre quando la parola si riconosce visione, carne del mondo, quando la parola ospita al suo interno la forma e la sua dissoluzione. La poesia creaturale ed anagogica deve “imparare a vedere”, deve essere una serie di *Eclairs sur l’au de-là*, di attenta osservazione all’Essere, al “c’è” che lega l’io e l’altro. Altro che è necessariamente volatile, mortale, destinato al passaggio; altro che nella parola poetica trova il riconoscimento del suo essere a un tempo presente e assente, che si affida ad essa nel volo rapido del suo manifestarsi senza però in essa trovare dimora; altro che si riconosce, sbirciando dalla soglia della poesia, co-appartenente all’io che lo dice. Dizione che non è altro che un riconoscimento a distanza, un atto di

bene, un sentire aprirsi il mondo al di là della soglia della rappresentazione cogente e possessiva. Dizione che è distanza, giusta lontananza perché possa elargirsi la visione, riconoscersi la vita al proprio fondo. E dunque non nostalgia, ma desiderio.

«Sono accadute tante cose, ma / non è successo niente»

La carne accesa

Il titolo di questo breve, scalcagnato e barcollante contributo attinge a una canzone del Teatro degli Orrori, *Disinteressati e indifferenti*. Il sentimento della nostra epoca, dell'intendimento contemporaneo del reale, è tutto in queste poche, dure parole di Pierpaolo Capovilla, che per un attimo fermano la canzone su una riflessione amara prima del cattivissimo finale. «Sono accadute tante cose, ma / non è successo niente /e prova ne sia il tuo disinteresse, la tua indifferenza...»¹. Capovilla, con lo sguardo di chi vive in modo radicale «la vocazione umana di mettersi in rapporto al suo significato»², ci introduce alla sfida, indica *e contrario* ciò che l'arte può illuminare: un reale *che accada e che succeda*, che non sia perduto, inattuabile. La bella occasione di trovarci qui mi ha permesso di raccogliere senza preoccupazioni erudite alcune delle voci che hanno fondato il loro tentativo su questa vertiginosa scommessa. Tante ne sono venute, e diverse, lontane tra loro. Risuonavano gli echi, le consonanze: le ho seguite docilmente, mantenendo i vuoti, le asimmetrie e le mancanze, che spero perdonerete, cogliendole come frammenti disordinati di un unico discorso ininterrotto. Prima di cominciare, vorrei esprimere almeno un dubbio sulla scelta della parola “anagogia”, che non può entusiasmare se non gli addetti ai lavori. Per tutti gli altri sarà semplicemente una parola inconsueta, astrusa. D'altro canto, proprio questa distanza suggerisce che c'è uno spazio da colmare, e che forse abbiamo smarrito qualcosa. Vorrei iniziare, adesso, tornando ancora una volta a un ricordo d'infanzia di Giovanni Testori. È triste e bello:

Tornavamo a casa io e mia mamma, da Lasnigo. Eravamo andati a fare la spesa. Avrò avuto due anni e mezzo o tre, sì, tre anni. Era l'ora della sera, dell'imbrunire ed ecco che, davanti a noi, per la strada, scendeva *un uomo, con la testa reclinata, tra due carabinieri*. Era legato con

¹ Il Teatro degli Orrori, *Disinteressati e indifferenti*, in *Il Teatro degli Orrori*, La Tempesta, Pordenone 2015.

² Luigi Giussani, *La coscienza religiosa dell'uomo moderno*, Jaca Book, Milano 1985, p. 82.

le catene. Veniva verso di noi. Conoscevo quell'uomo, l'avevo visto passare qualche volta mentre noi bambini si era a giocare nei prati. Incrociandomi sulla strada mi ha guardato e ha aperto la bocca per dirmi... non so, non so proprio cosa volesse rivolgermi a me. Non riuscii a sentire. Forse un semplice «ciao» o forse, chissà. Poi mi sono voltato e anche lui si voltò e ancora aprì la bocca, ma eravamo ormai troppo lontani. Io ho chiesto piano, sottovoce, a mia mamma: «Ma cos'ha fatto?». E lei, svelta, per non farsi sentire: «Pare che abbia rubato una mucca...». Intanto pensavo al destino che l'avrebbe aspettato e mi chiedevo: «Dove va?», «Non vedrà più nessuno?», e soprattutto, «Cosa m'ha detto?». Lo seguivo con le mie domande in testa mentre scendevo, ricordando come mi aveva guardato, così, fisso. Io, fin d'allora, ho sentito – ne ho avuto proprio la percezione – che *dentro quello sguardo* quasi implorante, si ponesse netto il segno. Quasi che quegli occhi che mi guardavano avessero scritto *dentro alle pupille* quello che io sarei diventato. [...] È questo un ricordo che mi perseguita e ogni volta che mi riappare ho un grumo di interrogazioni che si sviluppano dentro. Cosa posso fare io perché quella bocca che s'è aperta davanti ai miei occhi, in quella sera, non muoia? Cosa posso fare perché non venga diminuito il suo segno, non solo in me, ma nella sua realtà? Qual è quella parola?³

Testori resterà fedele alla parola di quel poveraccio per tutta la vita. Le sue opere, perfino i suoi bellissimi, accorati articoli, ne sono tersa testimonianza. Il punto sorgivo del suo tentativo resta quella parola, quel segno intravisto *dentro* lo sguardo dell'uomo con la testa reclinata. Quello stesso segno riapparirà nel corpo di Riboldi Gino che muore per overdose nei bagni della Stazione Centrale di Milano, in una delle sue ultime opere, tra le più belle: *In exitu*, messo in scena *dentro* la Stazione Centrale (luogo caro a Massimiliano Mandorlo, poeta dello stesso sguardo), *consuma* gli strumenti, dà voce al grido che attraversa l'esistenza e la apre. Testori doveva scendere insieme a Riboldi Gino, compiere la discesa fino al fondo, riattraversando lo scandalo ultimo, il trauma della storia, la nascita, l'evento culmine della promessa e dell'assenza. Arriva al balbettio del neonato, al suono che coincide interamente con il senso, in una vorticoso tensione delle parole, delle lingue. Ma la deflagrazione della poesia avvenuta con *In exitu* è l'esito finale dell'episodio vissuto da Testori a tre anni. «È questo un ricordo che mi perseguita e che riappare». Davvero l'occhio di un uomo può essere, per tutta la vita e per chi da quell'occhio è stato guardato anche

³ Cfr. *Cronologia* (1928), in «Archivio Giovanni Testori», a c. di Fulvio Panzeri.

solo per un attimo, «un livido cielo dove l'uragano germina»⁴. Il reale è questo luogo qui, “sfondato”, “spalancato” ad ospitare una presenza che continua a riaccadere. «Cosa posso fare perché non venga diminuito il suo segno?». Il nostro compito, allora, nostro di noi che siamo qui, è non impoverire, non diminuire il segno che è la realtà. La parola rivolta a noi, la bocca che sempre si apre davanti ai nostri occhi, che sentiamo e non sentiamo e che improvvisamente apre, spalanca, a volte persino spezzandolo, il dato minimo (apparentemente minimo) del reale. Perché noi possiamo impoverire il segno, impoverire la parola, oppure farla risuonare, come ha cantato Giovanni Lindo Ferretti in *Cronaca montana*. È un ritornello tra i più belli della nostra musica:

Risuona la parola, detona, rimbomba in me cassa armonica [...]

Certo le circostanze non sono favorevoli, e quando mai...

bisognerebbe, bisognerebbe niente.

Bisogna quello che è, bisogna il presente⁵.

Bisogna il presente. Bisogna che Dante guardi la ferita nel petto di Manfredi: «e mostrommi una piaga a sommo 'l petto»⁶. E cos'è la “piaga” se non un'apertura nella carne. Il corpo si rivela come il segno paradossale, la traccia presente di una presenza assente. Beatrice, come aveva intuito uno dei primi commentatori della *Commedia*, è «mulier carnea»⁷. E «una piaga rossa languente» accende il reale. La carne accesa. Occorre dire la parola. La carne è il luogo dell'incarnazione. Il «fatto anomalo»⁸, la pretesa, lo sconvolgimento, l'evento che fonda e sfonda la realtà, che rende continuamente il corpo luogo di una possibilità infinita, di un infinito significato. Un *mysterium* ha “acceso” la realtà e la poesia. Il corpo, la parola, sono ora ferite, segni «altospirenti» (Bigongiari). Ignazio Buttitta, un poeta siciliano del popolo e della terra, poco propenso a scarti metafisici, ha dato voce allo scandalo del-

⁴ Charles Baudelaire, *À une passante*, in *Les Fleurs du mal*, tr. it. Davide Rondoni, Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 244-247.

⁵ PGR, *Cronaca montana*, in *Ultime notizie di cronaca*, Al-Kemi Records, 2009.

⁶ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967, 2a edizione riveduta, postuma, Le Lettere, Firenze 1994, *Purgatorio* III, v. 111.

⁷ Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita*, Florentiae, G. Barbèra, 1887, commento a *Inferno* II, vv. 52-54, dall'archivio digitale Dartmouth Dante Projecy (consultabile online all'indirizzo <https://dante.dartmouth.edu>).

⁸ Luigi Giussani, *La coscienza religiosa*, cit., pp. 15-16.

l'incarnazione con parole ossute, carnali e dolenti. Anche se in dialetto, sono sicuro si capisca.

‘Ncuntravu ‘u Signuri pa’ strata
e ci dissi:
nun t’affrunti a caminari scausu?

Era stancu.
L’ossa arrusicati da’ càmula,
‘a tonaca sfardata
‘a vacca sicca
e circava acqua.

Facia pietati a vidillu.

[...]

E facia ‘mprissioni
un picciotto di trentatrianni
beddu, iautu, ussutu,
e l’occhi di ova di palumma
figghiati ‘nta pagghia.

Facia ‘mpressioni
da’ taliatura d’omo
ca traseva ‘nto cori
cu’ ventu du’ ciatu,
‘nto cori comme lingua d’agneddu
e crapicchi di matri.

[...]

Ci dissi sulu:
megghiu si non nascevi,
non scinnevi ‘nterra
e non murivi ‘nta cruci.

Nuatri fussimu nenti,
né pampini né ciuri
e mancu carni punciuta di l’api
e manciata di vermi.

Fussimu nenti,
negghi senza timpesta

e senza trona e lampi 'nto cielu
e tirmoto 'nterra...
nenti

Fussimu nenti, saremmo niente. La faccia dei nostri figli nella sabbia, i loro occhi chiusi dalla sabbia: *l'immane offesa del mondo* (Luzi) sarebbe niente. Ma per sempre il respiro è cambiato, la carne è come attraversata da un ultimo orizzonte. Non siamo niente. Noi stessi e le nostre opere. Ha scritto George Steiner che «la poesia, la statua, il ritratto, la navata, narrano e ospitano una vera presenza. La frase e il pigmento o la pietra scolpita ne vengono irradiati. La cosa immaginata è un'icona, una finzione veridica»⁹. Il corpo, la parola, può ospitare una vera presenza. Un'icona, ma non un'icona di Andrej Rublev, come uno squarcio nel velo dell'eternità, un frammento d'oro; piuttosto, una realtà iconica, perché siano *vere* perfino le schegge del legno. Alla creazione poetica, al linguaggio umano, è dato di accordarsi alla creazione, alla verità della realtà. Mantenendo vivo il segno.

La sfida all'apparenza

La sfida deve essere affrontata fino allo “stile” di ogni opera, mettendo in discussione la stessa tenuta delle parole, la possibilità che i versi siano *davvero* il luogo della rivelazione, della presenza, e non un mero rivestimento arbitrario (da obliterare perché, come ha scritto Raymond Carver, «il tempo è poco e l'acqua si sta alzando»). Questa è la grande e inevitabile scommessa: che il *signum* non sia una menzogna. Un inganno, un fantasma della psiche, non mostra alcun miracolo in terra, non può ferire il petto. Ma se è capace di ospitare una realtà, può rivendicare la necessità della sua (non necessaria) esistenza. Attraversando il segno, *consumandolo*. Consumando la visione e gli strumenti, l'alfabeto che ci è dato. È la pretesa di «non voler dire niente» e dipingere un'immagine «più vera del vero» – secondo la formula che Francis Bacon ha trovato nelle lettere di Van Gogh –, un'immagine capace di ottenere la forma non appena della cosa ma della sua essenza. Un'immagine sconciata, forse, ma non (come continuano a ripetere anche i critici più attenti) “deformata”. Al contrario, «più vera del vero» perché in grado di mantenere intatta l'inesausta significazione del reale, la sua natura irriducibile a qualsiasi affondo. Nelle conversazioni con

⁹ George Steiner, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003 (2001), p. 75.

David Sylvester, Bacon ha ammesso di essere inchiodato a quest'unico scopo, restituire il fondo irriducibile della realtà *attraverso* il suo apparire: «per me il mistero del dipingere oggi è il modo in cui rendere l'apparenza. Ma come può essere resa in modo da catturare il suo mistero dentro al mistero della sua fattura?»¹⁰.

L'imitazione, illustrativa o narrativa, non conosce il reale: lo immiserisce quando crede di rappresentarlo. La vera apparenza è data all'artista che riconosce il fondo misterioso delle cose, che è inafferrabile nella sua interezza, ma il suo *signum*, la sua *umbra*, può imprimersi nell'opera. Bacon era perfettamente consapevole che la sua pittura veniva puntualmente fraintesa proprio su questo punto: così le sue opere erano giudicate orrorifiche, e le distorsioni delle linee erano considerate delle lesioni inflitte dal pittore ai soggetti (e Bacon spiegava questi errori con il suo sorriso più dolce: «*because people tend to be offended by facts, or what used to be called "truth"*»). È una sfida all'apparenza che punta alla *veritas*, al mistero delle cose, nella consapevolezza di un'arte "seconda" alla vita. Questo accade nel colore che si raggruma, nel segno inafferrabile e razionalmente inspiegabile, nell'intuizione di un'apparenza che non chiude, non risolve l'immagine, ma la lascia aperta e luminosa, realizzando uno «scempio con il quale registrare con più chiarezza la sua realtà»¹¹. Lorenzo Puglisi, un grande pittore di Bologna che in questi anni sta conducendo, con i suoi *black paintings*, un tentativo all'altezza del grande maestro, ha detto che «il mistero non è nell'arte, è sotto i nostri occhi, quando guardo una mia mano, o una persona. È un miracolo». Così Bacon, come un bimbo, aveva ammesso a David Sylvester di essere «sempre molto sorpreso quando mi sveglio al mattino»¹². Ecco il punto: una sorpresa che accade. Una meraviglia.

La legge dell'identità: A=A

Perché «il bello», come ha scritto Simone Weil, sia «da prova sperimentale che l'incarnazione è possibile», perché accada questa sorpresa occorre raggiungere, guadagnare il «magnifico tema poetico» descritto da Mandel'stam nel suo manifesto *Il mattino dell'acmeismo*:

¹⁰ David Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Ginevra-Milano 2003, pp. 50-51.

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² Ivi, p. 70.

A=A. La capacità di meravigliarsi è la virtù principale del poeta. Come non meravigliarsi quindi della legge più feconda di qualsiasi altra, la legge dell'identità? Chi prova una riverente meraviglia davanti a questa legge è senz'altro un poeta. Una volta riconosciuta la sovranità della legge dell'identità, la poesia riceve il possesso a vita di tutto l'esistente¹³.

Io non so se sono un poeta, ma questa meraviglia mi prende. E come spiegare che «A è uguale ad A», il “miracolo” di una parola capace di farsi continuamente significativa *come* la realtà, ospitando così la sua *veritas*, mantenendo intatta la sua natura? La “legge dell'identità” è una meraviglia che accade e che è difficile spiegare. Certamente servirebbero capacità maggiori e strumenti più raffinati dei miei. Ma questa meraviglia accade, e vorrei tentare di darne prova, per concludere, leggendo una poesia di Nick Krause. Nick è un poeta trentenne di Washington. Non ha ancora pubblicato le sue poesie, e non sono sicuro che lo farà mai. Spero di convincerlo, così che le presto possa portarle in giro per farle sentire con la sua voce straordinaria. In ogni caso, sin dall'inizio della nostra amicizia gli ho chiesto di poter lavorare a una loro traduzione italiana. E per fortuna ha accettato. Nick vola dietro alle ali oscure di un'aquila appena intravista nella foresta, abbacinato dalla sua grandezza. Imprime nel suono delle proprie parole il suo spostamento nelle correnti. Senz'altra musica, accorda il fiato fino a toccare l'apparizione. Sta in quell'istante lì, non se ne discosta, facendo spazio alla presenza del mondo che lo commuove (che ne muove la voce). Molta poesia di Nick nasce da questo ascolto del mondo, che si fa “visitazione”. Così, afferma una consapevolezza radicale, per cui si spoglia di ogni pretesa “creatrice”: la poesia non *finge* il mondo, ma racconta l'esperienza meravigliosa. Nick vuole toccare, nominandoli, gli alberi, la luce, la pietra. Vuole che la poesia possa farsi finestra, anzi, vetrata, parola che si esaurisca interamente nella luce che la attraversa. In questo senso, è una poesia scandalosa, perché non ha vergogna di farsi invocazione, preghiera, lode, rendimento di grazie. È la lezione di Gerard Manley Hopkins, della «bellezza screziata» della sua splendida *God's Grandeur*. Hopkins che aveva dato due nomi a questo respiro della poesia: *instress*, la «forza d'essere, la forza interna, l'interna incisione, l'interna tensione», e *inscape*, l'«antima forma, o il fusto, lo stelo, dove si insedia l'idea di uno scaturire, di un fondarsi in, una forma

¹³ Osip Mandel'stam, *Ūtro akmeizma*, in «Sirèna» (1919), tr. it. *Il mattino dell'acmeismo*, in G. Kraiskij, *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza Bari 1968, pp. 62-68.

che ha una scaturigine»¹⁴. Ma lasciamo che la poesia incenerisca i nostri commenti. Questo è l'evento che vediamo accadere in *The heron*, che vi propongo nell'originale e nella mia traduzione inedita:

The heron blessed us with her visitation
Like a goddess of air and light unveiled,
Forcing our dull-boned bodies to an awkward stop.
Stooping her serpentine neck
I could almost feel her head pierce the surface
Of the water, spear-like and swift.
A silver shimmer of flesh slipped into her beak.

Nick Krause

L'airone della beata visitazione
ci benedisse come divinità
d'aria e di luce svelate, forzando
le ossa spente dei nostri corpi
a fermarsi stranamente. Il gesto
del collo mi fece quasi sentire
la sua testa penetrare lo specchio
dell'acqua come una lancia, rapida.

Uno scintillio di carne d'argento
le scivolò nel becco.

¹⁴ Cfr. il capitolo dedicato a Gerard Manley Hopkins da Hans Urs von Balthasar in *Gloria III: Stili laicali*, Jaca Book, Milano 1976 (1962).

LUIGI CANNONE

Il campo di nessuno

Innanzitutto ritengo necessario chiarire e chiarirsi il senso reale di quello che ci stiamo dicendo. Cos'è l'anagogismo? Qual è una poesia che ne rispetta i criteri?

Ritengo che se vogliamo parlare di anagogismo, di via spirituale alla poesia, è necessario che anagogismo e spiritualità siano vissuti direttamente da chi ne parla, scrive o ascolta. Contrariamente, non è possibile capire cosa l'anagogismo significa. L'anagogismo va praticato per essere compreso. Bisogna "essere" quello stato di coscienza che l'anagogismo sottende. Allora vivere in terra può diventare una divina gioia, come ci dice Rilke nella settima *Elegia duinese*. Sentire, anche solo per un istante le vene colme di vita, traboccanti. Vivere l'intero universo vivente:

In nessun luogo, che non sia nell'intimo
più profondo di noi,
è destinato, amata, a divenirci
intorno il mondo. E questa nostra vita
è un eterno fluir nel trasmutarsi.

Il compito dell'uomo è questa trasformazione di ogni cosa nel suo spirito. È calcare questa terra così profondamente, così dolorosamente che la sua essenza ci possa resuscitare dentro, "invisibile". Siamo i costruttori dell'invisibile dentro di noi.

Ma per questo è necessario un lavoro spirituale (qualsiasi esso sia...); si deve prima passare da un processo di ridimensionamento/morte del proprio "io egoico" comune a qualsiasi esperienza di carattere spirituale per poi dimorare, per poco, o per tanto, in quel luogo "altro", che tutti ci accompagna (*Il campo di nessuno*, come lo chiamo nel mio libro – *Je est un autre* come lo chiama Rimbaud...):

Nel buio che mi sveglia ogni mattina
Un campo di nessuno sopravvive
Chiedendomi parole e lontananze.

Così guardo il cielo o vorrei guardarlo
E ciò che è qui mi parla come fossi
Realmente i miei gesti consueti, il tempo
D'un ultimo presente senza fine.

Solo una poesia scritta da quel campo o quantomeno vicino ad esso ha un senso reale. L'altra, quella scritta dall'ego, non ha alcun valore (almeno da un punto di vista anagogico...).

I poeti veri questo passaggio da un campo all'altro, volontariamente o involontariamente lo hanno compiuto. La lista è lunga... Hölderlin, Celan, Rilke, Campana, Trakl, Rimbaud, Whitman, Char, Luzi.

Leggiamo Rilke, nella prima *Elegia*:

... Voci, voci. Ascolta, mio cuore, come soltanto i Santi
ascoltarono un giorno: il grande richiamo
li alzava dal suolo. Ma essi, impossibili,
restavano assorti in ginocchio:
così ascoltavano. Non che tu possa mai reggere
la voce di Dio. Ma lo spirito ascolta,
l'ininterrotto messaggio che dal silenzio si crea...

O leggiamo Luzi, negli splendidi versi che traggo da *Il pensiero fluttuante della felicità*:

A volte si tocca il punto fermo e impensabile
dove nulla da nulla è più diviso,
né morte da vita,
né innocenza da colpa
e dove anche il dolore è gioia piena.
Sono cose, queste, che si dicono per noi soltanto.
Altri ne riderebbero.
Ma dire si devono. Le annoto
per te che le sai bene e per testimonianza dell'amore eterno...

Alla base dunque, ci deve essere una pratica conoscitiva in cui il soggetto conoscente in qualche modo si trasforma, e trasformandosi conosce oltre quanto conosce il proprio ego, travalicandone i limiti e la soggettività. È allora "altro" che parla. "Altro" che dice qualcosa di nuovo e reale. "Altra" la parola che emerge.

In un'ottica di questo tipo, il poeta può davvero diventare il canale di comunicazione di dimensioni ulteriori alla nostra. Può davvero dar

corpo e voce ad esse. È l'eterno inseguimento del Divino sconosciuto ed inconoscibile, Divino che ci parla e continua a farlo in modi non riducibili alle nostre conoscenze terrene.

Pensate al ruolo straordinario del poeta allora. Farsi canale, farsi visione, farsi profeta forse di un passaggio da un "campo" all'altro che non è solo personale ma che coinvolge tutta l'umanità. Può essere la premessa di una nuova umanità che sta nascendo, meno egoica, più umana.

Clemente Rebora e Carlo Betocchi: due testimoni dal '900

Ogni volta che affronto la poesia, che qualcuno me ne chiede merito e dignità, non riesco a non finire col pormi io stesso la domanda, che è la domanda vera: “a cosa serve la poesia?”.

Per non essere un fine in sé, perché “la poesia non serva soltanto alla poesia”, dovrà essere capace di guardare fuori; per funzionare, dovrà mettersi in relazione con altro da sé, altrimenti muore come muore qualunque soggetto che non mangi, che non si nutra. Il nutrimento primo che viene da questo confronto, e che ci fa gustare e sentire l'eterno che può da lei trasfigurare, è qualcosa di più grande – di più grande – che viene chiamato, invocato, richiamato in una relazione continua: la verità, piccola o grande che sia.

Dal momento che la poesia, come la fede, ha bisogno di testimoni e di santi, oltre che di comandamenti, chiamo in cattedra due grandi poeti del Novecento esclusi – o parzialmente esclusi – dagli scaffali e dalle antologie, oltre che dalla nostra memoria collettiva: Carlo Betocchi e Clemente Rebora. A loro sono devoto, perciò li ripropongo con alcune delle loro parole.

Nel 1937, appresa la notizia dell'ordinazione presbiterale di Rebora, Betocchi coglie l'occasione, sul *Frontespizio*, per rileggere l'opera del poeta novello sacerdote, opera che in quel momento constava soltanto di due libri. Dal primo, i *Frammenti lirici*, riprende la tredicesima composizione:

O sciolta alla montagna
Lucente verità,
O beata dei bimbi
Sagace ingenuità,
O vogliosa amicizia
Che cresce, se più dà!
Quando si nutre il cuore
Un nulla è riso pieno,
Quando s'accende il cuore
Un nulla è ciel sereno:

Quando s'eleva il cuore
All'amoroso dono,

Non più s'inventan gli uomini, ma sono.¹

Non più s'inventan gli uomini, ma sono: quando s'eleva il cuore all'amoroso dono. Come commentare versi così chiari?

Essere, essere pieni, nell'«amoroso dono»:

Quando s'eleva il cuore
All'amoroso dono,
Non più s'inventan gli uomini, ma sono.

Rebora, con pochi splendidi versi, riconosce che non dobbiamo inventarci, perché siamo già inventati, ma scovare l'«amoroso dono» come condizione per una “vera” esistenza. Sarà questa la missione della poesia, e della “poesia anagogica” che tentiamo di definire? Certo, non credo si possa confidare nella costruzione di un prontuario che suggerisca le regole del nostro scrivere, domande e risposte, perché la poesia sa essere imprevedibile – proprietà che ci cruccia e affascina insieme. Ciò che conta perché la poesia sia veicolo e non fine è dunque una disposizione del cuore, un'elevazione del cuore dove è l'amore:

Quando s'eleva il cuore
All'amoroso dono

Così orientata, la poesia riesce a parlare, riesce a servire. In questa disposizione lo sguardo si allena: conosce cosa vuole e conosce cosa manca e continuamente lo cerca, continuamente lo chiama, dunque rimane nella relazione, che è relazione con Dio, il fine già qui ed ora.

Una relazione complessa, verticale, bidirezionale, fatta di sforzi, di ruminazioni, di illuminazioni, di sorprese, digiuni, delusioni, di fascinazioni che possono sfociare, testimoni, nel gesto poetico – nella carta, nella poesia – ma pure nel silenzio – perché il fine, lo sappiamo, non è la poesia, ma l'«amoroso dono».

In questa relazione, in questa invocazione continua, la poesia assume i tratti della preghiera, della contemplazione: «la poesia è forse la

¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, XIII, in *Le poesie*, a c. di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 2008, p. 37.

continuazione di un ineffabile dialogo dove non manca mai la domanda, anche se la risposta è ovvia o celata»².

Così sempre Betocchi, che nel suo ultimo libro di versi, *Poesie del sabato*, cita in appendice – quasi un proprio testamento – la lettera di San Paolo ai Corinti: «“Se c’è da vantarsi, io vanterò gli atti della mia debolezza”. Che stupenda parola! Anzi, proprio, che parola della poesia. Perché i poeti non sono mica degli spiriti forti. Spiriti forti sono quelli che discutono, oggi, l’inconciliabilità delle due culture, umanistica e scientifica, e che essendo sicuri e bastanti a se stessi, non hanno da compiere atti d’adorazione, e quindi son sempre lì, intorno al bindolo a tirar su l’acqua dal pozzo della loro sapienza, che poi, corri corri, finisce per tornare nel pozzo. Il mio spirito, invece, è certo che non basta a se stesso. Lo vedevo e lo capivo persino in queste faccende della poesia»³. Vent’anni prima, il Betocchi alle porte della vecchiaia, già in aria di melanconico ma fiducioso bilancio e come mai prima tentato dalla prosa, scriveva: «Ma conoscere l’Altro, e non essere più nemmeno te stesso; non è questo lo spalancarsi di un continente nuovo?»⁴.

Ogni poeta che sia stato grande ha tentato, per tutta la vita, di definire la poesia, l’arnese stupendo avuto per le mani, come un bimbo davanti a un’evidenza col suo sacrosanto e ingenuo “perché”. Scriveva Rebora, il 12 novembre 1950, rispondendo per lettera al fratello Piero: «... a me è parso avvertire questa mattina, mentre ero nel ringraziamento dopo la S. Messa... che la poesia... è uno scoprire e stabilire convenienze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi e tra di noi...»⁵.

Così il poeta è un testimone, e la poesia la sua testimonianza.

Come intendere, dunque, il gesto poetico in senso anagogista, «radicalmente antropologico»⁶? Inchinandoci a ciò che di noi è più grande, riconoscendo in ogni verso il nostro essere creature – uomini creati, esseri inventati – con l’umiltà (ovvero l’umanità) di star di fronte all’“ovvietà” sempre complessa della nostra relazione eterna, della nostra vicenda, del nostro destino eterno.

² Carlo Betocchi, *Su Clemente Rebora*, in “Il Frontespizio”, a. IX, n. 4, aprile 1937. Per approfondire vedi AA.VV., *Carlo Betocchi, «Ciò che occorre è un uomo...»*, Atti del Convegno di Urbino, 14-15 dicembre 2016, Raffaelli, Rimini 2018.

³ Carlo Betocchi, *Diario della poesia e della rima*, in *Poesie del sabato*, Mondadori, Milano 1980, pp. 111-112.

⁴ Carlo Betocchi, *Canto dell’erba secca*, III, in *L’estate di San Martino*, Mondadori, Milano 1961, pp. 136-138.

⁵ Clemente Rebora, *Pensieri, Canti dell’infermità*, in *Le poesie*, cit., p. 276.

⁶ Massimo Morasso, *La via anagogica*, in “AV” II, 2018.

Concludo col Betocchi de *L'Estate di San Martino*⁷:

[...] E non perdersi: restare
quali siamo: misurate
creature a tutto date.
Udir altro cantare
di là dal tempo, e qui sostare:
qui patir: qui volere
tutto il calice bere.
Esister qui ed amare.

Creature nel tempo capaci di un “altro tempo”, “oltre”, tempo che è “amoroso dono”, che rende autentico l’essere e giustifica l’esistenza (e l’utilità stessa) della nostra poesia.

⁷ Carlo Betocchi, *O vaga notte*, in *L'estate di San Martino*, cit., pp. 77-78.

**La via anagogica. Notazioni e connotazioni,
considerazioni e proposte tra eredità, ri-novamento,
ri-radicalamento e rinnovamento della poesia**

I.

Ringrazio per l'invito ad unirmi a chi, con questo convegno, affronta un argomento quasi improponibile oggi, quale quello della non retorica ma spirituale riconsiderazione della "anagogia", e con essa di una "via anagogica" per la poesia.

Riconsiderazione, questa, non retorico-letteraria, ma spirituale.

Certo, l'intenzione che ha portato a convegno poeti a confrontarsi intorno a un tale argomento (già ai più sfuggito, o per molti sfuggente) è buona; ha un suo fondamento, ed anche una urgenza storica che forse ancora non è intesa e messa a fuoco.

Di fronte all'intenzione di promuovere un "movimento" che, al di là di una possibile ma per ora inimmaginabile o indefinibile "poetica anagogista", si interroga su di essa, possono darsi due atteggiamenti.

Un primo è certamente quello di una minoranza che comprende la natura del problema, la sua attualità, e prende coscienza della forte crisi derivata dal constatare quanto e come lo spirito e le realtà spirituali siano da lungo tempo uscite dall'orizzonte di senso, e manifesti un disagio che coinvolge, a diversi piani di profondità ed in diverso modo, credenti e non credenti, laici e religiosi.

Comunque, sia, il senso di fondo della questione è dato dalla coscienza che lo spirito è di fatto il grande assente dalla Modernità alla Postmodernità.

Questo ha fatto sì che l'identità umana e quella della realtà tutta, dopo essere state considerate e vissute (bene o male) come "piene" (visibile e invisibile, fisica e metafisica, storica e metastorica, materiale e spirituale, temporale ed eterna, umana e divina), si siano ridotte al solo visibile, materiale, umano, temporale.

Ciò ha portato con sé il ritenere questa realtà come la sola reale, concepibile e razionalmente credibile; l'unica, come se un'altra non fosse o non fosse più concepibile.

Coloro che oggi portano viva in sé la coscienza di questo stato di cose non sono la maggioranza, ma una ristretta minoranza; potrebbero essere ritenuti oggi o come “i resti di Israele” o i “Voialtri pochi” cui si rivolge Dante all’inizio del Paradiso, perché mettano la loro intelligenza e il loro cuore nel disporsi a seguirlo nel suo “altro viaggio” anagogico “per l’alto sale” della sapienza.

Per essi l’anagogia non è soltanto una delle figure retoriche, ma soprattutto una via, quella che “porta su” nella conoscenza dello spirito, portando l’uomo a risalire, certo con fatica, dalla “parte bassa” di sé (quella della materialità del corpo e del nodo corpo/anima, detto soma/psiche) alla “parte alta” di sé (quella dello spirito).

Dante continua ad aiutarci nel fare presente la realtà anagogica, e con lui i grandi autentici mistici, come Teresa d’Avila e altri, soprattutto quelli con missione scrittoria, mirante a far capire che l’anima e lo spirito non sono solo realtà, ma realtà che si fanno una realtà sola («fassi un’alma sola» *Pg.* XXV,74); perciò l’anima, che fa tutt’uno corpo (soma/psiche), può essere intesa come “parte bassa” e lo spirito come “parte alta”.

Il salire a questa “parte alta” è anagogicamente un viaggio di trasformazione di sé, più che di ascesa. Mentre il corpo chiede le sue soddisfazioni e l’anima cerca le sue emozioni e i suoi sentimenti, lo spirito cerca un più alto appagamento.

L’altro atteggiamento è quello di chi – abitando una contemporaneità non soltanto difficile e drammatica, ma unicamente fisica e sostenuta da una ideologia scienziata dominante nonché da un relativismo fattosi sempre più “liquido” –, ritenga una questione come quella oggi qui proposta, non solo improponibile, assurda, illusoria, inutile, e anche, come si diceva ironicamente o sarcasticamente, bizantina. Infatti non ne vede né la consistenza, né la drammaticità né, tanto meno, l’urgenza.

Chi, perciò, pensa in questo modo, fa parte della normalità, quella (anche intellettualmente di rilievo) dei più.

Essi non si pongono più i perché sull’identità di sé e sulla realtà delle ultime cose; oppure, avendole rifiutate o negate, vivono come se tutto ciò che quotidianamente connota l’esistenza fosse un vivere di qua e solo di qua, procedendo il tutto secondo le leggi di natura (e del mercato suo figlio).

Sono, se vogliamo, figli più del Leopardi filosofo che del Leopardi poeta; certamente, se sono anche figli di Dante, lo sono di un Dante cui

è stato tolto dalla sua polisemia il piano anagogico, lo spirituale, il mistico.

Perciò chi non è spirituale vede la realtà in modo ridotto e, non più considerando la realtà dell'anima e dello spirito, chiede alla neurobiologia, alla sociologia ed all'economia, conferma delle leggi che governano la quotidianità della sua vita, senza ritenere che ce ne possa essere un'altra, altrimenti fondata.

Non possono, perciò, valere per essi le parole che Virgilio, a questo proposito, rivolge a Dante: «Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; da indi il là t'aspetta / pur a Beatrice ch'è opra di fede» (*Pg.* XVIII,46-48). Così si pone, come valido per ogni tempo, il “fin qui” proprio della ragione rispetto il *da indi in là*, che richiede, per essere inteso ed esperito, l'*opra di fede*.

La cultura oggi dominante si ferma – ideologicamente o per coerenza epistemologica – al “fin qui”; eppure non può essere certa che non sia reale il “*da indi in là*”, come anagogicamente si intende.

Vive una contemporaneità senza “vederla” nella perennità, che è propria delle realtà spirituali così come Dante ce le ha ricordate: hanno un principio e vivono senza fine; solo Dio, l'eterno, è senza principio e senza fine.

È questa coscienza spirituale del tempo che ha smarrito la storia del Novecento.

II.

A prima vista, il convegno “smerilliano” pare voler affrontare un problema insolubile, non realistico. Io, però, spero di essere, o desidero esserlo, del numero dei “pochi” intenzionati, per quanto possibile, a non sfuggirlo. Sono cosciente dei rischi ai quali vado incontro e quali siano le resistenze che posso incontrare trattando il materiale anagogico/spirituale oggi. Anch'io rimango pur sempre erede del Novecento, ma non uno dei suoi figli.

Il problema che si intende affrontare è dei massimi: fa riferimento all'identità dell'uomo e della realtà; l'una e l'altra da intendersi pienamente (visibile e invisibile, temporale ed eterna, umana e divina, storica e metastorica).

Ciò significa considerare la loro realtà come una, senza soluzione di continuità, in quanto sia l'una che l'altra sono connotate dall'unione di

visibile e invisibile, di “al di qua” e “al di là” dei sensi. E questa non può essere intesa dualisticamente, dato il loro essere una “senza-soluzione-di-continuità”.

Tutto ciò – nonostante metta a nudo quello che per i più risulta anacronistico, o irrazionale, o non scientifico – serve per dire che il Novecento, a partire dalla Modernità, considera reale solo il visibile, il materiale, il temporale; il grande escluso è lo spirito.

Ne consegue, per chi non condivide l’ideologia dominante, il riconoscere l’urgenza e la drammaticità dello stato di crisi in cui si trova – e non solo per ragioni spirituali – l’umanità in questa fase della sua storia (compresa anche quella dell’arte e, per noi qui, della poesia).

Forse così si può cominciare a comprendere un poco più a fondo il motivo che ha spinto a volere questo Convegno che intende riconsiderare il “radicamento”, ma nello stesso tempo le varie forme di sradicamento ed il generale disorientamento degli uomini e della presente cultura; poesia compresa.

Avendo smarrito con lo spirito il senso ultimo di ogni scopo e fine, gli uomini si trovano in una crisi che dovrebbe portarli a chiedersi non soltanto “chi sono?”, ma anche “dove sono?”, “dove andare?”, “cosa fare?”, “cosa credere?”.

Ne consegue l’emergere – si spera almeno nei «Voialtri pochi» (*Pd.* II,10) – della realtà della cosiddetta “via anagogica”, che vale non solo per ogni uomo in questa vita, ma, di necessità, anche per ogni poeta.

È per questo che inevitabilmente viene in primo piano la domanda di fondo per la poesia contemporanea: come uscire dalle presenti “secche spirituali”? Da cosa capire che il vivere si è fatto “secco”?

*

Non presumendo più di quanto a me è dato dire, rispondo con due note di riferimento circa il mio trattare l’anagogia e, con essa, una possibile via anagogica della poesia: la prima è data dal mio lunghissimo lavoro sull’anagogia dantesca, che mi ha portato a commentare anagogicamente Dante nel rispetto della piena sua polisemia; la seconda, la mia esperienza di poeta, il mio segreto laboratorio creativo.

È con riferimento a queste personali esperienze che cerco ora di dare il mio contributo, sperando che altri raggiungano i loro, secondo la loro reale esperienza.

III.

Anch'io conosco il Novecento attraverso gli studi, che mi hanno consentito di avere conoscenza delle sue poetiche, nonché delle opere di molti dei suoi poeti, maggiori e minori.

Tuttavia, col passare degli anni, si è fatta in me più chiara la differenza – e qui così la nomino, per esigenze didattico-esplicative – tra la maggior parte dei poeti che non sono “anagogici” e quei pochi che possono dirsi tali, anche soltanto con riferimento alla parte ultima e decisiva della loro vita.

Tra i passibili di citazione come (ciascuno a proprio modo) “anagogici”, ne ho privilegiato tre, da tutti conosciuti: Mandel'stam, Pound e Miłosz.

Essi, meglio di altri risultano per noi importanti, non solo per l'altissima qualità della loro poesia, ma per il coraggio di essere, come Dante, profeti “*in pro del mondo che mal vive*”. Qualcosa della loro eredità poetico-prophetica sarà più avanti ripresa e meglio documentata.

Occorre, prima di procedere documentando la loro “anagogica” connotazione, soffermarsi ancora un poco sulla “anagogia”.

Conosciuta dai linguisti come una figura retorica, essa si manifesta in tempi antichi e medievali – si pensi al lavoro della esegesi biblica – tanto come una figura retorica quanto come una via d'intelligenza della realtà spirituale, simbolica e allegorica, la grande assente di oggi.

Il significato dell'anagogia, stando all'etimo, indica come “anagogico” ciò che “porta su”: non verso una realtà più alta materialmente intesa, ma verso un “alto spirituale”: “altus”, cioè “profondo”, è lo spirito stesso, immateriale, invisibile ai nostri occhi, ma visibile a quelli dello stesso spirito che è in noi.

Lo spirito non è l'anima, ma, come dice Dante, l'anima con lo spirito «fassi un'alma sola» (*Pg.* XXV,74); questa è la nostra identità interiore, certo invisibile, ma non per questo irreali; se spirito e anima vengono distinti è soprattutto per ragioni didattiche. È una via, certo non scientifica ma spirituale, che consente di prendere coscienza della nostra umana identità.

Oggi si osa nominare ancora l'anima, ma si tace intorno allo spirito; in generale, anzi, oggi neppure più si parla di anima, così che l'uscita dall'orizzonte di senso dello spirito e dell'anima ha lasciato il campo a

chi si occupa unicamente del corpo/mente (soma/psiche), cioè neuro-fisiologi, psichiatri e psicologi, che conoscono i moti dell'anima e le sue eventuali patologie, ma sembrano ignorare (e non solo per prassi professionale) quelle più proprie e importanti per l'uomo, le spirituali.

In realtà le spirituali non coincidono con le psicologiche, le une non sono sinonimo delle altre.

Non si trova, oggi, chi parli delle realtà dello spirito, delle sue fenomenologie, comprese le mistiche-carismatiche, così come nei secoli scorsi ne hanno trattato, dal punto di vista esperienziale, i mistici con missione scrittoria; e con essi va posto anche Dante.

L'anagogia è uscita non dalla perenne sua realtà, ma dall'uso culturale, sia laico che religioso. E i poeti hanno pagato duramente l'uscita di senso dalle loro scritture delle realtà spirituali.

Perciò, a parte qualche studioso, che non fa opinione o scienza, a noi resta il rileggere con particolare attenzione i testimoni del passato, siano essi filosofi e teologi, o mistici e poeti come Dante. Compiere questo lavoro è dar vita ad un'archeologia di tipo nuovo, essendo gli oggetti, che quel passato ci restituisce, i sempre presenti, essendo per loro natura perenni.

In questo senso torno su Dante. Il suo viaggio di senso, polisemo, progressivamente verticalmente, sale dalla base del senso storico-letterale a quelli allegorici, il cui vertice è l'anagogia; come a dire che il viaggio dell'intelligenza della realtà non può che essere anagogico e, come tale, porta su – se volutamente non ci si ferma prima – nella conoscenza dello spirito, delle realtà spirituali, sempre presenti, tanto reali quanto invisibili.

Riguardo i poeti, nessuno come Dante, né ieri né oggi, ha saputo "scrivere" la "via anagogica" della poesia, in modo da renderla partecipabile al suo lettore (benché non a tutti egli si rivolga con questo scopo).

Il problema del "a chi si rivolge", a proposito dell'anagogia e della via anagogica o spirituale, riguarda, dunque, anche noi, qui riuniti; rimane, comunque, certo che non tutti si trovano pronti ad intenderla, a condividerla, a praticarla.

*

A chi dunque si rivolge l'intenzione del Convegno che vorrebbe mettere al proprio centro una possibile, praticabile, via anagogica della poesia?

Si può rispondere che, pur rivolgendosi a tutti, in realtà ha come proprio terminale i "pochi".

Questi – senza volerli presuntuosamente identificare e classificare – fanno parte di coloro che, in modo simbolicamente veterotestamentale, vengono detti "i resti d'Israele", e in modo neotestamentale i "Voialtri pochi" cui si rivolge all'inizio del II canto del *Paradiso*, invitandoli a seguirlo "per l'alto sale", cioè la sapienza che è il frutto dello spirito.

I più, invece, sono tutti coloro che oggi non condividono il credo nella realtà dello spirito, cioè coloro che rimangono fedeli alla sola ragione naturale, e arrivano "fin qui", senza passare – o anche solo sperando di poterlo – "di là", in quell'aldilà altrettanto reale, che è esperibile, ma non dimostrabile razionalmente.

Per costoro, perciò, valgono ancora e sempre, le parole che Virgilio rivolge a Dante, come se le rivolgesse ad ognuno di noi: «Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta / pur a Beatrice, ch'è opra di fede» (*Pg.* XVIII, 46-48).

Perciò, pur rivolto a tutti, e culturalmente a tutti offerto, il discorso sull'anagogia e sulla "via anagogica", in realtà si rivolge a coloro che sono pronti ad esserne coinvolti: o perché già sanno di cosa si parla, o perché a questo dire si aprono con curiosità non riduttivamente culturale o unicamente letteraria.

IV.

La proposta di Morasso non mi ha colto di sorpresa; il nostro più volte manifestato bisogno di prendere atto delle "secche spirituali" in cui si trova la poesia contemporanea ed il bisogno, di più, l'urgenza di uscirne, hanno fatto il resto, portandomi a questa relazione, che può avere come titolo il seguente: *La via anagogica. Notazioni e connotazioni, considerazioni e proposte tra eredità, ri-novamento, ri-radicalamento della poesia.*

Questo reiterarsi del "ri-" prende il suo senso e il suo valore dall'uso che ne fa Dante, quando, giunto al punto critico della sua vita e della sua opera, nella "selva" e per mezzo della "selva" scrive per sé, e per noi, il *mi ritrovai*.

Se prima non si fosse “trovato”, vedendo sé, o meglio carismaticamente la parte divina, luminosa di sé, proiettandola in una donna che chiama “Beatrice”, non avrebbe potuto “ri-trovarsi”, ritrovando sé e la propria via, da compiere umanamente e poeticamente. Smarrito, si era ri-trovato.

Possiamo servirci di questa dichiarazione dantesca, dal valore di perenne contemporaneità, per affrontare il discorso su un secolo che sta immediatamente alle nostre spalle, il Novecento, e che, spiritualmente “smarrito”, pare trovarsi in un punto critico della sua storia; ciò vale anche per i destini della sua poesia.

Dire che si trova in uno stato di “secche spirituali” è servirci di una formula che chiede di essere un poco meglio spiegata. Infatti il discorso sulle “secche”, ed il conseguente problema che ne deriva, non è e non può essere soltanto letterario.

Non si tratta di una questione esclusivamente letteraria; non è cosa da letterati, ma da poeti pienamente coscienti della propria funzione, della responsabilità verso sé e verso l’umanità.

V.

Quale eredità ci ha lasciato il Novecento? La domanda può essere altrimenti posta: si tratta di un’eredità omogenea nell’essere anti-anagogica o a-anagogica, oppure in essa è possibile trovare – grazie ad un paziente lavoro di archeologia poetica – segni di un filo rosso, o d’oro, di quell’anagogico procedere della poesia, che perdura come preziosissimo rivolo d’acqua in un fiume che va disseccandosi, impedendogli così di “morire” per mancanza d’acqua?

È in questa seconda ipotesi che noi possiamo trovare e riconoscere la parte più preziosa dell’eredità poetica del Novecento. In essa stanno quei poeti che, al modo di Dante, si sono “ri-trovati”, continuando a credere in un fine della poesia che, prima ancora di essere letterario, è spirituale.

Essi meglio di altri hanno conosciuto – al di là dei diversi gradi e della forma della loro esperienza e di coscienza – che l’anima non è lo spirito: sono giunti a conoscere la distinzione tra le passioni dell’anima e le “intelligenze/intuizioni/contemplazioni” dello spirito.

Perciò si può parlare di “secche spirituali” come di una questione che riguarda lo spirito, il grande assente, il grande sconosciuto, il grande

emarginato. Benché, come vedremo, non perduto, ma solo sepolto sotto uno strato di “terra” ed offerto come provvidenziale dono agli “anagogici archeologi” di questo secolo ora in corso.

Questo è il senso di una possibile “via anagogica” (da percorrere in interiore, senza tuttavia disunirla dal vivere esteriore); è dunque questo che, per quanto riguarda la poesia, va posto in primo piano.

Da qui viene il bisogno del poeta che sente la necessità e l’urgenza di un ri-novamento, di un ri-radicalamento, di un ri-orientamento.

*

Quali poeti possono esserci di aiuto – tenendo sempre presente il Dante anagogico perennemente contemporaneo – tra i Grandi del Novecento e che, tra tanti, anche grandi, a-anagogici o anti-anagogici, ci possono essere guida come lo fu Virgilio per Dante?

Ho voluto privilegiare, come a loro modo “anagogici”, tre poeti: Mandel’stam, Pound e Milosz, soprattutto considerandoli nella parte ultima della loro scrittura, la più decisiva, che si è fatta profetica “*in pro del mondo che mal vive*”, apertamente testimoniando contro il loro stesso secolo.

Coraggiosamente – a volte contro corrente o anacronisticamente – hanno affidato a noi una poesia che porta i segni del procedere anagogicamente, secondo lo scopo di tanto suo compimento.

VI.

Ecco una primissima documentazione a sostegno di quanto detto riguardo il loro essere – volontariamente o involontariamente (lo sa il segreto della loro creazione) – delle guide sulla via anagogica della poesia; anagogica, da non equivocare come spiritualistica.

Il materiale citabile a documentazione è assai ricco, ma qui se ne dà solo qualche indicazione, riservando ad una lavoro più ampio una più completa citazione dalle loro opere, o da altre ugualmente notevoli circa la “via anagogica della poesia”.

Da Mandel’stam riceviamo queste testimonianze poetiche, che vanno ben al di là delle letterarie istanze acmeiste, perché gli vengono da assai più lontano e vogliono andare anagogicamente più lontano nel

loro presente: in un presente in cui non sia lo spirito l'escluso ma, col vero della sua realtà, proprio lo spirito sia il motore della storia.

Sarebbe, perciò, assai riduttivo intendere questo di Mandel'stam come un poetico modo di reazione alle violenze della rivoluzione allora in corso.

Versi come i seguenti sono indicativi di una forma di quella poesia "anagogica" che il Novecento lascia in eredità e che noi, con un'attenta archeologia poetica, andiamo ora riconoscendo:

In sacrificio, di nuovo, come agnello
hanno portato la sommità della vita

Non siete voi ad attirare lo spirito in anni sciagurati e duri,
è qui che si trascina per gradini alti e oscuri
quella traccia lupesca di sventura
che nei secoli noi giammai tradiremo

Perché libero è lo schiavo che vinse la paura
e s'è conservato in misura abbondante,
in freschi granai, in casse capienti,
il grano di una fede profonda e sicura

Infelice è colui che spaventato dai cani dal latrato
e dal vento è falciato, come fosse
la propria ombra, e disgraziato è chi presso l'ombra
mendica più morto che vivo l'elemosina
... Da me la luce avrà altra luce.

Non occorre commentare ora, ricavando quella ricchezza di profetico significato per il quale sono stati scritti e affidati a lettori che il tempo avrebbe dato loro come autentici contemporanei.

*

Da Pound – dall'ultimo Pound, quello che in realtà non continua i *Cantos*, ma da essi esce per mezzo dell'autocoscienza e dell'auto-testimonianza, frutto di "visione" spirituale degli errori compiuti dal secolo, delle presunzioni personali, del tralignamento dei popoli e di chi avrebbe dovuto guidarli con giustizia.

Da questo Pound vengono straordinari versi profetici, non ancora pienamente intesi nel loro ultimo perché: sia come autoprofetici, sia

come dono ultimo della sua poesia agli uomini che sarebbero venuti dopo il Novecento.

Li si cita senza riferimento a ciascuna delle *Stesure e frammenti* da cui sono presi, cioè come preziosissimi, aurei, frammenti:

Se l'amore è causa d'odio
qualcosa v'è di storto

Cadono ragni e scorpioni!
Fa luce contro il veleno che cade!
Un vento di tenebre s'abbatte sulla foresta
la candela oscilla
fievole

Lux enim –
contro questa tempesta

Oh Dio di tutti gli uomini, nessuno escluso

E che il corpo sta dentro l'anima

ubi amor, ibi oculus

Ma la luce canta eterna
Un po' di luce
Nel buio pesto –

Se in casa l'amore manca, manca tutto.
Fame non s'è mai fatta sentire.
Come giunse beltà a tanto buio?

Disney contro metafisiche

“rivedere” – il verbo è “vedere”, non “tirare oltre”
Il nesso quindi c'è
anche se le mie note non fanno senso

Ammettere l'errore e tenere al giusto:
carità talvolta l'ebbi,
non riesco a farla fluire.
Un po' di luce, come un barlume
ci riconduca allo splendore

Ho perso il mio centro
A combattere il mondo.
I sogni cozzano
e si frantumano –
e che ho cercato di costruire un paradiso
terrestre

Uomini siate non distruttori

Non occorre commentare neppure questi versi, tanta è la loro forza di confessione, testimonianza, profezia, lontana da ogni intento ideologico. Anche versi come questi, scritti con un'umiltà drammaticamente guadagnata, sono posti sotto il segno dell'anagogia, per la volontà di "uscire" e di "salire" a più alto grado di verità umana.

*

Da Milosz viene a noi una lezione altrettanto profeticamente anagogica, meritevole di essere più apertamente riconosciuta. Versi come quelli qui proposti non solo rinviano al più "ultimo" (dantesco "novo") suo poetare, ma ci appaiono indicativi di quanto si sta cercando di chiarire; cioè l'importanza – non ancora dai più avvertita – della "poesia anagogica", frutto non di una cultura come la "medievale", ma di un perenne urgenza dello spirito.

Quello di Milosz è un "vedere" la storia (non più solo letteraria o politico-ideologica o etica) secondo i riferimenti ai vissuti fatti concreti dagli uomini. Lo fa con un coraggio profetico che potrebbe apparire anacronistico (forse assai correttamente, in quanto non di natura cronologica), anticonformistico, col suo dimostrarsi contrario a coloro che si sono fatti volutamente anti-anagogici o per indifferenza anagogici. Anche in questo caso, più che da quali testi sono presi, vale per noi il nostro leggerli qui:

Guardo e guardo. A questo ero chiamato
a lodare le cose perché sono

Ovunque mi trovo, in qualsiasi posto
su questa terra, nascondo a tutti la convinzione
che non sono di qua

È vero che abbiamo perso la fede nell'aldilà?

Sono spariti il Cielo e l'Inferno?
Supplichiamo che ci ritorni l'aldilà

Se Dio non c'è
non tutto all'uomo è permesso

Egli è custode di suo fratello
e non è lecito rattristarlo
dicendo che Dio non c'è

Non ero fatto se non per vivere nel Paradiso

Ed ora, a questi primi seguono alcuni passi di un testo assai importante per chi intenda non già fare del revisionismo sul Novecento, ma comprendere con intelligenza spirituale, e non ideologico-culturale, cosa accadde in quel secolo, intendendolo come un'espressione dell'incessante lotta tra "anagogico" e "antianagogico".

Quel lungo testo, di cui qui si riporta qualche citazione, porta il titolo *Che cosa ho imparato da Jeanne Hersch*. Che è stata una grande filosofa svizzera (1910-2000):

2. Che si sono sbagliati questi, che non si fidavano della ragione, elencando da cosa essa dipende: dalla lotta delle classi, dalla libido, dalla volontà di potenza.
4. Che la veracità testimonia la libertà e che dalla menzogna si riconosce la schiavitù.
5. Che l'atteggiamento giusto nei confronti della realtà è il rispetto, e allora bisogna evitare la compagnia delle persone che umiliano la realtà con il loro sarcasmo e glorificano il nulla.
7. Che gli intellettuali del ventesimo secolo erano dipendenti dal "baratin", cioè dalla loquacità irresponsabile.
10. Che indipendentemente dalle confessioni religiose dovremmo conservare una "fede filosofica", cioè la fede in una trascendenza, come tratto essenziale della nostra umanità.
11. Che il tempo esclude e condanna ad essere dimenticate soltanto quelle opere delle nostre mani e delle nostre menti, che si rivelano inutili nella costruzione, secolo dopo secolo, del grande edificio della civiltà.
12. Che nella propria vita non è ammesso lasciarsi dominare dalla disperazione a causa dei nostri sbagli e peccati, perché il

passato non è chiuso e riceve il suo senso dalle nostre azioni future.

Ecco un segno profetico di quello storico “continuum”, che lascia senza soluzione di continuità il passato secolo ed il presente, offrendo in eredità un filo d’oro da ritrovare e riconoscere per dovere d’umanità. Nessuna cultura, infatti, può divenire civiltà senza rispettare l’umanità. Tanto meno lo può alcuna cultura poetica.

Servendosi di una filosofia ancora umana, Milosz critica coloro che hanno fatto violenza, prima ancora che alla civiltà, alla realtà stessa, che è una, senza soluzione di continuità: visibile e invisibile, materiale e spirituale, umana e divina, storica e metastorica. Invece è stata ridotta con l’emarginazione dello spirito, fatto uscire dall’orizzonte di senso della storia e dalla storia stessa.

E chiediamo: chi risulta più colpevole per questa assenza (ben importante per riconoscere le “secche spirituali”)? Chi, non credendo in esso, ne ha sancito l’inesistenza?; oppure chi, in esso credendo, non ne ha difeso la realtà, vivendo coerentemente e perciò testimoniandone la presenza, viva e operante?

Tutto questo ha, però, contribuito all’emergere di una più viva coscienza anche tra i poeti, tanto da indicare loro due vie, una delle quali, quella che a noi interessa, cioè l’anagogica, è segno di un’inclinazione a ri-salire all’umano: nella sua pienezza, e non ad un nietzschiano “troppo umano”.

VII.

Le tre eredità – Mandel’stam, Pound e Milosz – qui privilegiate (ma poche altre andrebbero allo stesso modo aggiunte) vengono da un atteggiamento che accomuna questi poeti. I quali, giunti all’età ultima (ultima non in senso riduttivamente cronologico) del loro vivere e creare, scrivono in una luce profetica il grado di verità raggiunto, da ciascuno secondo il “proprium” (vita e missione scrittoria), guadagnato dopo molte prove e tentazioni tralignanti.

Essi possono essere compresi secondo un modello dantesco, i cui tre momenti decisivi vanno così presentati:

- I) il “*mi ritrovai*”, cioè il vedere spiritualmente sé, il vedersi pienamente (corpo/anima/spirito) e non più riduttivamente, così da riconoscere il senso pieno da dare alla propria vita ed alla propria scrittura;
- II) la “confessione” della realtà del proprio stato interiore (“*Miserere di me*”), spiritualmente e non più solo psicologicamente, partendo dalla sincera presa di coscienza dei propri errori e delle presunzioni, secondo la realtà della propria interiore esperienza;
- III) il lasciare eredità *in pro del mondo che mal vive* a tutti gli uomini, e non ai soli poeti e letterati; essa comporta, conseguentemente e coerentemente, il personale «fa’ che tu scrivi» (Pg. XXXII,105).

La loro eredità poetica viene da un secolo che ha sperperato anche – se volessimo ricorrere ad un riferimento biblico – i “tesori dell’Egitto”, portati con sé durante quello che il Salmo e Dante pongono al centro del viaggio umano verso la liberazione da ogni schiavitù: *In exitu Israel de Egypto*.

È tutta un’intelligenza simbolica e spirituale che a noi occorre ritrovare; il suo linguaggio non è affidato ai soli “numeri naturali”, ma soprattutto ai “significati spirituali”. E le “secche”, appunto spirituali, indicano il depauperamento della significazione, quell’allontanarsi da essa senza avere il corrispondente dai linguaggi delle scienze: le sociologiche, le statistiche, le politiche, e quelle genericamente chiamate “umane”.

Perciò i tre Poeti citati appaiono più di altri idonei a cogliere e sottolineare gli errori ed i tralignamenti che hanno privato la poesia delle “acque spirituali”, allontanandola dalle fonti perenni, data la perennità dello spirito.

Il Novecento, restando sul piano della realtà spirituale, ha visto una progressiva, e a volte assai forte, separazione del tempo dall’eterno, mostrando un’antianagogica inclinazione a “discendere” verso le cose della terra come se fossero le sole, piuttosto che un’anagogica inclinazione a “salire” verso le cose del cielo. La poesia l’ha registrato come inclinazione del Novecento!

Una progressiva tendenza a discendere “ad inferos” – ora intesi come tutti e solo intramondani – è stata il “proprio” del secolo: iniziata tra Ottocento e Novecento (e non solo in termini rimbaudiani) è

proseguita, tra Espressionismo e Avanguardie, nei primi del secolo, quasi che nessun altro risalire fosse impossibile e inimmaginabile.

Forse è di nuovo Dante che ci aiuta a capire di cosa in realtà si trattò: il Dante che, imprigionato nella “selva”, inclinando a disperazione e morte, incontra miracolosamente Virgilio che gli domanda il perché del suo stato, con parole come: «Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia?» (*Inf.* I,76-77).

Comprendiamo senza difficoltà come queste domande potrebbero essere rivolte ai poeti del Novecento che, variamente giustificandola, più hanno connotato la storia della poesia, la loro e quella del secolo.

Tutto però servirebbe, una volta inteso, a riconoscere qui in opera, con esito positivo e salvifico, la “divina pedagogia dei contrari”: il “basso” aiuta a ri-conoscere l’“alto”, il “discendere” il “salire”, la malattia la salute, la prigionia la libertà. (Dante nella selva si riconosce sceso tanto “in basso” e ritrova l’“alto” da cui si vede lontano e di cui si sente in rinnovata nostalgia.)

Il tutto, se inteso in questa dialettica (a quanti equivoci induce il termine, se filosoficamente, e non spiritualmente, inteso!), indurrebbe anche oggi i poeti ed i loro lettori a quell’anagogico ascendere verso la cima di sé, del proprio compimento, umano ed artistico, di cui si è dimenticato il significato, il suo “ultimo” significato.

Da qui il bisogno che gli uomini hanno di ritrovare, una volta smarrite, le proprie radici, il valore del proprio più reale radicamento: non etnico (nelle Dittature e nelle Democrazie egoistiche divenuto un idolo), ma spirituale, secondo l’uguaglianza (non più da intendersi illuministicamente come *égalité*) di tutti gli uomini.

E ancora ci chiediamo: coloro che queste radici continuavano a portare dentro di sé, le hanno ricordate agli altri, testimoniandole?

Forse, col tacerle, hanno reso ancora una volta presente in loro quella condizione che il poeta Stazio aveva confessato ai poeti Virgilio e Dante: «ma per paura chiuso cristian fu'mi» (*Pg.* XXII,90). E se Stazio mostrò a lungo un proprio “*paganesimo*” e dentro di sé visse il dramma dell’incoerenza, ugualmente l’hanno ripetuto troppi poeti del Novecento.

VIII.

Dunque, da quale secolo veniamo? Lasciamo agli storici il compito di confrontare le loro risposte, con lo scopo di trovare la più vicina al vero.

A noi, presi da un “sentire anagogicamente” la storia, è dato non tacere l’urgenza di una ricerca della risposte che vengono dallo spirito (senza equivocare sulla sua realtà, così come Dante non l’ha equivocata).

Una di esse – e non è la prima volta che ciò si rivela importante nella storia – si propone come “via anagogica”, come “viaggio” di chi non accetta di vivere in una dimensione “bassa” della realtà e per questo tende a “salire”, aiutando sé, e con sé l’umanità, a muoversi verso un più “alto” vivere: che altro non può essere che il testimoniare nella quotidianità il segno della sua presenza, il “divino”, detto in altro modo.

Non occorre, però, dare la colpa della discesa dello spirito al di sotto dell’orizzonte di senso solo all’affermarsi delle filosofie dominanti il Novecento (Nichilismo, Esistenzialismo, Relativismo, Pensiero debole e le altre), che tuttavia paiono sempre più essersi oggi disperse nella generale contemporanea Indifferenza (non più anti-anagogica, ma anagogica); maggiori responsabilità e colpe vanno attribuite a coloro che non hanno combattuto coerentemente contro le “ragioni de-spiritualizzanti”. Cosa, questa, che, al contrario, non possiamo attribuire ai tre grandi Poeti precedentemente qui chiamati in causa.

Li abbiamo richiamati anche per mezzo di quell’archeologia poetica che consente di trovare nella poesia del Novecento i segni dell’anagogica significazione, e che li vede capaci di testimoniare l’incessante presenza dell’*altro*, chiamato in altro modo: ora “luce”, ora “aldilà”, ora bellezza, ora i diversi nomi di Dio. Cioè l’aldilà nell’aldiqua (lo spirito nel nodo corpo/anima).

Bisogna però avere chiara coscienza di come queste parole, messe a confronto col vocabolario dominante, non facciano altro che evidenziare il loro esilio; ma, nello stesso tempo occorre mandare da quest’esilio il segno di una resistenza spirituale, senza la quale ogni altra ideologia politica e culturale mirante a giustizia, appare sì importante e urgente, ma riduttiva.

Occorre ora fare un’altra considerazione: troppo spesso la Critica (militante o a sostegno) è risultata (anche prima del cedere all’affermarsi dell’imperialismo commerciale) connotata ideologicamente (col segno

della Sinistra o della Destra), manifestando la Weltanschauung del critico che lascia solo intravedere di “cosa” o di “chi” si è posto al servizio.

Così espressa, questa nota appare troppo generica, ma qui serve solo – rinviano a più puntuali precisazioni – ad indicare una delle cause delle attuali “secche spirituali” (il che non significa mancanza di umanità, ma espressione di un’umanità intesa solo come vissuta nell’aldiqua, come se nessun altro “altro” fosse costitutivo della stessa nostra umanità).

Ecco, con Mandel’stam, un riferimento concreto alla “via anagogica” ereditata dal Novecento. Il poeta ha dolorosamente chiare le cause e le conseguenze di tanta spirituale tragedia: «Non siete voi ad attirare lo spirito in anni sciagurati e duri. / È qui che si lascia per gradini alti e oscuri / Quella traccia lupesca di sventura / Che nei secoli noi giammai tradiremo»; e ancora: «È tempo che lo sappiate: sono un contemporaneo anch’io» –; e ancora: «Da me la luce avrà altra luce».

Ciò che, come ad un martire, al Poeta interessa testimoniare non è la propria posizione nei confronti della rivoluzione in atto, ma la conseguenza che essa porta con sé sul piano spirituale, mirando a distruggere ciò che è spirituale, sacro; da qui il dovere morale di non tacere che lo spirito è *luce* e che il compito urgente del poeta è testimoniarla: «Da me la luce avrà altra luce». Come non intendere come profetica la parola della sua poesia, lasciata in eredità?

Ogni autentico poeta, e particolarmente i Grandi, conosce le responsabilità dell’uso di certe parole, più importanti di altre, come è questa, “luce”, che significa “tutto” per pochi e per altri soltanto l’entità fisica o psicologica che illumina.

Abbiamo citato come Mandel’stam ne dia testimonianza. Leggiamo ora come ne scrive e la usa l’ultimo Pound, da cui dovrebbe ripartire la coscienza della poesia dopo le tragedie spirituali del Novecento. Ecco un cenno, altamente metaforico e simbolico, tra i molti utilizzabili per il suo “scrivere” della *luce*. «Cadono ragni e scorpioni! / Fa luce contro il veleno che cade! / Un vento di tenebre s’abbatte sulla foresta»; e ancora: «Lux enim – / contro questa tempesta»; e ancora: «Ma la luce eterna canta»; e ancora «Un po’ di luce, come un barlume, / ci riconduce allo splendore». Come a precedere, per mezzo della “luce”, il messaggio finale: «Uomini siate non distruttori».

Chiede loro di non essere, in primis, distruttori di sé, in modo da non passare a farsi distruttori di altri, non simili (ideologicamente) a sé.

È in questa coscienza anagogica che può scrivere: «Ma la luce eterna canta eterna». Questo richiamo all'eterno (senza principio e senza fine, cioè Dio) dal quale viene il nostro essere perenni (con principio, ma senza fine), appare estraneo al pensiero dominato dal Novecento; eppure i Tre grandi non sono poeti del Medioevo, ma di un tempo, il nostro, che crede nell'eterno e non lo tace in poesia.

Nominare l'eterno è tenere presente l'infinito "altro", l'al di là: sia esso visto al di là del tempo di questa vita, sia al di là della coscienza nostra dominata dai sensi. Occorre ricordarlo se rileggiamo i versi di Miłosz, per nulla ingenui o utopistici, o solo fantasiosamente poetici: «Ovunque mi trovo, in qualsiasi posto / su questa terra, nascondo di fronte a tutti la convinzione / che non sono di qua»; e ciò lo porta a scrivere: «È vero che abbiamo perso la fede nell'aldilà? / Sono spariti il Cielo e l'Inferno?», cioè i Novissimi di Dante, piuttosto che i "luoghi" indicati, per fare dure soli esempi, da Milton e da Blake?

Con quale chiarezza un poeta del Novecento scrive coraggiosamente testimoniando: «Non ero fatto se non per vivere nel Paradiso». Ma non si ferma qui il coraggio della sua denuncia degli errori del Novecento, se riandiamo ai 12 punti del suo *Che cosa ho imparato da Jeanne Hersch*; e sappiamo bene che non vengono da bisogni di lottare ideologicamente, ma di testimoniare la fede in una verità che passa dentro, al di sopra ed al di sotto, delle cose della storia.

Tra i dodici punti fermi dati dalla sua testimonianza troviamo quello che Miłosz pone in primissimo piano: lo smarrimento, e per molti anche la perdita, di quel principio che è l'identità della realtà: Dio, e con Dio la sua creazione, una, senza soluzione di continuità: visibile e invisibile, materiale e temporale ed eterna, umana e divina, aldiqua e aldilà. E questo senza alcun dannoso dualismo o panteismo, se si intende (Dante l'aveva ben ricordato agli uomini) il "senza-soluzione-di-continuità".

E, a proposito di identità, oggi, emarginata questa propria dell'identità umana come spirito incarnato (tutti, tutti gli uomini ugualmente lo sono, da qualunque paese vengano della "grande tribolazione"), riemerge un'altra ideologica concezione delle differenze, così che l'identità assume un pericoloso (purtroppo già conosciuto dalla storia del Novecento) connotarsi anti-anagogico.

Non è certo la concezione dell'identità spiritualmente intesa quella che ha governato la realtà della poesia del Novecento, che ha portato, di

fatto, piuttosto a favorire altre “-gogìe” nel politico, nel morale, nel sociale, operando demagogicamente.

Basterebbe nuovamente ricorrere al punto 2 del testo di Milosz per meglio intendere quanto ora espresso: «Che si sono sbagliati questi, che non si fidavano della ragione, elencando da cosa essa dipende: dalla lotta di classe, dalla libido, dalla volontà di potenza».

Intese in senso ideologico portano ad equivocare la portata di una visione spirituale del pensiero prodotto dal Novecento. Infatti, non è ideologico quanto qui sostiene Milosz, ma spirituale. E si serve della poesia per esprimerlo con grande libertà.

Altrettanto spirituale, per nulla polemico, è quanto ora leggiamo, al punto 5, rivolto agli esiti ideologico-culturali e psicologico-artistici di molto Novecento: «Che l’atteggiamento giusto nei confronti della realtà è il rispetto, e allora bisogna evitare la compagnia delle persone che umiliano la realtà con il loro sarcasmo e glorificano il nulla».

Non c’è bisogno di glossare, tanto è chiaro il senso della denuncia, dell’ammonimento, del coraggio a riprendere con altro intendimento il vivere e il fare storia.

La lezione, che i poeti e i critici hanno imparato dal loro Novecento, però non è certo quella dei tre grandi Testimoni, ma l’altra, per nulla allegorica e anagogica, che non parla (non ne ha l’interesse e la convenienza) di *luce*, ma del *nulla* (che conduce al vuoto, all’assenza, alla privazione, alla desolazione, con forte disagio esistenziale).

*

Le tre eredità – pur sapendo noi che altre, importanti, avrebbero potuto essere fatte qui ugualmente presenti – vengono da un comune atteggiamento di questi Poeti che, giunti all’età del personale “redde rationem” del loro creare, scrivono con libertà, secondo una luce profetica che manifesta il grado di verità raggiunto per esperienza ed interiore considerazione.

Essi vengono dalla “grande tribolazione” del Novecento: non solo politica ed economica, ma spirituale e morale.

Non è stata, la loro, una posizione da letterati (nessuno lo fu “di regime”), che aderiscono a poetiche che vorrebbero sostituirsi a quelle divenute vecchie, le solite. C’è nei Tre non soltanto una denuncia, ma anche un’ansia di salvezza. Anche della poesia, s’intende. Per essa, variamente intendendola, si prospetta una “via anagogica”.

IX.

Cercando di avvicinarci ad una comprensione di come possa essere una poesia anagogicamente connotata, cioè tale da tenere presente dentro di sé il valore ed il significato dello spirito, è bene ricorrere ancora all'archeologia poetica sul Novecento. Grazie ad essa ritroviamo oggi altre testimonianze importanti, come quella (che ai più certamente non risulta in questi termini come la sua) di Max Jacob, ricordato piuttosto per altre meno edificanti connotazioni. Il quale, in piena Avanguardia storica, ha avuto il coraggio dello smascheramento di un'anima nuova che il Novecento proponeva. Come? Parlando dello spirito: «Le charlatanisme surréaliste vient d'être démasqué», cioè occorre smascherare il surrealismo ed il suo dire ciarlatano. Ancora: «Civilisation s'oppose à carnaval, masque et fauxsemblant... Humaine ne veut pas dire animal, *au contraire*»; cioè: civilizzazione si oppone a rendere tutto un carnevale, un mascheramento, un falso apparire. E ancora, con sensibilità autenticamente profetica: «Pèche, bèche, la terre est sèche et nous n'avon pas d'arc-en-ciel» (come a dire: pesca, uomo, lavora la tua terra che si è fatta secca; c'è ancora molto da tribolare; la tempesta non è ancora passata; non è ancora tempo di arcobaleno, di ritrovata e rinnovata pace). E nel 1939, anni dopo (si legga cosa significa il 1939 per le sorti dell'Europa), scrive: «Il faut une éducation à l'homme. Autrement il mange sa merde», cioè: è necessario educare l'uomo, altrimenti è costretto a mangiare la sua merda.

Il coraggio con cui ha testimoniato la realtà dello spirito ha fatto di Jacob uno di quegli esiti non ancora riconosciuti della Mistica del Novecento, che, se nei modi e nelle forme del linguaggio risulta diversa da quella 'monastica' medievale, appare "nuova" secondo la "novità" del Creator Spiritus.

Diviene qualcosa di nuovo che, portato da un poeta del Novecento, sa offrire una tra le possibili vie mistico/anagogiche/spirituali, che propongono nuovi rapporti tra mistica (esperienziale) e poesia, tra poesia e cultura. Certo non più intesa riduttivamente come solo una cosa letteraria.

Ancora Jacob scrive: «Le mystique, c'est celui qui veut toucher son Dieu, celui qui veut voir la réalité: personne n'est plus réaliste que le mystique» (Il mistico è colui che vuole "toccare" Dio come "suo"; il mistico è colui che vuole "vedere la realtà": in questo senso nessuno è più realista di un mistico).

Dove sta l'importanza di questa sua considerazione? Nel fatto che non accetta una concezione della realtà fatta solo dal "materiale", senza lo "spirituale" (sarebbe come concepire da parte dell'uomo, che è spirito incarnato, un Dio senza la sua incarnazione). Dunque Jacob si pone in prima linea tra i resistenti in nome dello spirito contro i suoi nemici. Come si può intendere qui non si oppongono più discorsi di destra o di sinistra, ecc., i discorsi solo ideologici.

I problemi della poesia riguardano, in primis e da sempre, quelli della realtà della realtà. Ai maestri dello spirito (ai sapienti, ai profeti, ai santi) si sono sostituiti i maestri dell'anima, intesa prima come psiche e poi come entità somatica, passando dagli Psicoanalisti ai Neurobiologi).

Ad essi aggiungiamo oggi i potentissimi orientatori verso le scelte del "commerciale" e del "politico", quei raffinati, "professionali", seduttori capaci di usare le parole per un uso della lingua per nulla anagogico (Dante riconoscerebbe, *allegorice*, i potenti "Egiziani" che tengono schiavo "Israël", cosa per cui si serve del versetto del *Salmo* CXIII, che esalta l'*In exitu* liberatorio da tanta schiavitù).

Così lo spirito rimane (per colpa anche di chi, per dovere di credo, avrebbe dovuto parlarne) lo sconosciuto.

Ma Jacob, con un coraggio che rasenta l'ingenuità, scrive in pieno Novecento: «Cos'è lo spirito? Illuminazioni! Illuminazioni! Noi! Diremo che l'intelligenza è anzitutto una luce che c'insegna a distinguere il vero dal falso, poi le conseguenze di questo vero e di questo falso. Questo spirito basta a tutte le impalcature del ragionamento... Che bella cosa è lo spirito, separa l'uomo dalla bestia». E questo, in un secolo che ha visto avanzare l'evoluzionismo in modo da togliere la distinzione tra l'uomo (che è uno spirito incarnato, uno senza soluzione di continuità: corpo anima spirito) e la bestia (che ha l'anima, come ogni essere animato, ma non lo spirito). È solo un cenno che ricaviamo dall'archeologia poetica del Novecento, da uno dei suoi poeti "anagogici". Il potenziale dell'archeologia poetica è ancora non meglio inteso e valorizzato.

Essi, gli anagogici, scrivono in modo nuovo lo spirito, in un modo non più tradizionalmente usurato, come diviene invece un certo spirito "devozionale" fattosi meccanica ripetizione.

In nome dello spirito-dallo-Spirito un poeta del Novecento, ma non figlio del Novecento come Jacob, ha lottato contro le malignità spirituali delle Dittature (anche nei loro versanti letterari), che imponevano a tutti di marciare con la stessa divisa e di parlare con lo stesso linguaggio; non

è un caso che si venisse subito riconosciuti per un parlare altrimenti, diverso da quello stampato per tutti dal regime. Vedi a questo proposito Brodskij.

Eppure, se ben consideriamo lo stato delle cose, oggi, in un tempo in cui la società e il parlare hanno assunto caratteri sempre più anagogici (pur sempre anti-anagogici) nulla è cambiato riguardo lo spirito; la sua presenza non pare viva e operante nella società.

E la poesia, come vive questo momento? Cosa hanno scelto di fare i poeti? Di cosa si occupano e scrivono?

Confrontati col coraggio dei Tre Poeti citati, può apparirci certamente umano il loro scrivere, ma, rispetto alla pienezza della umanità dei Tre, forse ancora non sufficiente per ritrovare la realtà della realtà. Manca il rinnovarsi della “via anagogica” della poesia.

*

Giustamente, ora qualcuno potrebbe chiedere: cos'è l'anagogia? Che relazione ha con la poesia, in un tempo – verrebbe da dirlo post-cristiano, se lo si intendesse come “post” una certa cristianizzazione culturale e politica – che non è più, come quello di Dante, medievale e cristiano?

Se ne parliamo, non è per fare un intervento scolastico sulla retorica, ma per indicare il perché di una sua assenza e di una presenza nel passare dal Novecento al secolo in cui da poco siamo entrati: secolo, forse, non più da definirsi come Postmoderno, ma più propriamente come Ipermoderno; tale, cioè, da accentuare i caratteri di una “Modernità” che continua a non fare riferimento alla realtà – ovunque presente, ineliminabile – dello spirito.

La relazione tra spirito e anagogia è di necessità. Non si tratta infatti di considerarla riduttivamente intendendo l'anagogia come una mera figura retorica, ma come una “via-che-porta-su”, verso una più alta (“altus” è il “profondo”, lo “spirituale”) concezione, cioè piena: visibile e invisibile, terrena e celeste, umana e divina, temporale ed eterna.

Anagogico è il “viaggio” dall'aldiqua ad un al di là di questo aldiqua. Sua meta è il trovare (il ri-trovare) il perché del vivere ed il suo fine.

E questo dovrebbe aiutare la poesia ad uscire da un vivere inteso solo come “aldiqua”, come se tutto e solo fosse un temporaneo, insufficiente e, per conseguenza infelice vivere di qua. Lo si può intendere con un riferimento ai due massimi e diversamente presenti

nella nostra letteratura: Dante e Leopardi. L'uno crede nella realtà del "vero" ed il "vero" come realtà una e piena (se ha un timore ha quello di essere *al vero timido amico*); l'altro crede in un vero che definisce come "arido vero".

Certo, da questa coscienza dell'"arido vero" può nascere, ed è nata, grande, umana poesia, ma non tale, proprio per questo, da essere scritta nella nostalgia del "vero" secondo la sua pienezza, aldiqua e aldilà. Perciò non anagogica (anti o solo a-anagogica) è una poesia che "rimane qui" e non vede e non canta altro, rimanendo il qui al là, e il là al qui. *Ut unum sint*.

Possiamo passare in rassegna un grandissimo numero di poeti tra Novecento e nuovo secolo, ma è ben difficile trovare tra essi poeti in qualche modo "anagogici", cioè portanti nella loro poesia quella pienezza che non può trovarsi là dove si vive secondo le (avvertite o non avvertite) "secche spirituali".

Il problema, dunque, è come di nuovo vivere la realtà nella coscienza della sua pienezza (l'umano secondo l'unione di corpo/ anima/spirito). La tentazione, smarrita la pienezza? Per molti rimane la fuga nei miti, nelle autoelegie, nei giochi letterari, nelle ironie e nella glorificazioni del nulla o nell'umano solo umano.

La pienezza dà alla "presenza", all'esserci, un senso troppo ricco per essere ridotto in termini puramente verbali.

Perché continuare a vivere "in basso" (secondo solo il corpo) quando la realtà, anagogicamente intesa, chiama al vivere "in alto", in modo che il corpo sia vivificato dallo spirito e dia all'umano quella pienezza che nessuna realtà materiale da sé può bastare a dargli.

Non è spiritualistico (nessun timore, dunque, di manicheismo né di gnosticismo) dire ciò, ma "pieno" dire, letterale e allegorico ("questo" e "l'altro") come Dante ci ha insegnato, lasciando in eredità ai poeti il "suo" invito: «metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna equale» (*Pd.* II,13-15).

Agli altri poeti, che non sono dei "suoi", dà un saggio consiglio: «tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, che forse, / perdendo me, rimarreste smarriti» (*Id.* 4-6).

Tradotto in chiave novecentesca e postnovecentesca il significato che qui Dante esprime è di primissimo valore: soprattutto in chiave di "metro di misura" degli esiti poetici dei poeti nostri contemporanei. Né ideologico né poetologico, ma spirituale: anagogico. Ma questo è

difficile da intendersi da parte di coloro che ritengono la letteratura e la poesia come realtà letterarie, come cose “da letterati” (certo, detto senza voler offendere nessuno, ma solo per riprendere quella distinzione tra poeti e letterati che hanno sottolineato poeti come Foscolo, Mandel’stam e altri).

X.

Occorre procedere muovendoci verso il centro della questione: una presa di coscienza dello stato attuale della poesia, considerata alla luce del “vedere” spiritualmente la realtà. Da ciò il considerare lo stato in cui generalmente si trova e che si può definire “secche spirituali”.

Lecita, non lecita, pertinente o non pertinente questa problematica e l’ottica che comporta? E, ancora, sapendo bene quanto siano provocanti queste altre domande: cosa è accaduto ai poeti e alla poesia del Novecento, se la si intende solo in chiave storica e non, anche e più, spirituale? Dove si trova? Dove sta andando?

A domande come queste forse nessuno è in grado di rispondere, senza presupporre una presunzione che non può essere nostra.

Comunque sia, verso dove “inclinano” i poeti nostri contemporanei con le loro poetiche sempre più individuali, tenuto conto che lo “inclinare” è o non è anagogico?

La prudenza invita a trovare la misura, ma invita anche a non essere vili di fronte a questioni essenziali, che vanno ben oltre gli esiti artistici.

Torniamo alla questione qui proposta: possiamo percorrere, nel cercare di affrontarla, una via storica, passando in rassegna la successione dei vari “ismi”, e dei loro derivati, tra Modernità a Postmodernità. Ma questo percorso che arriva, dopo tante Avanguardie, fino al Minimalismo e all’attuale “liquidismo”, è dire tutto e niente; o meglio, appare insufficiente, data l’assenza di riferimenti ad una dimensione come la spirituale, parte essenziale dell’identità umana e della sua storia.

Nello stesso tempo dovremmo considerare le Scienze che governano attualmente la Letteratura e la Poesia: non più come nel passato la Teologia, la Filosofia, la Linguistica o anche la Ideologia di volta in volta Dominante; oggi tutti i discorsi fanno capo a nuove Scienze, tra cui, più di altre, la Neurobiologia (con l’attenzione ai meccanismi “neurocognitivi”), e la Sociologia. Quasi, dicendo ciò, che

pare vada svanendo la stessa tradizionale Letteratura. Il Mercato è distruttivo di ciò che è arte, a patto che non sia cosa “di mercato” (la “gallina d’oro” che diviene l’artel). La poesia, grazie a Dio, resta la più lontana dall’essere intesa come cosa che abbia un mercato.

Ci sono tuttavia altri modi di affrontare la Storia (individuale e collettiva), compreso quello che qui ci preme maggiormente, lo spirituale, certamente difficile da utilizzare, data l’ambiguità stessa del termine spirito (non dà problemi a chi non creda nella sua realtà; ne dà invece a chi lo considera reale; per esempio, difficile o ambigua rimane la distinzione tra “psicologico” e “spirituale”).

Tutto ciò deriva da una diversa concezione della stessa realtà: quella di chi crede, e non da oggi, reale soltanto il materiale, fisico, visibile, verificabile; e quella di chi crede la realtà in modo “pieno”, cioè visibile ed invisibile, materiale e spirituale, temporale ed eterna, storica e metastorica, umana e divina (così Dante).

Quest’ultimi (credono nella “res nova”, l’ultima concepibile, lo spirito) credono piena la realtà stessa dell’identità umana, per cui l’uomo è uno, corpo/anima/spirito senza soluzione di continuità. L’anima non è lo spirito, benché unite facciano «un’anima sola» (Pg. XXV,74). È bene ripeterlo di nuovo.

Tuttavia le Scienze, pur così avanzate e meritorie, non possono epistemologicamente procedere sul piano di comprensione della realtà dello spirito, che è immateriale. Perciò non è possibile né affermarne né negarne scientificamente la realtà (tornano di nuovo in mente le parole di Virgilio a Dante: «Quanto ragion qui vede / dirti poss’io; da indi in là t’aspetta / pur a Beatrice ch’è opra di fede» (Pg. XVIII,46-48).

È importante ricordare questo ai poeti, i quali credono di avere le loro esperienze solo dall’anima (emozioni, sentimenti, passioni, stati d’animo, umori), ma così non è, in quanto non considerano i rapporti tra lo spirito e la sua “intelligenza” che cerca il *vero* e lo testimonia: «s’io al vero son timido amico / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico», cioè noi oggi. C’è altro, cioè la realtà che sfuggendo alle sensazioni, si manifesta in modo che solo allegoricamente può essere espresso ed inteso.

È alla luce di queste considerazioni che si possono intuire le “secche spirituali” in cui si è venuta a trovare la poesia moderna e contemporanea.

C'è dunque un modo spirituale di intendere la poesia, e non solo, come accade, quasi unicamente storico-culturale, retorico-linguistico, poetologico-letterario, e ideologico-politico.

Certo, pochi (*"Voialtri pochi"*) oggi paiono disposti a dare credito ad una lettura anche spirituale del Novecento e della sua poesia; un secolo figlio di "padri" non certo inclini allo spirito ed a cogliere il significato ed il valore spirituale della storia.

Eppure occorre (urge) non trascurarne l'indagine. In gioco non è solo la storia della poesia, ma quella degli uomini in tempi drammatici come i presenti.

Purtroppo l'emarginazione o la negazione stessa della realtà spirituale, dell'intelligenza spirituale, simbolica e allegorica, hanno ridotto il potenziale comunicativo della poesia. Cosa sarebbe Dante, se lo si leggesse in chiave eminentemente storico-letteraria e non anche allegorica, fino al suo vertice anagogico? Eppure, volenti o nolenti, la poesia contemporanea porta – non può essere altrimenti – il segno della storia spirituale (che non è solo la psicologica) del poeta che l'ha scritta. Occorrerà che la critica ritrovi anche questo piano di lettura. Purché abbia coscienza della realtà delle "secche spirituali" in cui si è venuta a trovare! Ecco come ad un poeta del presente, dopo aver riconosciuto le cose del presente, è dato parlare in nome di quelle del futuro a partire da quelle del principio.

Il significato della realtà è sempre presente. Credere che sia incessantemente mutabile, come lo sono le cose nel loro svolgersi temporaneo, è un inganno.

La "via anagogica" è quella che risale al significato, al Significato dei significati. Dunque, è qui che ci scontriamo con uno dei drammi più spiritualmente decisivi per la vita della poesia e di tutto il sistema dominante dalla Modernità alla Postmodernità giunta al suo apice, l'Ipmodernità.

XI.

Il "viaggio anagogico" è un viaggio di senso, cioè di direzione verso il significato di sé, procedendo verso la conoscenza/rivelazione dell'identità vera di sé e di ogni altro sé. Come a dire che s'intende il senso a partire (relazione segreta tra principio e fine, incipit ed explicit) dal significato.

Ma è proprio sul significato che si è compiuto nel Novecento uno dei drammi più gravi per l'intelligenza e la comunicazione, una volta emarginato il "vero" dello spirito: non solo per la ragione, ma per l'uomo tutto.

La separazione del senso dal significato (al punto da arrivare a non considerare, da parte di tanto Novecento, l'importanza del significato) equivale a separare l'anima dallo spirito. E questo, come se importasse solamente il nodo "corpo/anima", soma/psiche.

Non è facile ricostruire la storia di questa separazione, individuarne le responsabilità, dato che anche una Scienza, o una Disciplina, è il terminale di un retroterra di difficile individuazione.

Per quanto riguarda la lingua – dato che essa è il "mezzo" di cui si servono i poeti – occorre riconsiderare la volontà dei Linguisti di separare l'unione di "significante" e "significato", ma giungendo così a considerare il significante come portatore di un significato tanto arbitrario quanto provvisorio, come se si trattasse di una significazione arbitrariamente sovrapposta al segno significante (la parola ne patisce tremende conseguenze, anche sul piano creativo).

Il cammino della Linguistica e della poesia è stato perciò in genere antianagogico, aprendo la strada alle sperimentazioni o alle devastazioni o alle presunzioni delle Avanguardie, il cui nemico non è solo il "significato" (come se questo fosse cosa di una usurata tradizione e non, invece, portatore di un valore significativo; cosa, questa, che vale specialmente per le realtà spirituali, le perenni), ma ogni vincolo che unifichi la parola alla sua verità, alla giustizia, alla bellezza. Non è un caso che Pound, comprendendo a fondo questo dramma spirituale, abbia lasciato in eredità questa ben inquietante domanda: «Come giunse beltà a tanto buio?».

Considerando il tutto con mente poetica, occorre sperare che in mezzo ai molti praticanti la scrittura poetica (in realtà non sappiamo quanti di loro siano veramente poeti per autenticità, originalità, potenza creativa e verità di messaggio), cioè tra i molti poeti della sventura, della paura, della morte, del nulla, dell'assenza, dell'indifferenza, o del vuoto gioco linguistico o dell'ironia per l'ironia, qualunque sia l'oggetto ironizzabile, se ne riconoscano altri che, trovandosi in "Egitto/Babilonia", ricordino a sé e agli altri "Gerusalemme" e aiutino i "resti d'Israele" a tenerne viva la memoria, la nostalgia, il desiderio. Con questo "inclinare" anagogico, aiutino l'umanità a ritrovare il senso, la

direzione “altra” della storia, credendo che essa abbia il suo fine nel Significato dei significati. È la speranza.

XII.

Fino ad oggi la poesia – escludendo i rari poeti/profeti quali i tre qui inizialmente ricordati – del Novecento ha scritto come se non ci fosse “altro” da dire e di cui trattare, come se tutto fosse e solo di questo mondo, come se l'uomo coincidesse col nodo corpo/anima (soma/psiche) e non vivesse in questo mondo anche per mezzo dello spirito.

Dante ci ricorda, però, che sono sempre ben pochi coloro che si dispongono anagogicamente a fare sulla “diritta via” il “cammin di nostra vita”. Perciò sa che solo pochi sono inclinati a leggere/scrivere la vita percorrendo “in su” i livelli di significato della incessante allegoria, intesa spiritualmente, e non riduttivamente in modo retorico.

Di più, arriva a dire che «a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (*Cn.*, II,i,5), in quanto non a tutti è dato intenderle, così da difenderle da coloro in cui la loro presenza scatena la loro rabbia critica, portandoli a rivoltarsi contro di esse («... Se poi latrassero...»); *Ep.* XIII,28) e contro chi ne dà testimonianza.

Fino ad oggi anche i critici e gli specialisti della poesia del Novecento hanno inteso e scritto come se nella poesia fosse più credibile la parte “bassa” rispetto a quella “alta” (i più non credendo nella sua stessa esistenza, non credendo nella realtà dello spirito).

Più credibile è parso il tempo-che-finisce piuttosto che il tempo-che-non finisce, essendo il tempo dello spirito perenne.

Come a dire che questa poesia canta il solo aldiqua, come se esso fosse la sola realtà; dunque, senza neppure considerare (già in questa vita) alcuna relazione fra l'aldiqua e l'aldilà (mentre in essa sta quotidianamente la relazione incessante tra anima e spirito. Certo, incarnati).

E ci chiediamo: chi oggi, in questo stato, canta, in quanto reali e perenni, il bene, la pace, la gioia, la verità, la speranza, e così via?

Come si intende facilmente, si tratta di parole non più in uso, quasi uscite dall'orizzonte di senso.

Anagogico, invece, è il muoversi a ritrovarne la realtà. Disumano è il non crederle vere; umano, umilmente, il ricercarne il senso/significato,

il loro viverle, facendole concrete. Ciò significa credere, da parte degli uomini aperti al vero, anche nella realtà della parte alta di sé, la spirituale.

Invece constatiamo quanto e come il Novecento sia stato progressivamente desacralizzato. Perciò oggi appare insensato ogni discorso che tenga presente la sacralità. Il muoversi anagogico procede verso la parte alta della realtà, la spirituale, che fa tutt'uno con ogni altra dimensione, essendo una, senza soluzione di continuità.

Eppure la poesia si è sempre più allontanata dalla speranza di Dante (il maggior contemporaneo di ogni tempo), cioè dallo sperare che la poesia dei migliori fosse degna di risultare *illustre*, capace di “illustrare” le realtà ultime, le più degne di essere cantate. Come si intende, il suo “vero” non è cosa solo da medievali. Vale ancora, per chi intenda spiritualmente, quanto esclama dolorosa-mente nel *Purgatorio*, e che vale anche oggi per noi: «Oh settentrional vedovo sito / poi che privato se' di veder quelle» (*Pg.* I,26-27). Con *quelle* intende le stelle, cioè le luci che consolano il buio del nostro non vedere e danno la direzione nella notte a chi vuole giungere a *glorioso porto* (*Inf.* XV,56).

Anche questa nota aiuta a far intendere quanto anagogico sia Pound col suo «Come giunse beltà a tanto buio?». Forse è bene qui ricordare cosa scrisse Zanzotto, e che qui leggiamo: dice che si è giunti a più radicali “status”, dagli esiti tragici, se ricordiamo le vicende di Cvetaeva e soprattutto del pur grande, e per certi versi giustificato, Celan. Il quale è quasi divenuto il simbolo stesso di coloro che «partono verso un qualcosa che non è né imperscrutabile aldilà della lingua né il ritorno alla casa natale». Così ha scritto Zanzotto, constatando che per essi «non ci sono nascite né ritorni veramente salvifici, né *Heimat* per quanto anelata, soprattutto nel senso di forti riferimenti culturali, sia lungo una linea della tradizione tedesca che va da Hölderlin a Trakl, sia per un profondissimo elemento ebraico progressivamente assunto e patito in tutto il suo straordinario e atroce destino». Che è quello di un figlio che è spinto a non tornare a Casa, inclinando, per il troppo dolore, all'angoscia e infine alla morte.

Tutto ciò – e questo è uno degli esempi da sottolineare – significa il vivere in un mondo in cui pare essere stato emarginato ogni valore “concreato” (nel senso della *concreata e perpetua sete* (*Pd.* II,19), spiritualmente presente nell'uomo.

I poeti contemporanei vengono da lezioni sulla realtà piuttosto separanti e allontananti dalla pienezza (antianagogiche) che da quelle ri-unenti e ri-avvicinanti (anagogiche).

La loro lettura della realtà è solo “intramondana” (senza più alcun riferimento a quell’aldilà, da cui viene il senso dell’aldiqua).

Perciò una poesia “intramondana” (non più importa distinguere tra anti-anagogico e a-anagogico) non poteva che mettere in scena un vivere senza altre speranze “altre”, oltre quelle che concede la quotidianità. Ecco qualche passo indicativo, ricavato da testi di un poeta tedesco contemporaneo, Michael Krüger:

È tutto tranquillo, Non è successo niente.
L’errore di scoprire il mondo lo rimpiangiamo da un pezzo.

...

Tutto è tranquillo: Non è successo niente.

...

È tutto tranquillo. Non è successo niente.
I sentimenti si son fatti meno vistosi, era da aspettarselo, l’odio
si è mutato in invidia. Non vi eccitate,
niente storie, niente malinconie, il finanziamento dell’apatia
è assicurato.

Terribile constatazione che un poeta è indotto a fare ragionando sulla realtà senza intendere altro che quello che “di fuori” (ma da quale “di dentro”!) vede: sicuramente reale, ma senza significato, senza avere attesa di “altro”. Il «non è successo niente» è un segno dei tempi: dice quello che è vero per un verso e falso per un altro. Non è vero che non succede niente. È, dunque, il segno di una dominate indifferenza verso la realtà ed il suo significare altro? Tutto orizzontale, tutto piatto, tutto senza gioia di compimento: perché?

Tornano in mente quegli spiriti che Dante definisce «a Dio spiacenti e a’ nemici sui» (*Inf.* III,63); dispiacciono per la volontà di non scegliere tra il bene ed il male, non volendo compiere coerentemente la scelta.

Ora, in forme diverse, pare ben presente questa posizione ambigua spiritualmente in molta poesia contemporanea, tutta intramondana, minimalista e non certo tesa a misurarsi con un fine, anagogico o antianagogico, del “viaggio”.

Potremmo prendere in considerazione i “viaggi” di alcuni importanti poeti del nostro Novecento: quello di Montale (che, partito con anagogica inquietudine metafisica, arriva, antianagogicamente, in

territori ironici e cinico-satirici, di smaliziato razionale disincanto; oppure quello di Caproni, dove l'anagogico e l'antianagogico (teso tra Dante e Leopardi, e tentato dall'a-anagogico come espressione di un sofferto a-teologico) si combattono con molta onestà; oppure quello di Luzi, teso tra immanentismo e trascendenza, senza dichiarare più apertamente (ma con alto, spirituale, coraggio nei testi dell'ultimo suo poetare) la propria scelta. E non sarà da trascurare il "viaggio", così tribolato psichicamente e linguisticamente, di un poeta come Zanzotto, che cerca e chiede una risposta sul "vedere" e sul conseguente "scrivere". Ecco un esempio che si muove anagogicamente:

KAPH. Dic nobis Maria: quid vidisti in via?
Ho visto trionfare le cose puttane, emarginare le vere.

E, rompendo, a sua volta gli argini del buon senso linguistico, grida così come gridano i rumori dell'oggi (eppure è esistito anche un silenzio naturale ed uno anche monastico):

gloria, gloria, roar roar, tigre tigre, scorreggiano i cori
di cars, dijets, di rockers: omens sicut dii coi motori!

Ma Zanzotto capisce, più a fondo di altri, cosa viene messo in gioco con la poesia, se, alla dolorosa coscienza del "Turbato è il significato" risponde con la difesa che gli viene da Dante (e che reitera in un tempo, come il nostro, che a Dante crede e non crede):

Lume non è se non viene
si turba mai.

Pare però che Zanzotto, avendo chiaro il significato del dantesco *mi ritrovai*, possa meglio di altri denunciare il mondo in cui si è trovato progressivamente a vivere, e che la poesia stessa ugualmente con lui patisca l'essere chiamata a parlare nella "selva", divenuta essa stessa "selva". Questa sua denuncia è anagogica. Lo sottolineano anche questi suoi versi, in *Pasque*:

La purezza (almeno) socchiusa, a due passi, e così l'aldilà, cioè noi: e fossimo amorosi tra noi

fossimo amorosi di un po' di cibo
fossimo nel barlume della sera...

La poesia è sempre in viaggio.

Meglio di altri Luzi ne coglie il significato, il valore, lo scopo, in due occasioni: il testo per la *Via Crucis*, anagogica più di ogni altro salire, e *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*.

Rileggere passi come questi, citati o indicati, significa rinnovare una lettura della poesia non più e solo letteraria, indagata per capire quanto e come Luzi sia ermetico (e perciò ritenuto di destra) e non realista (di sinistra ed impegnato in modo sociale, politico, ideologico), ma per intendere come vada spiritualmente inteso il portato della sua poesia: dunque con una particolare attenzione al tanto contrastato “significato”, al controverso “messaggio”.

Sarebbe tempo di iniziare questo lavoro, rivisitando la poesia del Novecento, italiana e straniera, in chiave nuova, senza timore di comprenderla anagogicamente, spiritualmente.

Da parte mia ho svolto una prima ricerca in questa chiave, ed i suoi primi risultati ho voluto porli in un libro che cerca di rispondere alla questione della “via anagogica” della poesia. A quello rinvio, dove appare evidente il lavoro di un’archeologia poetica capace di ritrovare segni ben anagogici nella poesia del secolo scorso; e da qui il contributo per continuare a vederla viva e vitale nel nostro.

In occasione del “convegno smerilliano”, offro questo piccolo contributo nella speranza che il “vivo” proprio dell’anagogico non diventi “istituzionale”, “programmatico”, “poetologico”, “ideologico”, ma permanga provvidenzialmente aperto ai doni della vivificata sensibilità creativa dei suoi “nuovi” poeti.

Non sta a me dare un’unica valenza di significato alle più volte nominate “secche spirituali” e neppure presumere di precisare quale, tra le infinite possibilità donate dalla “via anagogica”, si affermerà con migliore evidenza e valore. Ma ho speranza che ciò accada. E se il Convegno riuscirà a muovere l’idea, a richiamare l’attenzione su questa questione, a richiamare i “suoi” poeti, sarà un grande successo. Perché non sperarlo?

Concludendo questo intervento intorno alla sperata “via nova”, anagogica, della poesia, pare necessario uscire da un possibile fraintendimento o equivoco: crederla, in quanto spirituale, come solo religiosa o confessionale, ma ritenerla come unica vera, autentica, poesia. Anche altre vie sono importanti e per certi versi ugualmente

provvidenziali, a partire da quella che denunciano il male (ma in nome del bene) e, in ogni modo, difendono l'umanità.

Perciò, non occorre porre la poesia anagogica in un'ottica di revisione di un Novecento anti-anagogico o a-anagogico; e neppure occorre pensarla come modo di restaurazione, di ritorno all'ordine, in quanto vive a partire da un "ri-trovamento" da parte dei poeti dell'identità piena: di sé, dell'umanità intera, della storia, della realtà tutta.

Per un poema fantastico contemporaneo

Quali possono essere la forma e, soprattutto, il ruolo della poesia nella società post-contemporanea in cui tutto si consuma, compresa la letteratura? È proprio nel cercare di rispondere a tale doloroso ed essenziale quesito che mi approccio alla Via Anagogica, desiderando contribuire al più ampio movimento con una visione che all'apparenza se ne discosta nettamente, ma che propone invero una sua peculiare rilettura allo stesso modo mirata a superare la manichea opposizione tra spirito e materia, che i giorni nostri affligge. Nello specifico, il mio apporto si concentra sull'istituzione di un poema fantastico contemporaneo, capace di superare la rappresentazione meramente realista, di approdare ad un universo oltre al reale, rimandando a un percorso interpretativo affine a quello anagogico o spirituale indicato da Dante Alighieri nel *Convivio*, a sua volta inserito nella più vasta tradizione legata alla dottrina aristotelica e all'esegesi biblica. Sorge dunque spontaneo interrogarsi su come il concetto di fantastico, nella sua accezione critico letteraria, possa divenire veicolo di una poesia che ecceda il mero reale (pur non dimenticandolo del tutto).

Per fornire una risposta esaustiva è anzitutto necessario rifarsi all'imprescindibile teoria di Cvetan Todorov contenuta nel suo saggio miliare *La letteratura fantastica* del 1970. Il genere secondo il critico è fondato sullo stato di «esitazione del lettore – un lettore che si identifica con il personaggio principale – circa la natura di un avvenimento strano»¹. Più nello specifico, è una condizione di sospensione provata da un soggetto «il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento all'apparenza soprannaturale»². Sovente, ma non necessariamente, tale incertezza davanti ad un fatto razionalmente inspiegabile è condivisa dai personaggi presenti all'interno della narrazione. Tuttavia, si tratta solo di uno stato d'animo transitorio e chi lo esperisce si trova poi a scegliere tra due opzioni: o optare per credere che sia di fronte a un'*illusione dei sensi*, a un evento frutto della sua immaginazione, che Todorov rimanda alla categoria dello *strano*, oppure

¹ Cfr. Cvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1995, p. 160.

² Ivi, p. 26.

ritenere che sia un evento realmente accaduto e di conseguenza l'universo in cui è occorso non pertiene più alla realtà quale noi la esperiamo, ma alla sfera del *meraviglioso*. Comunque sia, il concetto implica l'approccio logico del soggetto e la natura ambigua dell'oggetto. Procedendo con la sua analisi, lo studioso approfondisce il fantastico all'interno dell'*iter* di interpretazione del testo da parte del lettore, asserendo che si discosti sia da una lettura allegorica che da una poetica, ambedue secondo lui *generi vicini*. Più immediata ai fini della nostra indagine è l'opposizione con l'allegoria (valida anche per l'anagogia nel dantesco *Convivio*), dacché sarebbe inquadrabile come una «proposta a doppio senso, ma il cui senso proprio (o letterale)³ si è completamente cancellato»⁴, o meglio, secondo la definizione di Pierre Fontanier in *Les figures du discours* (1968) consiste invece in una proposta a doppio senso, letterale e spirituale insieme. Tale duplicità, però, conferendo al soprannaturale un valore altro da quello letterale, annulla così l'esitazione del lettore, condizione necessaria per l'esistenza stessa del fantastico. Più complesso è il discorso sull'interpretazione poetica. Concentrandosi in questo frangente sulla *proprietà strutturale* dell'opera, Todorov prende in esame la possibilità del discorso di essere o meno *rappresentativo*, ovvero atto a designare una realtà, seppur attraverso la *finzione*. Questo carattere è secondo lui inapplicabile alla poesia, che «rifiuta questa attitudine a evocare, a rappresentare», essendo «l'immagine poetica una combinazione di parole, non di cose»⁵. Indubbiamente ciò potrebbe costituire uno scoglio insormontabile per la teorizzazione di un poema fantastico contemporaneo, ma è in verità facilmente superabile. In *La letteratura fantastica* si fa riferimento a una specifica accezione del testo poetico, di natura lirica, mentre non è considerata la forma poematica che, seppur con essa condivide alcune qualità peculiari (in termini di ritmo, rime e figure retoriche), contempla allo stesso tempo una componente *finzionale*, rappresentativa.

Tornando dunque al cuore della nostra disamina, intravedendo la possibilità della creazione di un poema fantastico contemporaneo, come dovrebbe essere declinato in quanto al contenuto, alla funzione e alla forma? Per ciò che concerne i primi due termini, a fornire un utile supporto è ancora una volta *La letteratura fantastica*. Nella fattispecie, il

³ Ivi, p. 64. Il senso letterale, secondo Todorov, è da intendersi in termini di senso proprio in contrapposizione a quello figurato e non in contrapposizione al referenziale, al descrittivo, al rappresentativo.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 62.

sesto, settimo e ottavo capitolo mirano ad esplorarne i temi (divisi in quelli dell'io e del tu) e a meglio definire i già citati *avvenimenti strani*, qualificati attraverso il loro attributo (la stranezza) e designati perciò secondo un *ordine semantico*. Ciò che ci interessa particolarmente è l'ipotesi che, all'interno di tali macro classi, l'esistenza del soprannaturale si inserisca per l'autore nella *strutturazione del rapporto tra l'uomo ed il mondo*, rifacendosi a una nozione di matrice freudiana e prevedendo che possa essere configurato nella *dinamica di percezione-coscienza*, a cui si perverrebbe innanzitutto attraverso la vista. Questo duplice meccanismo da un lato è basato sulla conoscenza sensibile e visiva, dall'altro (e al contempo) la oltrepassa attraverso il filtro della coscienza, fornendo al fantastico la capacità di comunicare oltre il normale e di superare la mera materia, suscitando così una rottura e introducendo l'irreale nel reale (riferibile alla psiche e declinabile nel nostro caso allo spirituale). Giungendo all'ultimo passaggio nodale, perveniamo infine al ricorso alla forma poetica. A tal proposito, un riferimento fondamentale è l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto, che è insieme uno dei principali precursori del genere in esame (e più in generale delle sue radici nel meraviglioso) e un caposaldo della letteratura italiana. Per il poeta, l'elemento fantastico era invero un'invenzione artistica, di conseguenza la componente estetica era primaria e concepita in opposizione alla mimesi del reale, alla verosimiglianza. Contemporaneamente, come Marcello Turchi sottolinea in *Ariosto o della liberazione fantastica*, il senso del meraviglioso sviluppato nel poema si *irraggia* però dal reale e tutte le sue declinazioni, quali la magia, le creature fantastiche, le avventure, le tenzoni e gli amori, sono radicate nella condizione della società, sono espressione del un rimpianto per una civiltà al tramonto e sono trasposizione delle forze portatrici di caos attive a quell'epoca. D'altra parte, come evidenziato da Corrado Bologna, la narrazione ariostesca procede in una continua *espansione diegetica*, in una *dilatazione dall'interno* che riproduce la varietà e mutevolezza dell'esistenza stessa, rimandando a «una nozione del tempo che non è se non raramente quella statica della contemplazione lirica, ma piuttosto quella varia, accidentata e inesauribile della storia»⁶. Frutto allora di una convergenza tra realtà e fantasia, il capolavoro ariostesco ricorre al fantastico per tradurre la profonda crisi interiore

⁶ Cfr. Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Einaudi, Torino 1998, p. 49.

dell'autore e degli uomini del suo tempo, tracciando una strada per risolvere la contrapposizione tra poli all'apparenza inconciliabili.

In ultimo, guardando all'*Orlando Furioso* come modello primario e seguendone l'esempio per (ri)dar vita a un poema fantastico contemporaneo, è necessario soffermarsi più nel dettaglio sullo stile che quest'ultimo dovrebbe assumere. La prosa nella modernità come nella contemporaneità, prepondera quando si tratta del genere prescelto; all'opposto, i componimenti in metrica sono concepiti sovente in relazione ad un afflato lirico, ma è assai raramente contemplato ai giorni nostri in uno svolgimento di più ampio respiro, di carattere narrativo. L'obbiettivo ultimo in questa sede è invece di riportare in auge un *verso narrante* che possa ottemperare a una funzione diegetica, di norma attribuita alla prosa, ma che sia insieme capace di tutta la musicalità e dell'estrema poliedricità a livello di significazione della parola poetica. In conclusione, dal momento che l'ottava è di difficile applicazione a un linguaggio moderno, è preferibile un metro *endecasillabico* libero, che mantenga la sonorità della tradizione nostrana superando però la rigidità che potrebbe discendere dalla rima.

FRANCESCO DALESSANDRO

La gloria della forma

La poesia è il trofeo linguistico di una disfatta spirituale.
Nicolás Gómez Dávila

La poesia è strumento di redenzione.
Wallace Stevens

I.

Il mondo fu suscitato dalla parola di Dio e con esso furono formate tutte le cose che lo abitarono, “tutte le bestie della campagna e tutti gli uccelli del cielo”, poi Dio li condusse all’uomo, affinché desse a tutto un nome, e

... le cose si mutarono nei nomi che egli diede loro,
poi persero il nome...¹

Ovvero, «nacque dalla Parola, la Forma, e morì di nuovo» (Rûmî). Ma, in seguito, un altro genere di demiurgo, il poeta, intervenne a rinominarle. Per farlo, usò una parola diversa, svilta, corrosa dalla ruggine del silenzio, ma levigata fino ad essere essenziale, lucidata a specchio. Parola che non crea, ma riflette.

II.

Se, per sua natura e necessità, la parola creatrice, nomenclatrice fu orale, la parola che verifica e riflette è invece parola scritta, parola da leggere e interpretare.

¹ Robert Lowell, *Giorno per giorno*, tr. it. Francesco Rognoni, Oscar Mondadori, Milano 2001.

Scrivere significa attraversare lo specchio, come Alice; significa varcare il confine, una zona franca o d'interdizione, un po' fantasmatica, forse irreali.

Applicando alla scrittura le parole di Conrad sulla nascita, potremmo dire che «chi scrive cade in un sogno, come si cade in mare». Ma attraversare lo specchio significa anche raggiungere la mente del poeta. Dietro lo sguardo del poeta, infatti, chi legge scopre il sortilegio (se la poesia è anche divinazione e magia) e il simulacro di una realtà sensibile e individuale indagata fin nel profondo. Dal cristallino del poeta la Parola si riflette in quello del lettore, il quale la sentirà penetrare in sé e scavare, “come il tarlo nel legno”.

III.

Lo specchio attraverso il quale conosciamo e sperimentiamo il mondo è la lingua. Il pericolo è che lo specchio sia troppo lontano dalle cose riflesse, che i contorni delle cose si facciano confusi e le immagini diventino astratte e incomprensibili; oppure che lo specchio si appanni, si opacizzi o si rompa privandoci così dello strumento primario della comunicazione.

IV.

In un mondo senza fede, dove ogni trascendenza viene meno, il poeta si sostituisce al creatore e, fidando in se stesso e nel proprio lavoro, riempie il vuoto. La parola rappresenta il mondo che essa stessa crea, nel momento in cui lo crea, introducendovi ordine e armonia.

Era lei la sola artefice del mondo
in cui cantava. E il mare, quando lei cantava,
di qualunque cosa fosse fatto, assumeva l'essenza
del suo canto, perché era lei a creare. Allora noi,
vedendola, sola, allontanarsi di buon passo,
capimmo che per lei mai c'era stato un mondo
diverso da quello che cantava e cantando creava².

² Wallace Stevens, *L'idea d'ordine a Key West*, traduzione inedita di Francesco Dalessandro.

V.

Il poeta vuole immergere le mani nella creta del mondo e modellare con le parole quel che tocca, vuole attingere l'ideale dentro la realtà della natura nella quale è immerso. Egli scende nel vuoto, dietro la maschera del mondo e della sua vanità, ma più scende, più diventa consapevole (lo sguardo e la mente schiariscono) dei limiti e dei legami del mondo.

Terra, dolce Terra, dolce paesaggio di folte
foglie e umili erbe curve, al cielo rivolte
senza lingua per pregare né cuore per sentire;
tu che puoi solo esistere, ed esisti da tanto –

tu che puoi solo essere, ma lo fai bene...³

VI.

È in quel momento che in lui si manifesta l'aspirazione a salire, con l'ansia del mistico che aspira all'ascesi. Ma il suo desiderio di ascendere ad "altre stelle" è ostacolato dal peso dell'essere, perciò l'unica opera che può compiere in sé è quella della dissipazione e della sparizione progressiva: il vuoto che si realizza, il fuori (il niente) che invade il centro, che inghiotte anche la stanza illuminata, finché tutto svanirà:

Il fuori ormai non traspare. Preme
incollato ai vetri li riveste il nero
argento della notte e ne fa gelidi
oscuri specchi in cui sprofonda la stanza
illuminata.⁴

VII.

Volendo essere, si svanisce, ci si perde, ci si consegna all'oblio, al niente. Sparizione e apparizione: la compassione e il dolore per i limiti e i legami del mondo e della realtà ci conducono verso il vuoto e la

³ Gerard Manley Hopkins, *Ribblesdale*, traduzione inedita di Francesco Dalessandro.

⁴ Gianfranco Palmery, *In quattro*, Il Labirinto, Roma 2006.

vanità, che, presa anch'essa nel vortice, tenta di lasciare a tutti i costi una traccia, di avere un senso ulteriore, di farsi verità.

VIII.

La verità può essere inafferrabile e sfuggente come una bruma, anche se è dal centro offuscato di quella bruma che nascono chiarore e luminescenza, che ci raggiungono i bagliori e il baluginio della realtà, le manzoniane ipotesi del vero che il poeta trasforma in poesia. Se l'opera della vita è la morte, la sparizione, l'opera della poesia è il tentativo di contrastarla.

IX.

La più cupa penombra, conciliante solitudine e sofferenza, può dimostrarsi, oscuro specchio, propizia alla riflessione, perché la luce interiore, la luce della mente poetante è vivida e forte. Ha la funzione di una camera oscura, ma è esattamente il contrario. È una camera di luce. La stanza illuminata nel pieno della notte è accerchiata ma non vinta dalle tenebre nelle quali sembra sprofondare.

X.

La poesia, come lo specchio, è riflessione. Entrambi gli strumenti, specchio e poesia, si sostentano con l'oscurità, con l'ombra. Non esisterebbe specchio senza la materia che genera la sua lucida oscurità: argento e mercurio. Così come non esisterebbe poesia senza l'ombra che ne riflette la luminosa verità. La poesia esiste perché il poeta – come chi fa gli specchi – conosce l'arte dell'“argentatura”.

XI.

Postura e disposizione distinguono lo stilista dal mistico. Lo stilista si eleva sulle cose terrene perché vuole disconoscere la realtà materiale per

aspirare alla pura idealità del sentire; il mistico, attraverso solitudine e abbandono, vuole profondersi nella divinità per riuscire a contemplarla.

XII.

La contemplazione è devozione al silenzio, e il mistico aspira al silenzio. Tuttavia, sappiamo che spesso lo riempie scrivendo, come dimostrano i casi di Juan de la Cruz, di Teresa d'Avila, di Caterina da Siena e altri; benché sia proprio Teresa a dire che solo nel silenzio, che abita l'oscura notte dell'anima, è possibile accogliere l'Ospite che viene.

XIII.

Quando il mistico si getta in quel corpo a corpo febbrile con la parola che è la scrittura lo fa perché vuole liberarsi del proprio "Io" («dedizione, ardore e rinuncia dell'io», dice un verso di Eliot), ma, credendo di farlo, lo esalta: vuole sfuggirgli, ma per farlo deve cercarlo e, cercando, lo riafferma. La parola con la quale intende esprimere l'ascesi può provocarne la caduta e condannarlo alla contemplazione della propria disfatta spirituale.

XIV.

Chissà che non sia per quello, per scongiurare il pericolo della disfatta, che Rûmî confessa di scrivere solo per allietare e confortare gli amici. «Altrimenti – scrive – fra me e la poesia c'è un abisso. Quanto è vero Dio son stanco della poesia, non c'è cosa peggiore!»

Dobbiamo credergli? O non resta anche lui, come Juan de la Cruz, attaccato alle mammelle della sensualità per succhiarne latte di poesia?

XV.

Immaginiamo un uomo segregato in una cella buia (di una prigione o forse di un convento: l'uomo è un religioso): giace su un tavolaccio o un pagliericcio, muoversi gli costa sofferenza, debole com'è, stremato

dai maltrattamenti; quando sta meglio si mette in piedi o in ginocchio. Lunghi mesi in queste condizioni, rischiando la morte o la follia. Il cuore è oppresso da paura e sfiducia, ma egli, s'è detto, è un religioso, perciò prega, prega a lungo, incessantemente per la salvezza della propria anima, se non del proprio corpo: mattutino, vesperi, notturno, atto di fede e di dolore, misteri gaudiosi, gloriosi, dolorosi; prega, prega perché la sfiducia torni ad essere fede: è attraverso la tenebra che si attinge la luce, la conquista più luminosa è opera del buio. La vita alla quale è costretto gli sembra privazione di vita, perciò prega «che l' *suo* composto si disfaccia e guasti»⁵, prega affinché l'umanissima paura di morire diventi aspirazione alla morte per unirsi a Dio.

L'intensità della preghiera, della litania, predispone l'intero essere a una forma di anestesia sensoriale: pian piano egli non sente più dolore, non avverte più le membra, la mente si acquieta e s'abbandona al torpore. È così assorto e estraniato che i suoi sensi sono spogliati d'ogni sentire. Gli sembra ormai di fluttuare senza peso nell'aria, con la mente vuota: prova una sensazione di leggerezza, un senso di libertà e di pace interiore; infine, anche le litanie cominciano a confondersi, fino a perdersi, a cancellarsi e a svanire. Al loro posto sorgono immagini. La mente, prima cieca come la cella che lo racchiude, inizia a schiarirsi, a prendere luce a poco a poco, come se un raggio di sole sempre più vivo vi penetrasse; e l'immaginazione si fa vivace, colorata. Quel raggio reca con sé ricordi e scene del mondo esterno: è come in una camera oscura, quando l'azione del sole attraverso una lente fa vedere quel che accade all'esterno, sebbene al rovescio.

Quando la voce salmodiante si spegne e la preghiera (che avvolgeva la mente anestetizzando le sensazioni di dolore e sofferenza, che però la mantengono in vita) tace, si riavvia il pensiero. Dal nuovo silenzio cominciano a sorgere formule diverse, successioni di parole non sperimentate, dotate di un ritmo nuovo, misurato sul corto respiro di chi giace supino, attraverso le quali egli, che le pensa e le pronuncia fra sé, giunge a una forma nuova di comunicazione: raccontare con le parole quel che l'anima ha esperito con l'esaltato sentire: un'altra specie di comunione, un diverso modo di salire a profondersi nell'intima natura di Dio. È un percorso di salvezza dell'anima esuberante e sensuale, perché tutto attinge alle buie, cieche, profonde caverne dei sensi che ardono e risplendono. Perciò, per narrarlo ed esprimerne le

⁵ Tommaso Campanella, *Poesie*, a c. di Giovanni Gentile, Sansoni, Firenze 1938.

asprezze, non serve la preghiera, è necessaria una parola d'amoroso furore. È necessaria la poesia.

E ad essa Juan de la Cruz – perché di lui si tratta – si rivolge. Lo dice molto bene Maria Zambrano: «Non è stato un abbandono della realtà, ma un addentrarsi in essa: “inoltrandoci nel folto”. Non è, quindi, il nulla, il vuoto, ciò che attende l'anima al suo uscire; né la morte, bensì la poesia, ove si trovano interamente presenti tutte le cose»⁶.

XVI.

Il pericolo dell'Io può essere scongiurato trasformando anche la parola poetica in preghiera?

Se in ore di ansioso tormento
nel nostro cuore il vuoto dilaga,
se ci rode nell'intimo l'angoscia
e alla stretta del male non c'è scampo
[...] non è vana la preghiera⁷.

Si prega anche perché, con la notte, scenda il sonno, condizione indispensabile all'amore, perché solo nella sua passività si schiude il mondo interiore.

XVII.

Quando “un brivido crepuscolare” spezza “il vincolo della nascita – la catena della luce”, che ha sciolto in dolore ogni speranza, e scende la notte, è di una notte sovrumana che si tratta e in essa si accende una luce non più terrena, ma interiore.

Consuma con l'ardore
dell'anima il mio corpo,
perché lieve nell'aria
con te più strettamente mi congiunga

⁶ Maria Zambrano, *Luoghi della poesia*, Bompiani, Milano 2011.

⁷ Novalis, *Canti spirituali*, in *Inni alla notte – Canti spirituali*, tr. it. Giovanna Bemporad, Garzanti, Milano 1986.

e duri eterna
la notte nuziale⁸.

XVIII.

La preghiera non può (né vuole, credo) redimere la realtà; ne lascerà sempre intatto il mistero, anche quello più terribile, anzi lo innalzerà in misura proporzionale alla fede.

Nemmeno la poesia ha capacità salvifiche, o è in sé fonte di salvezza, né è questo il suo compito: ad essa compete di auscultare l'invisibile, l'inaccessibile, ovvero l'ignoto, l'inaudito, pronta a testimoniare la presenza; insomma d'indicarci tutt'al più una possibile via.

Dio è più vicino a noi della nostra vena giugulare, si legge nel *Corano*. Eppure, illusoria è la speranza di un segno che scongiuri il silenzio divino.

XIX.

L'avventura del poeta è la ricerca del senso, l'incessante interrogare e interrogarsi sul significato da dare a una vita eletta a prigionia oscura, "caucaso" eretto in pieno sole da cui è impossibile evadere. Nemmeno certo, di una possibile risposta.

XX.

Veramente sei giusto, Signore, s'io disputo
con te; ma, signore, così è giusto difendermi.
Perché prosperano le vie dei peccatori? E perché deve
finire in delusione tutto quello ch'io tento?

Se mi fossi nemico, oh tu amico, di', come potresti
ostacolarmi, abbattermi, più di quanto già fai?
Gli ubriaconi e gli schiavi di lussuria si avvantaggiano
di ore vuote, signore, più di me che la vita

⁸ Novalis, *Inni alla notte*, I, XIII, in op. cit.

spendo per la tua causa⁹.

Ecco un caso esemplare, nel quale non meno forti dei toni di preghiera, si sentono disappunto e rimprovero. E non stiamo leggendo dal libro di Giobbe, ma da uno degli ultimi sonetti del gesuita Gerard Manley Hopkins.

XXI.

A Hopkins era già accaduto di soffrire depressioni e periodi di aridità spirituale e sempre s'era risollevato e ne era uscito, anche per merito del lavoro poetico. Verso il 1885 però, durante quello che chiama il «terzo distacco», in Irlanda, dove non si sente apprezzato per quel che merita da confratelli e superiori, la crisi si aggrava. Lui che aveva sempre sentito la propria opera, perché emanazione dell'amore di Dio, come mediatrice fra questo mondo e il celeste, crede e si convince che il dualismo fra religione e poesia sia ormai irrisolvibile e disperata la salvezza dell'anima. In una lettera all'amico Robert Bridges, confessa: «m'uccide l'essere l'eunuco del tempo e non generare mai»; però anche annuncia: «tra poco avrò dei sonetti da mandarti, cinque o forse più». Non immagina che proprio da essi (i cosiddetti *Sonetti terribili*, mai spediti e ritrovati fra le sue carte) – così intimi e così intimamente sofferti, dettati come sono dall'angoscia – e dal resto della sua opera sarebbe venuto il suo riscatto.

La sera di capodanno del 1889, a quarantaquattro anni, traccia un bilancio fallimentare del proprio vivere e operare: sente forse di avere poco tempo e, pensando di perderne troppo in «cose di scarsa o nessuna utilità», si vergogna di quanto poco abbia prodotto. Scrive di disgusto e disperazione, d'iniziativa abortite per impotenza e debolezza. Gli ultimi due sonetti li scrive di lì a poco, subito prima della morte per tifo, l'otto giugno di quell'anno, e alla fine di uno di essi ripete:

io non costruisco; no, solo mi sforzo, eunuco del tempo,
e opera non produco che veda giorno. Tu, mio,
o signore di vita, manda pioggia alle mie aride radici¹⁰.

⁹ Gerard Manley Hopkins, *I sonetti terribili*, a c. di Francesco Dalessandro, Il Labirinto, Roma 2003.

¹⁰ Gerard Manley Hopkins, in op. cit.

Eppure, nonostante questa sfiducia nelle proprie forze e capacità, in Hopkins non erano certo le radici della poesia ad essere aride. La nota di eroica resistenza e di stoica accettazione, che è più forte d'ogni più forte tono di autocommiserazione, che si sente in questi terribili, disperati ma bellissimi, ultimi sonetti depone certo a favore della poesia, ma, nello stesso tempo, è una sincera, sentita, vibrante invocazione a Dio affinché, fra delusioni e mortificazioni, non gli venga mai meno la fede.

XXII.

E capita a volte che poesia e preghiera possano tendere ad un unico fine, conciliate in un unico mezzo; che attingendo al più alto ideale umano di grazia e bellezza, diventino la forma stessa del riscatto. Come nella più bella preghiera che poeta abbia mai scritto – che è anche la più alta poesia d'amore – perché non è rivolta ad una divinità, ma a un'ideale umano: alla donna che non ha temuto di macchiarsi scendendo umilmente a calpestare “la belletta infernale” pur di riscattare e liberare l'anima di chi l'ha amata.

O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,

di tante cose, quant'ï ho vedute,
dal tuo podere e dalla tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.

Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt'ï modi,
che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt'hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi¹¹.

¹¹ Dante Alighieri, *Paradiso*, XXXI, vv. 79-90.

No, la poesia non è solo il trofeo linguistico di una disfatta spirituale, ma è anzitutto uno strumento di umana redenzione, il mezzo che, attraverso la gloria della forma, rianima, solleva e innalza.

DUE COROLLARI E UNA CONCLUSIONE

PRIMO COROLLARIO

Pregheiera e Poesia sono due codici diversi: la prima ha solo (illusorie?) facoltà di consolazione o di grazia, la seconda possiede ed esercita il potere di trasformare e trasmettere un mondo.

In *Genesis* leggiamo della maledizione divina su Caino e sui suoi discendenti, i quali furono esperti d'arti e artigiani. Dobbiamo forse dedurne che l'Arte è un frutto del male? E che l'identificazione con la maledetta discendenza di Caino dipende dal fatto che l'Arte preserva e rappresenta il mondo, e che entrambe le cose erano considerate riprovevoli e peccaminose? La presunzione di preservare qualcosa si scontra con l'idea che tutto è polvere e vanità e che solo Dio è eterno e immutabile. L'arte dunque è antagonista del Tempo e della Morte, emanazioni dirette della divinità. Anche la rappresentazione lo è, poiché pretende di dar forma a ciò che non ne ha o che non esiste.

Niente ci autorizza a pensare la stessa cosa della poesia, la quale permea profondamente diversi libri della Bibbia, dalle lamentazioni ai proverbi, dall'aguzzo e vigoroso *Ecclesiaste* al tormentato e profondo *Libro di Giobbe*, al levigato e languido *Cantico dei cantici*, il più paradossale di tutti. Tuttavia, se l'ineluttabile suo fato è quello di dar voce alle ansie e all'angoscia che il poeta cresce in sé, ovvero quello di nutrirsi di memoria e di dolore, allora anche la Poesia è un frutto malsano, o un fiore del male.

Razza di Caino, cuore ardente, guardati dai tuoi grandi appetiti.

Razza d'Abele, tu cresci, tu pascoli, come il tarlo nel legno.

Che sia questa la colpa di cui il poeta farebbe bene a pentirsi?

I nostri peccati sono testardi, vili i nostri pentimenti;

ci facciamo pagare lautamente le nostre confessioni,
[...]
convinti d'aver lavato con lagrime miserevoli tutte le nostre macchie¹².

SECONDO COROLLARIO

Un tempo, l'uomo è stato capace di suscitare in se stesso anche la divinità. In quel mondo senza fede, insieme alla parola poetica – che è ricerca individuale – coloro che sentivano la necessità del divino avevano anche un altro modo di avvicinarsi ad esso.

Nel romanzo di Alexander Lernet-Holenia, *Marte in Ariete*, Wallmoden, il protagonista, racconta un sogno. In un mattino d'agosto, mentre partecipa con il suo reparto a un'esercitazione, viene colto da un capogiro. Quando si riprende è in una piccola valle circolare, al centro di due o più cerchi di persone che gli corrono intorno muovendosi l'uno in senso inverso all'altro. Sono persone completamente nude che danzano e cantano: la loro pelle luccica al sole come fosse spalmata di grasso. Wallmoden pensa che la loro nudità abbia un chiaro, evidente carattere sacrale. Via via che i cerchi gli si stringono intorno egli sente il canto dei danzatori come un ruggito, il loro respiro è un ansimare selvaggio, e l'odore di sudore lo stordisce; perdendo i sensi, pensa a quella strana danza come a un'orgia di lussuria. Ma così, poi, gli spiega il sogno un ufficiale medico: «Già molto tempo prima che gli uomini dessero ad alcune divinità o entità superiori una raffigurazione concreta [...] ci fu certamente la tendenza, in generale, a produrre la divinità da se medesimi. [...] Allora si giungeva a questo attraverso la danza, entrando in una specie di stato di ebbrezza durante il quale ci si credeva trasformati in esseri superiori...»¹³.

La danse, di Henri Matisse, è la rappresentazione visiva del sogno di Wallmoden. E così Wallace Stevens descrive un'esperienza simile in *Sunday Morning*:

Uomini in cerchio, agili e turbolenti,
un mattino d'estate salmodieranno un'orgia

¹² Charles Baudelaire, *Razza di Caino*, in *I fiori del male*, tr. it. in prosa di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1975.

¹³ Alexander Lernet-Holenia, *Marte in Ariete*, tr. it. E. Arosio, Adelphi, Milano 1983.

di tempestosa devozione al sole;
non come a un dio, ma al dio che tra loro
nudo sorgesse come una fonte selvaggia.
Scaturito dal sangue il loro canto
salendo al cielo sarà canto di paradiso...¹⁴

La poesia è quel canto di paradiso capace di creare il mondo e di aprire la coscienza.

CONCLUSIONE

LA POESIA PER ME

Penso alla poesia come a un rovello interiore imbrigliato dalla necessità della forma.

«Ci sono poeti che si pongono sulla scena del mondo e offrono (ai possibili lettori) lo spettacolo sorprendente – nel bene o nel male – della loro vita...», scrive il poeta Alessandro Ricci in una lettera. Ovvero, l’esperienza personale come paradigma dell’esperienza di tutti, o, per dirla con Gianfranco Palmery, a proposito di un mio libro, del “destino di Ognuno”¹⁵.

Il tempo e i tempi che ci toccano in sorte sono (anche) il nostro marchio di fabbrica. Ciò vale per tutti, ma in special modo per un poeta. E attraversarli e raccontarli, essendo compresa e accolta in essi, è il compito che ha (anche) la poesia. Si può farlo in vari modi. Il mio è d’essere massimamente mimetico con le “oscillazioni del fantasticare” e i “soprassalti della coscienza” (definizioni di Baudelaire).

Il profitto della poesia deriva spesso da investimenti sbagliati, ovvero, come scrive Pavese, «ciò che giova alla poesia è quella parte della vita che vivendola pareva più lontana dalla letteratura. Giornate, abitudini, casi che non solo parvero un perditempo, ma un vizio, un gorgo».

Ma la vita normale (giro e riciclo una frase di Pietro Citati, credo, a proposito dell’*Ivan Iljč* di Tolstoj), fatta com’è di abitudini, di ripetizioni, di rimozioni, di “come sempre”, di ottusità, e di una quasi incom-

¹⁴ Wallace Stevens, *Domenica mattina*, a c. di Francesco Dalessandro, Il Labirinto, Roma 1998.

¹⁵ Gianfranco Palmery, *Il destino di ognuno*; in: Francesco Dalessandro, *L’osservatorio*, Moretti & Vitali, Milano 2011.

prensibile leggerezza, possiede una terribile forza sovraperonale, una compattezza e una sicurezza quasi anonime. Non sono mai riuscito a spiegarmi come la poesia possa superare questo munitissimo sistema di difese; ma quando accade, cioè quando l'idea (un'intuizione, un'impressione, cioè l'ispirazione), dopo essere riuscita a far breccia nelle mie difese, e dopo avermi abitato a lungo, inizia a prendere forma diventando lentamente ritmo, respiro (ispirazione-inspirazione: la radice è la stessa; per questo, per me, il verso è legato al ritmo del respiro), insomma, diventando poesia, entro in uno stato d'animo di francescana "perfetta letizia".

Scrivere è un piacere e un tormento (le due cose vanno insieme, si sa). Il tormento e la dannazione stanno nel fatto che le parole per esprimere quel "fuggitivo istante" che è il lampeggiare di un'intuizione non sempre si fanno trovare, non sono sempre a portata di mano; a volte si fanno aspettare a lungo, altre si aspettano invano. Altre ancora giungono intermittenti e incomprensibili, fioche o confuse, lasciando a chi le ascolta il difficile compito di decifrarne appena l'eco. È quando si offrono fresche e cristalline, franche all'orecchio che le sperava e le ascolta che inizia il piacere: è il "gusto della *craftmanship*", come lo chiama John Berryman; ovvero, fare buon uso dei propri strumenti affinché la scrittura diventi un'avventura della mente. La fonte del canto è in quell'intuizione, ma essa è destinata a restare "mero sentimento", se parole e idee, che sono trama e ordito della poesia, tessuto del pensiero, non la trasfigurano in una forma, se non esce arricchita dal suo divenire.

Per me, i momenti piacevoli sono "nel tempo del comporre", come lo chiama Leopardi: «Passar le giornate senza accorgermene, parermi le ore cortissime, e maravigliarmi sovente io medesimo di tanta facilità a passarle». È questa la breve eternità della poesia.

Guardarsi per guardare. Quando il postmoderno è il tuo compagno di banco

L'autobiografia viene spesso considerata
come un modo per misurare
l'autorità dell'autenticità.
Stuart Hall

È terminata da alcuni decenni la Seconda guerra mondiale e, mentre il colore rosso comincia a non essere più soltanto il colore del sangue, in Gran Bretagna accade qualcosa destinato a imporsi sul piano sociale e politico, quindi su quello culturale: lentamente le strade iniziano a popolarsi dei volti e delle voci di coloro che avevano formato l'impero britannico. Tra gli afro-caraibici e gli asiatici che mettono in moto se stessi, la propria cultura e il proprio immaginario verso il paesaggio-ghetto inglese, vi è un giovane giamaicano di nome Stuart Hall. Arrivato a Bristol, percepisce immediatamente un'asimmetria, una discrepanza lacerante tra il sé e il suo essere nello spazio, tra la sua posizione e la rappresentazione, da parte di altri, di quella posizione. Il suo arrivo si configura come un ingresso «nel ventre della bestia», ma soprattutto come la visione cosciente di una *diversità radicale* dal punto di vista spaziale. Osservando e attraversando per la prima volta quel paesaggio occidentale, la cui rappresentazione mentale deriva dalle letture di Shakespeare e dei poeti romantici, percepisce la sua estraneità, quasi stesse entrando nel «sogno di qualcun altro».

Perché fare riferimento in questo contesto a una delle figure fondamentali degli Studi Culturali? Perché attraversare la *rivoluzione culturale* che a partire dal centro di Birmingham cercherà di riconsiderare la definizione stessa di cultura?

Prima di quest'anno, cioè prima di incontrare gli Studi Culturali o figure come quella di Stuart Hall, attraverso lo sguardo vivo di una presenza che ne diffonde e ne segue le tracce, concetti come il postmoderno erano per me vuoti contenitori semantici, parole di un dizionario poco frequentato.

A un certo punto, attraverso circostanze diverse, questo vocabolario ha iniziato a sanguinare. Il postmoderno non era più una parola sul libro di Lyotard, l'espressione utilizzata a cena da qualcuno per sancire una certa lucidità intellettuale, ma l'impossibilità di tessere uno sguardo comune con quelli che erano i miei vicini compagni di strada. Forse ero rimasta nella modernità, anzi, dal momento che il mio discorso desiderava muovere verso una conoscenza del reale di tipo anagogico, forse non avevo neppure varcato le Colonne d'Ercole. E questa percezione era confermata dall'utilizzo di un linguaggio così diverso da non permettere, in un primo momento, la comunicazione e la declinazione di uno sguardo di ritorno.

Accettare la colonizzazione o guardarsi per guardare?

Bisognava ritornare al mio *dizionario esistenziale*, il quale, se venisse sfogliato, mostrerebbe in ordine le seguenti parole: origine/radice, vocazione/risposta, destino/movimento. Il dizionario riporta in filigrana la parola «poesia».

La scissione, peculiare del nostro tempo, tra cose e parole, ma anche e soprattutto tra spiritualità e parola, interessa ontologicamente la poesia, quindi i poeti. Il poeta è colui chiamato a farsi portatore, chiarificatore di una parola sorgiva, cioè di una parola illuminata dalla sua sorgente, dalla sua prima eco. Egli deve tendere, cercare ossessivamente il nome proprio e primo di ogni realtà. «Confesso che mi fa male solo l'origine delle cose» scrive Anne Sexton, quasi a confermare questa sanguigna percezione, da parte del poeta, di un presente plurale, di una realtà abitata da molti e, in determinati casi, da quell'Uno che fu e fece la Parola per la prima volta.

Si badi però a non confondere e identificare la teologia con la letteratura, in quanto questa è l'arte della parola umana, la prima invece conoscenza di una Parola altra, ascoltata prima ancora che pronunciata. Esse, pur nella loro distinta diversità, intrattengono un rapporto non dialettico ma polare: pur differenti e autonome, non solo non si negano, ma pure si esigono, potendo essere ciò che davvero sono complicandosi a vicenda.

La poesia si rivela allora come strumento di umanizzazione, strumento per giungere (o cercare di giungere) al nucleo, all'origine e, nel caso del soggetto, alla sua impronta germinale. Antonio Bellingreri, commentando l'antropologia cristiana di Edith Stein, ricorda la sua distinzione tra *pneûma* e *psyché*: se questa è l'anima del corpo, cioè suo principio vitale, la prima è – quasi a far risuonare Ungaretti – l'anima

dell'anima, vita sussistente e immutabile, singolare. Se in una prospettiva pedagogica il fine reale dell'uomo è diventare *persona spirituale*, cioè anima capace di dispiegare quella prima impronta donata, la poesia può in alcuni casi – forse bisognerebbe dire nei migliori – essere una mappa di orientamento e svelamento.

«Io credo fermamente che la poesia aiuti l'uomo a ritrovare se stesso, la sua essenza» disse Mario Luzi in una conversazione con Mario Cassigoli.

Questa considerazione della parola poetica si tiene lontana da ogni interpretazione della poesia, o più largamente della scrittura, tanto come terapia o farmaco, quanto come espressione obbligata e concreta. Il poeta, percepito tale dono, sebbene decida di declinare la sua singolare esistenza in un percorso di affinamento dello sguardo, potrebbe riconoscere la *natura silente* di tale percorso, limando una parola non pronunciata, non scritta, eppure viva e generativa.

«Il gesto essenziale dei poeti non è l'estrinsecazione di una disposizione dell'anima staccata dall'azione, è l'interiorizzazione di una azione da cui deriva la disposizione dell'anima» scrisse il poeta Patrikios, perché il compito primario e originario del poeta è sentire il *lógos* e, solo dopo, pensarlo.

Giovanni Paolo II nel 1999, nella lettera rivolta agli artisti, ribadendo l'indissolubile legame dell'arte con la spiritualità e definendo il ruolo dell'artista come un «nobile ministero», scrisse: «a contatto con le opere d'arte, l'umanità di tutti i tempi – anche quella di oggi – aspetta di essere illuminata sul proprio cammino e sul proprio destino».

Eppure oggi, nella società del postmoderno e della cosiddetta postverità, la parola «destino» sembra essere stata eliminata da ogni dizionario, quasi si trattasse non tanto di un tabù quanto di un residuo soffocante, e restio a deperire, delle grandi narrazioni del passato. Un destino inteso ancora oggi, nell'era della dichiarata ed esaltata libertà, o meglio delle libertà, nella logica di un determinismo senza scelta, di un *tu senza io*.

Altra caratteristica specifica della nostra epoca è infatti l'*eclissi dei fini*, cioè l'incapacità di intendere qualsivoglia visione teleologica dell'esistenza, tacendo la domanda sulla direzione dell'umano movimento.

Ecco rivelarsi allora il legame tra quella che viene considerata la crisi dell'umano, o «scempio dell'umano», e la ricerca egoistica e individuale di se stessi, il cui compimento sembra la realizzazione di un *linguaggio disumano*, il cui esito finale è proprio il suo annullamento, cioè la società

dell'immagine, nella quale bisogna mostrare e non dimostrare. Il linguaggio, ridotto alla sola capacità rappresentativa e retorica, circoscritto nella dimensione pragmatica e costruttivista, perde ogni rapporto con la verità e la conoscenza. Esso (quindi la letteratura e la poesia) da strumento diventa fine, determinato e concluso.

Il poeta, al contrario, dovrebbe allenare quello che Maria Montessori, riferendolo alla formazione del maestro, definisce «lo spirito dello scienziato», quello spirito che fa di lui un sublime innamorato, capace di riconoscere nell'esperimento un mezzo per indagare la verità, con l'aspettativa ansiosa di chi attende la rivelazione, dimenticando se stesso. Gli strumenti sono come l'alfabeto e bisogna saperli manovrare per poter leggere la natura, ma questa concede, grazie all'esperienza, l'infinita serie di rivelazioni dei suoi segreti. «Chi è iniziato solo all'esperimento brutto, è come colui che compita il senso letterale delle parole in un sillabario e a tale livello lasciamo i maestri, se limitiamo la loro preparazione al meccanismo», cioè se l'indirizzo di preparazione non è lo spirito.

Riprendendo le riflessioni, in ambito pedagogico, di Antonio Bellingeri, è interessante osservare la sua individuazione, all'interno del percorso educativo e formativo, di diverse tipologie di ferite. Tra queste, le ferite causate dall'intelligenza, quindi dalla sua mortificazione, sembrano essere causa di un preciso *danno antropologico*, cioè l'impoverimento dell'immaginazione simbolica. Un soggetto di questo tipo non riesce a percepire la realtà nella sua struttura simbolica, la quale viene ridotta a pura fantasmagoria. Egli è ferito nella sua facoltà di vedersi, in profondità e altezza, nella capacità di riconoscersi, di essere nel suo autentico poter essere.

La realtà, eclissata nella sua originaria comprensione simbolica, se da un lato si opaca nell'evidenza, dall'altro sembra clonarsi in una serie di figure senza volto e senza nome. Perduta la capacità di osservare il profondo e l'originario, svanisce quella di alzare gli occhi per superarlo ed elevarlo.

È infatti l'intelligenza, ricordando la sua etimologia, a rivelare, anche per sfumature, il nesso tra ciò che appare e quel senso ulteriore di cui ogni ente è custode, permettendo di declinare quella ragione che Kant ha definito «facoltà dell'infinito», cioè la capacità di intendere la relazione che la realtà visibile intrattiene con la totalità.

La poesia allora, processo *razionalmente* conoscitivo, riesce a dispiegare, a partire da uno sguardo originario, uno *sguardo destinale*,

fondamento essenziale per affinare uno sguardo dioratico, cioè capace di cogliere la totalità e la codinamicità del cosmo.

Sarà possibile allora dare avvio, entro una cornice laica, a una conoscenza che utilizzi le categoria della mistica (contatto con l'origine) e della profezia (percezione della dimensione eterna del tempo) per cercare di comprendere il proprio modo di abitare ed esperire il mondo.

L'esperienza di Stuart Hall, che certamente non si inserisce entro le categorie esistenziali qui assunte come fondamentali, è stata significativa, nel caso peculiare dell'*esperienza autobiografica* qui riportata, come incontro/scontro con una epistemologia *radicalmente* opposta a quella abbracciata.

L'incontro con una modalità diversa di abitare il reale, di coglierne le strutture e le direzioni, è stata occasione per riconfermare il mio personale vocabolario esistenziale. Le parole di Stuart Hall poste in esergo hanno anche l'intento di porsi come provocazione, o presa di posizione, verso una modalità di declinare lo sguardo sul mondo, e la sua coniugazione attraverso la scrittura, che non sia né mero esercizio intellettuale né una veste che scivola pulita sul corpo.

Chi decide di stringere se stesso all'*altus*, in profondità e altitudine, dovrebbe dimenticare tanto le scarpe, quanto il mantello, affinché possa la sorgente viva della parola sgorgare o cadere sempre sulla pelle, facendo della carne una forma dello spirito.

Bibliografia

- Antonio Bellingreri, *Pedagogia dell'attenzione*, La Scuola, Brescia 2011
Alessandra Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Bari 2011
Giuseppina D'Addelfio, *La nostra epoca tarda* in A. Bellingreri (ed.), *Lezioni di pedagogia fondamentale*, La Scuola, Brescia 2017
Mario Luzi, *Le nuove paure*, Passigli, Firenze 2005
Maria Montessori, *La scoperta del bambino*, Garzanti, Milano 2018
Massimo Naro, *Sorprendersi dell'uomo*, Cittadella, Assisi 2012
Titos Patrikios, *La tentazione della nostalgia. Appunti di quotidianità*, Torri del Vento, Palermo 2018
Anne Sexton, *La zavorra dell'eterno*, Crocetti, Milano 2016

Un canto di ritorno

«Tutte le vie, eccetto una, sono dannose per voi perché vi allontanano dalla direzione in cui la vostra azione è prevista e richiesta. (...) Non siate infedeli a voi stessi rifiutando un invito sacro. Tutto ciò presuppone un'adesione pienamente disinteressata, non mossa da ambizione o da stolta vanagloria. (...) Ma tutto ciò presuppone altresì che dopo aver accettato lo scopo voi accettiate anche i mezzi. Molti desiderano la sapienza. Un'aspirazione vaga orienta gli uomini verso orizzonti che la massa ammira da lontano, come il malato le nevi eterne. Quasi tutti desiderano ottenere senza pagare, ma lo desiderano perché i loro cuori sono vili ed i loro cervelli sono deboli. L'universo non accorre al primo sussurro e la luce di Dio non si accende nell'anima di colui che non la ricerca con insistenza». Il poeta è un consacrato. Parafrasando Padre Sertillanges che scrive a proposito della vita intellettuale, «deve volere ciò che vuole la verità. Consentire a essa per mobilitarsi, a fissarsi in essa, a organizzarsi e, inesperto, a valersi dell'esperienza degli altri. *Il genio è una lunga pazienza*. Una pazienza organizzata, intelligente».

Dovendo preparare un intervento per questo convegno, ho ritenuto di dover poggiare la mia piccola riflessione critica su quella che è stata ed è la mia esperienza esistenziale e letteraria. La quale, peraltro, poggia e basa i propri memoriali, le proprie steli, su incontri scritti e umani che, oltre a forgiarla e solidificarla, l'hanno anche confermata, talora corretta, ogni volta sospinta; le letture, come si sa, non si scelgono. Ci chiamano, ci invitano, ci tracciano un sentiero, ci accendono una curiosità, ci aprono un varco. Penso qui ad alcuni particolarmente felici incontri della biblioteca che hanno saputo illuminare il mio tragitto: su tutti, Romano Guardini, Gabriel Bunge, Franco Loi. Ma anche Silvano del Monte Athos, Evagrio, Gabriel Marcel, Divo Barsotti, Mario Luzi.

Il poeta, dicevo, è un consacrato. Un consacrato alla verità. La sua parola – che non gli appartiene, anche se lo attraversa e lo abita e si veste di lui (e sceglie di vestirsi di lui chiamando proprio lui a dire) – ha l'enorme e drammatica responsabilità di servire la verità: di fotografare la realtà senza cadere nel laccio della cronaca, ma scavando la fossa a

ciò che vede, a ciò in cui si imbatte, perché in quella medesima visione particolare appaia la verità della visione universale. Come Corot che dipinge alberi in cui non ci sono soltanto gli alberi ma l'infinito dietro e intorno. Alberi che ci co-involgono e, in questo co-involgimento, ci aprono ad una dimensione inedita dello sguardo e del respiro senza per questo distrarci dal punto di partenza, da quell'*hic et nunc* che ha reso possibile allargare lo sguardo.

A proposito dei miei versi, gli amici che hanno loro dedicato una qualche attenzione più o meno implicata, sempre hanno loro riconosciuto una capacità di ascolto degli altri e della vita fin nelle sue più minime manifestazioni. È vero. È così. Ma attenzione: non è così per un mio programma, per una mia intenzione. Bensì è così per una mia necessità. Che in quelle belle frequentazioni della biblioteca, di cui dicevo sopra, ha rinvenuto una traccia consanguinea, un'attendibilità per così dire direzionale.

Ogni uomo – di fronte allo spettro che gli accende la domanda sul senso della propria vita e spesso lo disorienta, lo disarciona e disarcionandolo lo priva, sia pure temporaneamente, della vista – ogni uomo, poeta e non, è chiamato a un tentativo di risposta o, quanto meno, a una ricerca di senso, prendendosi di peso mediante l'accensione di una vista altra, di un “mirare” di leopardiana memoria che da un lato attinge alle profondità del proprio silenzio, della propria cavità; dall'altro necessita di un'uscita da sé, di un confronto reale con l'altro da sé. Non si tratta di investirsi nella vita degli altri e del mondo riempiendola delle connotazioni a noi più proprie, ma piuttosto di lasciarsi investire dall'aria che ne proviene, dal vento circolante e universale che – solo – origina la voce autentica e fa risuonare la conca della nostra interiorità più nuda.

C'è un fatto narrato nella Bibbia, a cui ho dedicato un articolo apparso di recente nella rivista “Nuova Ciminiera”, che a mio giudizio risulta utile alla nostra chiacchierata odierna. È la narrazione della costruzione della torre di Babele. Una parola che un po' ci disorienta, che ci ricorda la menzogna primordiale del serpente a Eva nel giardino dell'Eden («Dio è geloso dell'uomo, ha paura che diventiate come Lui»): anche qui, di fronte alla costruzione di una torre la cui cima tocchi il cielo, assistiamo ad una reprimenda memorabile da parte di Dio, tanto che ci viene da sospettare: avrà mica avuto ragione il serpente?

Ma Dio è un padre che non è affatto geloso dell'uomo che ha creato. Non nutre invidia nei suoi confronti. Leggendo la storia di

Babele, ci si accorge che l'obiettivo primario degli arditi costruttori era prioritariamente quello di evitare la dispersione del popolo, mettendolo nella condizione di poter vivere unito e parlare una sola lingua. C'è del male, in questo? Sì. Molto. Vediamo perché.

Dio ha creato l'uomo a Sua immagine e somiglianza, non solo dotandolo di un'anima e di un corpo; ma anche e soprattutto confermandogli la libertà: di amarlo oppure no, di obbedirgli oppure no, di riconoscerlo oppure no.

Dio, cioè, non stupra l'uomo per amarlo; non lo prende con la forza, non lo costringe. Permette – se l'uomo lo rifiuta – che non vi sia comprensione nella comunicazione; che, soprattutto, non ci sia relazione.

Dio permette che l'uomo divenga egoista. Permette – non senza rammarico – che l'uomo, rompendo il legame comunicativo/relazionale con il Suo creatore, tocchi la morte, faccia realmente un sacramento in cui sperimenti che al di là della Vita non c'è una possibilità altra di vita bensì la morte.

Abramo è l'antitesi di Babele: è di Ur, parla già di suo un'altra lingua, che è però una lingua morta, una lingua che non salva, che non lo salva. Abramo è un condannato a morte dal suo fallimento esistenziale (niente figli e nessuna terra dove essere sepolto). La sua lingua non chiarisce il perché della sua esistenza.

C'è bisogno di un'irruzione che lo “diverta”. Occorre che Uno accetti di parlare la sua lingua per portarlo, pian piano, a far propria la lingua di quell'altro. Ma l'invito parte da una richiesta preliminare esclusiva e escludente: Abramo otterrà il figlio e la terra come dono gratuito, a patto che accetti di uscire dalla sua terra, dalla sua casa, dai suoi affetti, dalle sue sicurezze, dalla sua lingua.

Abramo, cioè, deve fare l'esatto contrario di quanto invece costituiva il desiderio dei costruttori di Babele. Decostruirsi mediante l'allontanamento, per poter essere ricostruito da Dio.

Quando Dio crea il mondo, non lo crea monolitico, ma a coppie di apparenti opposti che – incontrandosi – possano unirsi, salvaguardando ciascuno la propria diversità. Tutto l'universo è stato pensato come entità dialogica: il giorno e la notte, l'acqua e il fuoco, l'uomo e la donna, la voce e il silenzio, la vita e la morte, etc.

Nessuna di queste opere è negativa: sono tutte Parole di Dio che conservano la loro vocazione primigenia; la propria identità chiamata a parteciparsi alle altre identità. Sono in altri termini parole che si parlano

reciprocamente, in cui l'unità non è data da una medesima lingua, bensì dall'amore necessitante che le spinge a parlarsi. L'unità non è una torre che si innalza fino al cielo rigidamente arroccata su sé stessa, quanto piuttosto un braccio orizzontale che si allarga da un opposto all'altro, congiungendosi nella verticalità del dono che discende fino alle più ime profondità: quel punto dove riposa la Parola stessa fatta carne nella Sua donazione più estrema.

Mi sovviene, a tale riguardo una delle più belle poesie di Clemente Rebora, *Il grande grido*, tratta dai *Canti dell'infermità*. Dedicata al Cristo agonizzante in croce che spira lanciando, appunto, il suo *grande grido*: lo squarcio che rompe il velo del tempio e fa tremare la terra. È così, la poesia; non un accarezzamento sentimentale, non un analgesico borghese, non un riuscito gorgheggio, ma la sintesi di quelle quattro direzioni che Antonio Rosmini attribuisce alla croce di Cristo, parlando della carità: *l'immensità, la profondità, l'altezza, l'amplitudine* (in D. Barsotti, *Dire Dio raccontando l'uomo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013). Una poesia che abbia la pretesa di essere tale, cioè, non teme di denudarsi di tutti gli orpelli, non evita di rischiare la propria compiutezza formale, non si aggira su sé stessa, non ha mire egolatriche, non si preoccupa di "passare alla storia", ma ferisce, scava, incrocia il mondo e lo assume, e nell'assumerlo senza difendersi, si apre a quello che ascolta senza forzarlo, senza addomesticarlo; si realizza perdendosi. Si dona. Si fa morendo a sé stessa. In questo senso, allora, ha valore quella che Mario Luzi chiama la "passione" della scrittura: che è necessità innamorata ma anche – nell'accezione latina – "patimento". Ma potendo morire (che non è poco, in questo nostro tempo, in cui molti sono già morti prima di morire, o addirittura sono nati morti, vivono di parole morte, per paura di morire hanno già ingerito la cicuta delle mode e son lì che boccheggiano credendo di respirare). Poter morire, invece, morendo con tutta la propria carne, ossia – parafrasando – mettendo a servizio della verità tutto il bagaglio acquisito, in quello che è un atto d'amore totale, disobbligante e disarmante, e disarmato.

Se la torre di Babele avesse raggiunto lo scopo unificante di tutti i popoli della Terra sotto una sola lingua, avremmo assistito a un disperante e ossessivo monologo; niente che provenisse dall'Alto, come l'ascolto o come la luce e la pioggia, ma solo dal basso; dai processi angusti di una logica cieca, dai moti a senso unico delle spinte di un solo ego.

Babele è un onanismo: i suoi frutti non danno e non hanno vita né in sé né per gli altri, sono parole di una lingua chiusa in sé stessa, morta come gli idoli di pietra che non avevano saputo aiutare Abramo. Il seme degli onanisti (anche letterari) non porta frutto, non feconda, muore nella sua volontà di autocompiacimento, cade nel nulla, si disperde, secca. È una lingua solitaria e fine a sé stessa, uno spreco, un rumore.

È invece la diversità delle lingue che impone la necessità dell'ascolto di un altro-da-sé, qualcuno che si intuisce prossimo ma ancora non si conosce e che, dunque, per rivelarsi, chiede un'attenzione, una disponibilità, un'apertura, una concessione, uno spazio, un vuoto, un silenzio. È una mancanza percepita/esperita ad alimentare/solidificare l'apertura al dono.

Per tornare a noi, il poeta – così come almeno mi capita di trovarmi ad essere ogni volta che mi sento vocato a dire – non può e più ancora non deve rinunciare alla propria precarietà, alla propria umanità franta, alla propria debolezza. È anzi proprio laddove appare il vulnus che si infila l'aria, che l'orecchio si apre all'ascolto, che la vita fuori di noi può abbagliare, fin nelle sue minime fascinazioni. Sta a noi, chiamati a dirla, dirla nella sua luminosità numinosa.

Il silenzio segnala, nella presa di coscienza della propria finitudine, della propria cavità, la necessità di una risonanza, di un fiato che le dia voce, e dunque un'apertura che sia attenta e attiva e pro-positiva.

Tornando per un momento al tema della Creazione, che Dio attua in maniera duale e non dualistica, compenetrativa e non oppositiva, e che porta a compimento trinitariamente nell'amore, ossia nello Spirito (il flatus vitae), un recente studio di Fabrizio Guarducci, *La parola ritrovata* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2013), fornisce un'ulteriore illuminazione al nostro argomentare: «i due emisferi cerebrali devono essere in armonia per poter ottenere il meglio. (...) Gli emisferi coesistono in un rapporto di continua interattività. (...) Il pensiero creativo mescola le carte per una nuova partita». Anche l'uomo con sé stesso e non altri, dunque, è vocato ad una dualità, ad una interattività. Come scrive Schleiermacher, «confrontarsi dialetticamente con l'altro significa crescere nel conoscere». Partendo anzitutto da sé stessi, dal nostro personale mistero, che ci attraversa, ci dà significanza, ma anche ci supera.

Si ascolta nel silenzio e «si ascolta il silenzio come si ascolta l'infinito, e cioè non con la ragione calcolante ma con le ragioni del cuore» (Eugenio Borgna): l'ascolto del silenzio, allora, diviene una

metafora calzante della riflessione profonda, dello scavo esistenziale, ma anche del dialogo con le cose, sino al canto di ritorno che l'arte e la poesia incarnano. Concludendo con Borgna, dal suo recente *Il tempo e la vita* (Feltrinelli, Milano 2015), «l'indicibile fa parte del dicibile e lo condiziona».

Quest'ascolto, chiamato a dire, non può ovviamente prescindere dalla frequentazione della biblioteca e dall'affinamento del nostro *strumento umano*. Proprio per apprendere la difficile arte della semplicità (che non è facilità); proprio per servire nella maniera più autentica la Parola che viene ad abitarci e/o a disarcionarci per ri-aprirci ad una dimensione ri-creante, non si può prescindere dalla viandanza altrui, dalla testimonianza (martyrion) di chi ci ha preceduto o cammina sulla nostra medesima strada. Ma a che serve tutto questo bagaglio fatto nostro e per contro inesauribile? A passare oltre: senza rimanere invischiati in quelle «piccole eccitazioni permanenti» che «esteriorizzano all'interno» (Sertillanges) e sono tipiche di chi orecchia la lingua altrui per dominarla anziché per umilmente accoglierla: di chi, insomma, sta ancora assemblando mattoni per costruire la sua torre...

Il poeta non è uno che agita lo scettro del proprio sapere ma piuttosto uno che, mediante quello stesso sapere, impara ogni giorno ad aprirsi al sapere, con tutta la sua quotidianità, con tutta la sua umanità. «Il suo compito non è di brillare ma di far apparire».

Accendere una lampada e sparire

Parlare di via anagogica e, più in particolare, di via anagogica per la poesia cosa può significare oggi? A mio parere, si tratta in fondo di esprimere un auspicio: il desiderio di potenziare non l'uomo, mal"umano" dentro l'uomo, affinché l'uomo riesca a sentirsi parte di un orizzonte più vasto di senso, come essere relazionale in perenne tensione verso un mistero di cui intuisce la fecondità. A questa valorizzazione dell'umano dentro l'uomo anche la parola poetica può contribuire.

Credo sia utile pensare alla via anagogica non come a uno scambio tra il basso e l'alto, tra la materia e lo spirito, tra la dimensione presente e quella escatologica. La via anagogica potrebbe essere piuttosto intesa come una via che conduce al centro dell'*hic* e del *nunc*, nella consapevolezza che, per quanto possa sembrare un paradosso, il senso già dato non cessa di darsi, così come il tempo, pur dispiegandosi, è ricapitolato dentro ogni singolo istante, e il pulsare di un'intera vita è fedele alla sua più piccola parte.

La realtà nasconde in sé un'altra realtà, che la fa brillare e la fa risuonare – amplificata – dall'interno e che la chiama verso un altrove, verso un luogo al contempo irraggiungibile e familiare. La realtà vive di questa tensione inesauribile, irrisolvibile, creativa, che non è fuga estraniante, ma rinnovato risveglio. Ogni cosa ha dentro una voce più potente e composita, che somiglia a una promessa, e una materia più elastica, come un ampio tessuto connettivo. Non basta dire che il visibile rimanda all'invisibile o che l'invisibile si rende tangibile nel contingente. Sarebbe meglio parlare dell'apertura dell'esperibile a ciò che è esperibile diversamente, più intensamente. Ogni volta che la realtà si schiude e lascia intuire questa sua ricchezza genera stupore.

Il poeta conosce lo stupore, perché ne ha bisogno. Vi si imbatte per caso. Forse vorrebbe anche andarne a caccia, ma sa che non è molto fruttuoso farlo. Non ci si può mettere, infatti, sulle tracce dello stupore.

Però si può allenare lo sguardo, curare quell'attenzione tanto cara a Simone Weil, che nei suoi *Quaderni* scriveva: «Considerare sempre le piccole cose come una prefigurazione delle grandi; si evita così sia la negligenza, sia la pignoleria». Occorre lavorare alla prontezza e, insieme, alla pazienza del proprio occhio, facendo sì che non invecchi, che non si opacizzi. L'incontro con ciò che è abituale richiede allora un duplice movimento: dapprima un passo indietro, per diventare "estranei" a ciò che si crede familiare, e poi un passo avanti, per ospitare l'alterità, senza cancellarne il mistero. In questa duplice dinamica, la disposizione dell'animo è caratterizzata da una vigile ricettività. Solo così potrà avvenire sia un cambiamento di prospettiva, sia una messa a fuoco quale intensificazione del reale in altezza, ampiezza e profondità.

L'attenzione dello sguardo agisce anche sul tempo. Essa permette infatti di distinguere un istante dall'altro, percependone il peso specifico e predisponendo il cuore alla comprensione del legame tra gli eventi. L'attenzione impedisce sia la frenesia, ovvero l'accelerazione nevrotica del tempo verso una meta troppo lontana, sia lo stallo inerte, ovvero la stasi indistinta priva di senso e di direzione.

Romano Guardini, ne *L'opera d'arte*, parla di questa peculiare forma di attenzione, riferendosi all'artista: «Lo stato in cui si trova l'artista mentre crea è affine a quello del fanciullo e pure del veggente. Non è diretto dall'intelletto critico e dalla volontà finalistica, facoltà che tendono e orientano la vita, bensì in lui la vita è vibrante e insieme rilassata, vigile e insieme permeabile, aperta verso l'oggetto esterno e insieme verso il proprio intimo in quella peculiare vigilanza che circonda il processo creativo senza fargli violenza».

Una quieta vigilanza: ecco quale era anche l'atteggiamento di Abramo alle querce di Mamre. Questo racconto biblico mi ha sempre fatto pensare che il miracolo è proprio del quotidiano, che non occorrono tempi solenni e momenti straordinari. Basta sedere sulla soglia, luogo per eccellenza dell'incontro. Abramo è là, in armonia con ciò che lo circonda: nell'ora più calda riposa, iscrive il suo ritmo di vita in quello della natura. Ma la sua quiete non è indolenza. Non appena compaiono i tre sconosciuti, che stanno là, senza palesare le loro intenzioni, il vecchio è subito pronto al contatto: alza gli occhi. Sollevare gli occhi spesso è rischioso: significa mettersi in gioco

(“anagogia” deriva proprio dal greco “ana”, in alto, e “ago”, condurre, ovvero “portare su”, “sollevare”). Ma Abramo è pronto. Il suo sguardo, dapprima rivolto al silenzio dell’interiorità, si solleva nell’incontro e poi, nell’accoglienza, si dimostra capace di vedere oltre il visibile. Ci sono tre uomini, tre volti, ma Abramo si rivolge a un solo interlocutore, come se intuisse che il messaggio è unico. Uno è il mistero, una la sacralità, una la dignità della persona, ma si declina sempre nella pluralità. Così come il termine ebraico “panim”, che significa “volto”, si dice solo al plurale (“im” è il suffisso del plurale). Abramo non riflette su ciò che sta avvenendo: lascia che le cose semplicemente accadano, con la sua ricettività e la sua premura. La verità che gli si offrirà subito dopo non è un concetto, ma è l’esperienza di una grazia: quella di una paternità metapersonale.

Anche al poeta è richiesta una ricettiva vigilanza perché sappia prendersi cura della realtà, innanzitutto attraverso il canale luminoso dei sensi risvegliati dallo stupore, che può avere tanti nomi e che, a mio parere, può assumere anche quello di soffio vitale, spirito. Non a caso, già l’inno liturgico *Veni Creator Spiritus* attribuito a Rabano Mauro (IX secolo) recita “Accende lumen sensibus” (“illumina i sensi”). È lo spirito che dà vita a ciò che, di per sé, non solo è inerte, ma è egotico, autocentrato, miope; così, rende l’uomo diverso dagli idoli, i quali «hanno bocca e non parlano, hanno occhi e non vedono, hanno orecchie e non odono, hanno narici e non odorano. Hanno mani e non palpano» (*Sal* 115, 5-7). Il poeta dovrà dunque permettere al soffio vitale di accendere i suoi sensi. E dopo questo “innesco”, potrà finalmente parlare. Ma di cosa parlerà il poeta? Cosa potrà rivelare?

Non è l’“essenza” delle cose che il poeta potrà mettere in luce. Il poeta non rivela l’“essenza”, come se si trattasse di sollevare il velo che la nasconde o come se fosse sufficiente cancellare la patina di quotidianità che ne stempera la forza espressiva e ne confonde la peculiarità. Forse l’“essenza” non esiste neppure. E se esiste, è fondamentalmente incomunicabile. Ciò che esiste è l’esperienza: l’esperienza di qualcosa che si stacca dal fluire indistinto degli eventi, l’esperienza di un fuoco che, di volta in volta diverso per intensità e grandezza, è principio vitale e, al contempo, elemento di potenziale pericolosità. L’esperienza la si “fa”, non la si “conosce”. Qualsiasi esperienza trasformativa (come quella dell’amore o del lutto, della

bellezza o della verità – piccola o grande che sia) è apertura ad una nuova “intelligenza”, che non è semplicemente razionale e cumulativa. Ogni esperienza trasformativa è inedita, perché non deducibile dal nostro sapere precedente. E, poiché sollecita la persona nella sua interezza (ovvero non interpella solo la sua capacità cognitiva e analitica), essa entra in contatto anche con zone d’ombra e con regioni inesplorate dell’anima. L’ombra, ormai lo sappiamo, è parte costitutiva della persona, che non si struttura soltanto intorno a memoria, intelletto e volontà (ricordiamo S. Agostino!), ma deve fare i conti anche con il magma nascosto e spesso inaccessibile della sua interiorità.

Dell’esperienza che insieme vivifica e spinge a confrontarsi con l’ombra il poeta intende rendere testimonianza. La testimonianza del poeta richiede necessariamente un pieno coinvolgimento, la disponibilità a mettersi in gioco senza reticenze. Se il poeta non investe se stesso, se si limita a un esercizio linguistico o sperimentale, la sua testimonianza non sarà credibile, anzi, non sarà “testimonianza”. Il poeta è dunque un testimone, non un privilegiato o un vate: è un ricercatore desideroso di condividere le proprie scoperte, anche quelle all’apparenza più modeste o quelle – direi soprattutto quelle – più sofferte, che si muovono sul crinale del dubbio.

Nella poesia onesta affiora l’interrogativo esistenziale. La scrittura di Mario Luzi ce ne offre un eloquente esempio. Ma il suo indagare è sempre avvolto dal bagliore della speranza, una speranza che può essere vaga o invece più precisa, come l’immagine di un volto caro che riappare a consolarci.

Luzi scrive, in *Un brindisi*: «Ma sempre sotto il cielo consueto / ritrovo le mie tracce, il mio sole / e gli alberi remoti del tempo / fissi dietro le svolte. E sempre, / ancor che mi sia noto il dolce segreto, / sulla polvere quieta, tra le aiuole, / m’indugio ad aspettare che sporga / un viso inenarrabile dal sole». In un’intervista rilasciata nel 1968 e pubblicata su “La Fiera Letteraria”, egli afferma: «La poesia è un circuito fra il pensiero e l’impulso vitale, il sentire. Si può accendere su un filo o su un altro. Ma il fondo rimane sempre lo stesso: un’interrogazione sulla presenza dell’uomo nel mondo, sul suo rapporto col resto».

In quanto testimonianza di ciò che anima il rapporto tra l'uomo e se stesso, e tra l'uomo e il mondo, la poesia non può essere che un perenne *work in progress*: una domanda che il poeta si pone senza potere o volere dare una risposta definitiva.

L'uomo stesso è un *work in progress*. La sua identità non è chiusa, ma in divenire, grazie a una libertà sia ricevuta, sia scelta di continuo. Questa libertà è riconosciuta dal pensiero ebraico fin dall'inizio. È lo *tzim tzum*. Dio si ritrae dopo la creazione per lasciar spazio all'uomo, affinché diventi se stesso. E l'uomo – miracolo di precarietà che lotta, dubita, sogna – costruisce passo passo la sua specificità sulla base delle scelte compiute, ma, al contempo, intuisce che la sua unicità ha anche un fondamento originario. È suggestivo che, nella lingua ebraica, la lettera “he”, caratteristica del Nome divino e ricordo (anche per la sua pronuncia) del soffio di vita, ha la funzione di articolo determinativo; come a dire che ogni realtà, per apparire nella sua identità differenziata, ha bisogno di quel soffio misterioso che le permette di uscire dalla confusione indistinta e anonima del *tobu-bobu*.

Sempre a proposito del farsi dell'uomo, il biblista Carmine Di Sante osserva: «Tra tutti gli enti l'uomo è quell'ente che, a differenza di tutti gli altri, *non si dà* una volta per sempre, in virtù di una natura immodificabile ed eterna, ma si *fa* soggettivamente, in forza della sua libertà e delle sue scelte. Per questo egli non è un essere *naturale* ma *storico*, dove storico vuol dire non più solo ciò che *accade all'uomo* (come gli accade la nascita, la morte, un incidente o la partecipazione ad un evento), ma ciò che accade *in forza dell'uomo*, attraverso le sue decisioni e le sue scelte. Qui storico è sinonimo di storicità e storicità è sinonimo di soggettività creatrice di novità, che fa di ogni essere umano un essere 'produttore' di infinite possibilità».

Alla storicità si riferisce anche Montale, quando, parlando del linguaggio poetico ne *L'intervista immaginaria* del 1946, afferma: «Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto».

Il linguaggio, quale tentativo di tradurre in parola l'esperienza, diventa la brace di quell'esperienza, una brace che non perde il suo potere di combustione perché attentamente ravvivata. Proprio quando il fuoco pare spengersi, la brace ne testimonia la forza. Nel libro *Forza*

degli occhi, Alfonso Gatto scrive: «Risvegliare dal nulla la parola. / È questa la speranza della morte / che vive del suo fumo quando è sola, / del silenzio che ventila le porte». Come rielaborazione di un'intensità vissuta, il linguaggio poetico, sebbene necessiti del distacco della riflessione (con l'impiego studiato di strumenti "tecnici", di sonorità, di immagini e di associazioni), in ultima analisi cerca di restituire l'impulso originario, ancora vibrante e coinvolgente, ancora fisico. Perché fisico è il rapporto che ci lega anche alla nostra lingua. José Tolentino Mendonça, nel suo libro *La mistica dell'istante*, riferendosi a Merleau-Ponty, scrive che questi «ci ricorda, e a ragione, che ancor prima che con l'apprendimento linguistico, ci leghiamo alla nostra lingua materna attraverso il corpo: i segni vocali devono per prima cosa abitare in noi, stare immersi a lungo nella memoria notturna del corpo, iscriversi nel nostro sonno, tatuarsi sulla nostra pelle».

Il linguaggio poetico, sempre trasversale, è fisico e lieve allo stesso tempo: privilegia l'allusività della parola, che permette il salto oltre il detto e il propagarsi della suggestione come un'eco. La leggerezza della poesia è la stessa del gioco, che non parte dal necessario e dall'utile, ma rimane un processo libero e innovatore. Come il gioco, la poesia consente sia di frequentare l'ombra, per darle voce o per esorcizzarla, sia di sovvertire misure e tempi, arrivando persino a combinare gli opposti. Essa opera infatti qualcosa di straordinario: concilia precisione e ambiguità. Non rinunciando alla ricerca di un senso, ma anzi facendone il fulcro del dire, la buona poesia usa una lingua che, grazie alla sua precisione, si tiene compatta pur nella sua levità, mantiene la propria densità, non si disperde confusamente. Ma il senso attorno al quale si sviluppano i versi è una tensione dinamica, non uno statico "nucleo": una nota di fondo accompagnata da variazioni che la esaltano per contrasto o per vicinanza. Il senso dovrà dunque svincolarsi da costrizioni razionali e da luoghi comuni che creano stallo, per ramificarsi, diventare gioco di richiami, movimento, e soprattutto per fare spazio, sempre, al mistero. Perché la poesia è poesia quando, nel dire, suggerisce anche la non completezza e la non univocità di questo suo dire. E lo fa grazie alla reticenza della parola, alla sua ambivalenza. In fondo, la parola poetica è un viaggio dal silenzio al silenzio: nasce dal silenzio della riflessione e si congeda col silenzio del non-detto. Quando penso alla parola poetica come a un attraversamento, nel silenzio, di distanze e di solitudini, mi torna in mente il termine ebraico *midbar*, che

significa deserto. *Midbar* si scrive aggiungendo una sola lettera, la *mem*, a *dabar*, che vuol dire parola (la scrittura ebraica è solo consonantica). Il deserto è dunque il luogo dove la parola nasce e cresce. E riesce a rigenerarsi, a creare qualcosa che prima non esisteva.

Nel dare testimonianza della propria esperienza, infatti, il poeta crea anche qualcosa che in quell'esperienza originaria non c'era. L'atto poetico, mentre si delinea, innesca meccanismi impreveduti nell'interiorità di chi scrive. E ne risveglia altri ancora, in chi legge. Dalla brace si sviluppa una scintilla e dalla scintilla un nuovo fuoco, diverso dal primo.

La poesia è un atto creativo che non cessa nel momento in cui trova la sua forma scritta, perché si realizza nella condivisione: non può rimanere chiusa in sé, come sfogo privato o semplice diario di bordo. La poesia continua a farsi grazie al lettore, a ogni singolo lettore. Analogamente nell'individuo, l' "io" continua a farsi grazie al "tu". Solo così, l'esperienza particolare, storica ed esistenziale, può acquisire un sapore universale e andare oltre la propria "transitorietà". Il legame è una caratteristica originaria del nostro essere: già quando nasciamo siamo posti all'interno di una relazionalità che ci nutre (non a caso, il termine latino *filius* si collega a *felo*, che significa "poppare"). Quel qualcosa di inedito, di inaugurale che viene al mondo con ciascuno di noi ha bisogno di essere visto, custodito, ma anche provocato, spinto fuori dai suoi confini. Anche la poesia vive solo se accolta e poi condotta oltre. Essa è destinata alla "rigenerazione", all'accensione di energie "benefiche", benefiche anche quando rivelatrici dell'ombra, della fragilità, della contraddizione, persino della violenza che ci abita. Yves Bonnefoy, in *Movimento e immobilità di Douve*, scrive: «Se questa notte è altro dalla notte / risorgi, lontana voce benefica, risveglia / l'argilla più grave in cui abbia dormito il seme». Ed Emily Dickinson, parlando dei poeti, sottolinea splendidamente l'importanza del loro dono, che consiste nell'illuminare qualcosa, non nel far brillare se stessi: «Accendere una lampada e sparire – / Questo fanno i poeti – / Ma le scintille che hanno ravvivato – / Se vivida è la luce / Durano come soli – // Ogni età una lente / Che dissemina la loro / Circonferenza».

Le scintille che la poesia accende e che poi si propagano indipendentemente dalla consapevolezza di chi le ha originate potranno essere benefiche solo se parti di un orizzonte più ampio, di una rete

capillare di “cuori pensanti”, come fu quello di Etty Hillesum. Proprio con Etty Hillesum, che non rientra in alcuna antologia poetica, vorrei terminare la mia riflessione. Nel suo diario, la giovane ebrea olandese annotava, il 30 settembre del 1942, un anno e due mesi prima di morire ad Auschwitz: «Essere fedeli a ogni sentimento, a ogni pensiero che ha cominciato a germogliare [...]. E dovunque si è, esserci al cento per cento [...]. Quanto vorrei scrivere. Da qualche parte in me c'è un'officina in cui dei titani riforgiano il mondo».

Etty Hillesum voleva diventare una scrittrice. Il diario che ci ha lasciato è profondamente poetico. Ma la forza della sua parola dipende soprattutto dal fatto che è sostenuta da una scelta radicale: condividere sino in fondo il destino degli altri, continuando ad amare la vita. Lei stessa lo dice: «fuggire o nascondersi non ha il minimo senso, [...] è meglio rimanere con gli altri e cercare di essere per loro quel che ancora siamo in grado di essere». Credo che la parola più importante di Etty sia proprio quella che noi neppure conosciamo: la parola pronunciata per alleviare la solitudine e la disperazione dei suoi compagni, nel loro viaggio finale. «Si vorrebbe essere un balsamo per molte ferite», scrive.

Essere un balsamo: forse questo è anche uno dei desideri della poesia, che, nata dallo stupore e spesso dall'ombra, ravviva creativamente la brace del vissuto affinché le contraddizioni dell'umano possano trovare una voce e, possibilmente, un senso oltre ogni disorientamento, aberrazione e assurdità. Un senso che, facendo spazio al mistero dentro di sé, sia sempre teso in avanti e non si esaurisca, di scintilla in scintilla.

Il linguaggio dei fiori e delle cose mute

Nell'ambito della "società dei poeti", io sto in retrovia. Da anni organizzo *reading* e presentazioni, coordino le tante iniziative che animano la Stanza della Poesia di Palazzo Ducale a Genova e da qualche mese ho deciso di intraprendere anche, donchisciottesca, una piccola attività editoriale. Coltivo la poesia per me, ne leggo tantissima, ma scrivo in versi molto, molto di rado. E quei versi, buoni, meno buoni o mediocri che siano, li tengo compressi in un file sul mio desktop. Questa appartatezza creativa mi dà dei vantaggi. Il primo e più evidente dei quali è che non pubblicando, non entro, come tanti, come troppi, nel flusso sgomitante di chi va o crede di andare verso la dea Fama e la neo-dea Visibilità – i invitati di pietra che stanno quasi sempre un passo appena dietro al gesto poetico che si "atteggia", fin da subito, nell'idea di voler incontrare una comunità di lettori.

Stare in retrovia e scrivere pochissimo, solo ogni tanto, e soltanto per sé, consente di coltivare l'arte del buon lettore, che io, per me, non trovo affatto meno nobile di quella del buon scrittore. Il buon lettore di poesia legge con minor prevenzione del lettore-scrittore di poesia. Non coltiva un'immagine napoleonica di sé, al contrario di tanti poeti, e perciò non tende a denigrare il lavoro altrui per partito preso, né a muoversi fra i versi dei suoi contemporanei come un roditore in caccia del "buono" da trafugare, per trasformarlo, poi, in un possesso *proprio* e metterlo al servizio di una maschera dell'io in linea con le sue alte, o anche altissime aspettative.

Il mio breve contributo di oggi non vuol essere niente di più, in fondo, di un piccolo omaggio ai lettori di poesia, che non diversamente dai poeti sanno bene che esiste, in natura, ciò che Baudelaire ha definito "il linguaggio dei fiori e delle cose mute" e sanno anche, che quel linguaggio è una cosa bella e che intenderlo darebbe la felicità. Questi buoni lettori, a differenza però dei poeti, non presumono di essere toccati dal genio che li abiliterebbe a parlarne.

Ora si dà il caso che fra coloro che ho avuto il piacere e l'onore di incontrare e spesso di introdurre, nel corso del Festival Internazionale di Poesia di Genova, ci siano alcuni fra i poeti che la critica e gli addetti

ai lavori ritengono essere dei maestri con la M maiuscola: non dei maestrini da orizzonte strapaesano, voglio dire, ma sapienti della parola i cui versi sono riconosciuti e stimati anche a livello mondiale. Non faccio nomi, naturalmente, ma davvero, vivendo una gran parte del mio tempo in mezzo a poeti di ogni ordine e grado, sto quasi convincendomi del fatto che *la grandezza* – l’altissima qualità oggettiva della scrittura – va spesso (non sempre, ma spesso) a braccetto con l’umiltà dell’uomo nobile, mentre *la mediocrità* si accompagna, in massima parte, a un più o meno malamente nascosto sentimento di credito risentito: nei confronti di fantomatici detentori del Potere Editoriale (!) e, nei più livorosi, dell’esistenza tout court. Oppure, rovescio speculare di quel sentimento, la mediocrità finisce per accompagnarsi a una sorda, seriosa, risibile “grandeur”, che non riesce a occultare il narcisismo di fondo che la presuppone e la abita.

Giusto qualche giorno fa mi è arrivato in lettura il file dell’opera prima di una giovanissima poetessa. Si tratta di un libro orribile, tendenzialmente irritante per faciloneria versale e insipienza immaginativa e di pensiero. Niente di nuovo. Niente di strano. Ma un problema c’è. Il “problema” sta, a mio avviso, non già nel libro in sé, poiché, lo sappiamo, gli editori a corto di titoli e incassi pubblicano qualsiasi cosa, ma nella sua prefazione, generosamente roccò, a firma di una vecchia volpe delle patrie Lettere, una prefazione piena di mestiere, sì, ma a corto di lungimiranza. Io, che, torno a ripeterlo, non sono né una poetessa né una critica letteraria, ma solo, piuttosto, una buona lettrice e ascoltatrice di poesia, ho un’età e un bagaglio di pagine e frequentazioni che mi consentono ormai, sarei tentata di dire *per istinto*, di capire se il poeta che sto leggendo o ascoltando è un poeta interessante, o non, piuttosto, un “fuffaiolo”. C’è un gusto della parola esatta e dei ritmi efficaci e del *crac* visionario, che al netto dell’orecchio assoluto si acquisisce soltanto con fatica, se mai lo si acquisisce. Ma è del tutto ragionevole credere che una ragazza intorno ai suoi vent’anni, quando sia accolta, imbonita e traghettata nel magico mondo della Poesia da un eminente portavoce dell’intelligenza letterata, possa prendere fischi per fiaschi con disinvolta coscienza e incominciare a credere che le sue sciocchezze in versi da un tanto al chilo valgano qualcosa. Se l’illusione e la fretta di *arrivare a essere riconosciuti in quanto poeti*, e poi, più avanti, di arrivare a essere riconosciuti in quanto *grandi* poeti, creano dei mostri, di mostri ho l’impressione che ne generino almeno altrettanti gli arzigogoli dei cento e cento mentori sempre

pronti a mettere nero su bianco ammirate, dotte parole di commento in margine a raccolte che non meriterebbero, in verità, se non un tombale silenzio, o, al limite, un va be'. Ma sto divagando, per cui mi contengo e torno al mio obiettivo principale, che come ho detto è quello di render grazie ai buoni lettori di poesia. I quali lettori navigano con magari perplessa *flânerie* entro un *mare magnum* di proposte e di poetiche, che non basterebbe la vita di tre Matusalemme a dragare, per trarne a riva (scuserete, spero, la metafora) non già, non solo, dei sempre nuovi mucchi di molluschi, ma – perlomeno ogni tanto – anche le perle che, si spera, quei mucchi di molluschi possano contenere. Un tempo, si poteva arrivare ad attribuire l'aggettivo "divina" all'ispirazione poetica. Oggi, posto una sorta di diktat epocale nei confronti del divino, al di là dell'eccezione dei pochi impavidi oltranzisti che scrivono ancora e senza timore sulla Parola, si arriva al punto di arricciare il naso anche solo all'evocazione della parola "ispirazione". Fra i poeti "laureati", i loro recensori e gli studiosi di poesia non si darebbe nessun credito a chi provasse a "significare", dantescamente, quando "Amore spira". Piuttosto, volentieri si progetta; si costruisce; si fa del *ready-made*, si abbassa il tono e il lessico, si calibra al ribasso il peso storico delle parole e la possibile valenza simbolica di immagini e figure. Bene, è un fatto, o meglio un andazzo per non dire una moda, ma il buon lettore di cose di poesia sa che i poeti ispirati esistono, lo *sente*. Il che, non significa che quei poeti siano *sempre* ispirati, ma delle volte sì, lo sono, o lo sono stati. E quei poeti, le volte che sono stati ispirati, sono stati capaci di lanciare i pensieri come le baudelairiane allodole "in libero volo verso i cieli nel mattino!"

Quando, sarà all'incirca un anno fa, Massimo Morasso mi ha resa partecipe del suo progetto di revisione critica della poesia, a tutta prima sono rimasta un po' interdetta. La poesia è poesia quand'è poesia, la poesia esiste in virtù del talento di chi la concepisce e basta, devo essermi ripetuta, da commentatrice senza credenziali, e pure un po' naïf, del fatto poetico. Nessuna teoria, credo di aver pensato, nessun pregiudizio extra-testuale può metamorfosarsi in una sorta di raddomantico bastone atto a scovare l'acqua viva del sotterraneo *quid* che fa "la cosa" poetica. Ma poi, approfondendo la mia conoscenza di Morasso, ho capito che la resurrezione della via anagogica che egli sollecitava non voleva portare verso la fondazione di nessun -ismo. "Chi si riconosce in un -ismo, foss'anche il fondatore di quell'ismo, parla la lingua del gregge", immagino che potrebbe sentenziare un

redivivo Nietzsche, autore che Morasso conosce benissimo e che non avrebbe probabilmente mai accettato di essere il pastore di nessuno. E dopo aver capito questo, ho capito anche, con un po' più di difficoltà per via della mia formazione razionale e blandamente sensista, che il pseudo-manifesto anagogista (come lo chiama chi lo ha concepito) non vale come una chiamata alle armi dei poeti "religiosi" contro i poeti "laici", oppure come un ennesimo *pamphlet* scritto a favore dei poeti "cattolici" e contro tutti coloro che fanno poesia ma che cattolici non sono. Non c'è, nel testo di Morasso, nessuna volontà di fomentare l'inoscidabile, italianissima dialettica fra Peppone e Don Camillo, neppure in filigrana. Credo piuttosto, che nella via anagogica e nel pensiero che la incalza si trovi l'idea che la realtà sia abitata da un principio spirituale; e che per noi sia cosa buona e giusta ricordarcene; e, ciò premesso, c'è soprattutto l'idea che i poeti che se ne ricordano, possano essere trafitti in ogni loro fibra da un'interrogazione metafisica che li pone, nel loro scrivere poesia, in una migliore condizione di ascolto e visione di chi non lo fa. Ora, non avendo un'approfondita cultura filosofica e nemmeno teologica, preferisco astenermi da qualsiasi commento "intellettuale" del testo che sta alla base del nostro incontro. Cerco soltanto, per finire, di dar conto del perché mi riconosco volentieri lungo la via che Morasso ha riesumato. Il fatto è, semplicemente, che io penso che in tutti noi, credenti o non credenti non importa, si agiti un'ansia di verticalità. Dico "tutti noi" con nella mente l'immagine di tutti quelli che, fra i viventi, hanno un'interiorità viva, intensa, sempre in via di trasformazione. Chiamiamola pure, quest'ansia, ciascuno come più ci piace: anelito a Dio, nostalgia dell'Assoluto o delle Origini, desiderio di trascendenza sovrumana; comunque la intendiamo, a mio avviso quest'ansia è un'ansia umanamente fruttuosa, che muove ed è mossa dentro di noi esattamente per quanto noi siamo disposti a farci carico del mistero delle cose "come fossimo le spie di Dio". *Come fossimo* le spie di Dio. *As if we were God's Spies*, secondo le parole straordinarie messe in bocca da Shakespeare a un morente *Re Lear*. Non, *essendo* le spie di Dio, ma *come se lo fossimo*. In questo "come se" c'è in gioco una questione importante, che vale la pena di sottolineare. Chissà, se noi esseri umani siamo per davvero le spie di Dio. Non importa. Non troppo, perlomeno. O non troppo perlomeno in questa sede. Importa di più che dovremmo farci carico del mistero delle cose *come se lo fossimo*, appunto. Chissà se una poesia anagogica è più bella, se è più *significativa*, di una poesia

minimalista, solo materica, senza nessuna, ma proprio nessuna, tensione trascendente. Sicuramente dipende da chi la scrive e anche dal momento in cui chi scrive la scrive (non si sta “psichicamente” sempre nello stesso luogo e allo stesso livello di coscienza, per fortuna). Un poeta che crede nello spirito e ne parla, può essere un pessimo poeta. È anzi altamente probabile che lo sia, così come è probabile che lo siano anche i tanti poeti che non credono affatto nello spirito e non ne parlano. Dirò una cosa ovvia, ma utile, può darsi: in tutte le forme artistiche, ciò che fa la differenza è il genio, o perlomeno il talento, e non i pre-testi e le convinzioni che vengono prima e dopo di quello. Cioè a dire, riassumendo, *non è mai l'ideologia* il motore della qualità. Però, il buon lettore di poesia che vive e tribola in questo desolato e desolante primo post-Novecento, sa bene che c'è bisogno, oggi, di un ri-orientamento generale: un bisogno che ha o deve avere delle ricadute pratiche nell'esercizio del linguaggio, nell'uso del grandangolo allegorico e nelle forme della visione, nell'intenzione stessa del fare-poesia. E sa anche, quel lettore, se è un buon lettore *poetico* della poesia, che i versi che ha sotto gli occhi sono i mediatori *per verba* sia di un'esperienza umana, naturalmente, sia, più in profondità, della qualità spirituale di quell'esperienza. Una poesia che punta in alto, «Al di sopra degli stagni, al di sopra delle valli, / delle montagne, dei boschi, delle nubi, dei mari», facendo come ovvio i conti con il linguaggio della propria epoca ma senza cadere necessariamente in suo dominio, è una poesia che ha maggiori chance di raccontare cos'è l'uomo, cos'è *integralmente* e *per davvero* l'uomo, di quante non ne abbia una poesia che è il lascito scritto di una mente che s'è mossa, nella dinamica sottile dell'atto creativo, solo per percorsi orizzontali.

Io non so se sia effettivamente felice, come ha scritto Baudelaire, chi comprende senza sforzo il linguaggio dei fiori e delle cose mute. Non so neanche, a dirla con sincerità, se quel colui al quale il poeta di *Élévation* accenna esista. Direi di no, a quanto sembra, ma l'intuizione ha grammatiche pre-verbali che purtroppo mi sfuggono... A me, in ogni caso, come a ogni buon lettore onesto di poesia, interessa – è, anzi, parte fondamentale e decisiva del mio interesse – che continui a esistere, da qui fino alla fine dei tempi, chi “con un colpo d'ala vigoroso” prova a “slanciarsi verso campi luminosi e sereni”. La via anagogica indica il cielo dove quel colpo d'ala è sempre ancora possibile, nonostante tutto e tutti. Ed è per questo, in fondo, che quella via, avendola incontrata, è diventata anche la mia. Anzi, la nostra.

La poesia accade

Freme il teatro invaso dai profumi,
lo straordinario ingegno.
Autore! Autore!
Il puro genio di quest'uomo.
Gerard Hanberry

I.

La poesia accade quando il reale e l'invisibile si uniscono per costruire insieme una prospettiva poetica «tra finito e infinito, tra temporale ed eterno, tra limite e assoluto»¹. La voce estrema della poesia, dunque, si ramifica per ritrovare il tempo. «Da dove viene la voce che parla, la voce dell'altro? E come captare quel suo discorso, di fantasma o di essenza reale, senza snaturare ciò che ha di più proprio? Sembra questo il problema che a un certo punto si pone Mario Luzi, dall'interno della sua scrittura poetica, per poi costringere essa stessa, la scrittura poetica, a una sorta di traboccamento, di fuoriuscita dal suo sé più geloso»².

Nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*³, Mario Luzi immagina il viaggio del pittore da Avignone a Siena. Simone Martini era un famoso pittore (1283-1344) che operò in Assisi e in Siena, e che morì ad Avignone, dove aveva aperto una bottega. Le tavole, gli affreschi e le immagini sacre rappresentano le visioni di un percorso dove si amalgamano, con una miracolosa unità, dimensioni artistiche e dimensioni religiose. Simone Martini è stato sempre caro a Luzi ed appare chiaro come questo personaggio sia divenuto l'*alter ego* del Nostro, nella volontà di descrivere un percorso e di proporre un congedo del proprio lungo “viaggio terrestre” e della sua tensione verso il “celeste”, di domandarsi e di interrogarsi sulla questione tra l'arte e

¹ Marina Manuela Cavrini, *La stella Myriam. Un romanzo del cuore*, Itaca, Castel Bolognese 2018.

² Daniele Piccini, “Il teatro di Mario Luzi”, in “Poesia”, n. 342, p. 34.

³ Mario Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Garzanti, Milano 1994.

l'artista, infine, di trasmettere e di manifestare in *primis* la poesia della luce, che tanto contraddistingue l'opera dell'artista trecentesco. La descrizione del viaggio è caratterizzata da una sequenza di tappe (come quelle della vita) da Avignone a Genova, luoghi della memoria e del sentimento. Si susseguono letture, memorie e condivisioni di un esilio come segno di un'uscita che si fa metafora, segno di un'esperienza umana e letteraria che si fa rivelazione. Questa sorta di *full immersion* nell'incandescente magma della vita diventa, appunto, un ininterrotto viaggio verso le più complesse e ignote profondità. La cangiante molteplicità del creato è ricomposta in un disegno metafisico, laddove la scrittura diventa "necessità" storica. Il viaggio, dunque, il dolore, il lamento, la vertigine, fuoco di un processo più complesso e incommensurabile. Ed ecco l'incendio delle illusioni, lo sforzo dei fondali celesti, la fatica e il sangue delle nostre quotidiane azioni: «Dove ci sorprende il giorno? / che terre nottetempo / noi acque / del fiume appena limaccioso / abbiamo attraversato – e ora dove / andiamo, dove / illusoriamente stiamo? / Non è Rodano o Arno / questo incendio / d'aria e vento / sopra il flusso aperto, / non è santo / per fulgore d'immagini / o rovello / di pensiero e canto / il lume di questa ansa / eppure scende / con noi lo stesso lume / con lo stesso sforzo, / scintilla in queste lande / tra queste solitarie / nude argille / lo stesso fondo e celestiale sangue»⁴. Infine, il gioco cosmico dell'essere e del divenire, della concretezza e dell'apparenza; con l'insidia e il sorriso che, posti al principio delle cose, infinitamente dettano le vicende e i destini del mondo-universo.

II.

Nell'opera *Città di vetro*⁵ le pagine si frantumano sotto la sfida fra identità e linguaggio:

Sono Quin, sono Auster, sono Wilson, sono Work. Ovunque non sono, è il luogo dove sono me stesso e per quanto io cammino ho sempre la sensazione di essermi perduto. Per qualche caso cado verso l'oscurità. Mi disgrego come la pagina che mi contiene e la mia voce viene a galla come Caronte che emerge dall'abisso. Pedinerò Stillman

⁴ Ivi, p. 209.

⁵ Paul Auster, David Mazzucchelli e Paul Karasik, *Città di vetro*, tr. it. Carlo Oliva e Omar Martini, Cononico Press, Bologna 2011(1994), p. 174.

fino a scomparire, fino a dissolvermi come il linguaggio originale dell'innocenza. Scomparirò per un qualche caso. Il mio manoscritto diverrà Città di Vetro e la città di vetro è una città che cade a pezzi.⁶

Il poeta abita nella casa della sua anima, abbozzando il mondo con una molteplicità di sentimenti. Ha necessità di farsi domande sulla precarietà del tempo, possiede un'archeologia nello sguardo capace di ricostruire. Oggi, come non mai, appare necessario recuperare per frammenti, attraverso processi di ricostruzione, questo mondo sfilacciato. La poesia ha la capacità di bussare a qualsiasi porta, perché possiede un bisogno primitivo. Non si riposa la poesia, pensa insieme alla filosofia, perché sono assetate di segnare le verità intuitive del cuore per sempre, di elevare la completezza della realtà dell'uomo nella sua interezza. Questa consapevolezza può cibare ogni cosa con immagini esclusive, lampi di magnesio, dissonanze, elementi polifonici che si fondono in un'armonia superiore, che dura oltre la vita.

Scrive Maria Luisa Spaziani in una poesia:

Scavo profondamente in questa sabbia,
puddinga d'osso, scaglia di ossidiana,
sassi, sfilacciature di radici,
quanto fu visto un giorno –

Certo un tesoro troverai, lo pensi,
oro, petrolio, forziere dei pirati?
No, e non c'entra il subconscio. Il tuo compenso
sta nell'aspra fatica di scavare.⁷

I temi della poesia della Spaziani sono espressi da un particolare stile, che trasmette determinate sensazioni: l'ironia dolcemente amara, la leggerezza, l'effervescenza, l'eleganza, il disincanto. L'aspetto della pluralità è uno dei più interessanti punti di questa poetica che racchiude un linguaggio ricco di visioni oniriche, ritmato da un preciso dominio discorsivo. Al centro dell'analisi la componente autobiografica, una costante nella poesia della Spaziani che va da un autobiografismo scoperto delle prime raccolte verso una prospettiva sempre più autonoma. «La verità è che il suo mondo di emozioni, pensieri,

⁶ M. Dessì, "L'Indice Dei Libri Del Mese", Luglio/ Agosto 2011, Anno XXVIII, n. 7/8, p. 39.

⁷ Maria Luisa Spaziani, *Le onde del tempo*, "Poesia", n. 296, p. 7.

immagini aveva i sigilli dell'esclusività, e poteva facilmente suscitare rancori, soprattutto tra i delusi convinti che bastasse starle accanto per assorbire osmoticamente l'alto volo lucente della parola». ⁸

III.

Per Cristina Campo il poeta è colui che restituisce la parola al suo valore simbolico e trasferisce la verità in figure che coincidono con ciò che la parola significa. La sensibilità di questa autrice viaggia ancora oggi come un *exemplum* per le autrici del futuro. Questa dimensione del viaggio eterno è caratterizzato, sicuramente, da una ricerca della vita silenziosa ed autentica. Il silenzio è la dilatazione verso il mistero visibile e invisibile nelle sue plurali e ricche manifestazioni. Questo passaggio è costituito anche dallo scavare parole in questo mondo. Il cognome Campo, probabilmente, fu scelto dall'autrice anche come richiamo ai campi di concentrazione. Il campo indicava il passaggio di una sofferenza disumana ed atroce, nuda e feroce come la tigre descritta nella bellissima lirica dedicata ai suoi genitori.

Ahi che la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto

a voi! La bocca sola
pura
prega ancora

voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divorì la bocca
e la preghiera...⁹

⁸ Nota di Paolo Lagazzi e Silvio Raffo a Maria Luisa Spaziani, *Le onde del tempo*, cit., p. 10.

⁹ Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano 1991, p. 44.

Cristina Campo, come Etty Hillesum, riflette sul proprio coinvolgimento nel silenzio del mondo – per la Hillesum sono i tedeschi –, perché «se anche non rimanesse che un solo tedesco decente, quest'unico tedesco meriterebbe di essere difeso contro quella banda di barbari, e grazie a lui non si avrebbe il diritto di riversare il proprio odio su un popolo intero. Questo non significa che uno sia indulgente nei confronti di determinate tendenze, si deve ben prendere posizione, sdegnarsi per certe cose in certi momenti, provare a capire, ma quell'odio indifferenziato è la cosa peggiore che ci sia. È una malattia dell'anima»¹⁰. Per la Campo è l'intero mondo. Perché il tempo ideale è installato nel silenzio dei suoi pseudonimi, nell'invisibilità per combattere il male sotto i passi della sua danza verso la parola. Trasformazione, conversione e silenzio sottolineano lo sviluppo lineare e progressivo di tante piccole estremità quali crescere, diventare, maturare, pregare, guardare, che sembrano attestare: un infinito da guadagnare. Scrive Etty Hillesum: «Un barlume d'eternità filtra sempre nelle mie più piccole azioni e percezioni quotidiane. Io non sono sola nella mia stanchezza malattia tristezza o paura, ma sono insieme con milioni di persone, di tanti secoli: anche questo fa parte della vita che è pur bella e ricca di significato nella sua absurdità, se vi si fa posto per tutto e se la si sente come un'unità indivisibile»¹¹. Il percorso esistenziale delle due autrici sembra a tratti simile, perché restituisce l'acquisizione di un sapere, la trasparente dimensione intellettuale per tradursi in esperienza vissuta, in saggezza umana, in continua espansione tra progressi e apparenti regressioni, tra disseminazioni e ritorni.

IV.

L'atmosfera che trapela dalle opere di Claudio Damiani è colloquiale, aperta, sfumata in maniera naturale, senza forzature. E, sin dalle prime prove di *Fraterno*, la natura è vista come energia. In questo accordo del poeta con la natura, Marco Lodoli nell'introduzione all'antologia *Poesie*, opera che ospita l'intera produzione di Damiani con un'anteprima di una parte dell'ultima raccolta *Il fico sulla fortezza*, ha scritto che

¹⁰ Etty Hillesum, *Diario, 1941-1943*, Adelphi, Milano 1985, pp. 29-30.

¹¹ Ivi, p. 143.

La poesia di Claudio Damiani ha un timbro e una sostanza immediatamente riconoscibili, perché afferra il cuore e perché viene da lontano – dal sempre, direi, se il sempre fosse una categoria letteraria. Certo, la classicità nutre queste poesie come una madre fa con un figlio: non si tratta di colti recuperi di forme metriche e compositive, di un nobile omaggio alla tradizione, ma un'adesione profonda allo spirito della poesia più vera, quella che non divaga e non si distrae in inutili acrobazie stilistiche, che non vuole scandalizzare o sorprendere grattando i nervi, ma che rimane costantemente fedele, persino nella sua metrica, al ritmo profondo dell'esistenza.

La vasta gamma di gradazioni e di finissimi accordi rivela le variazioni del tempo nella natura misteriosa della vita. Tutte le poesie iniziano con una rappresentazione, un segno, un trasferimento evocativo. Damiani ha la capacità di saper afferrare i significati coperti dalla realtà, il suo sguardo è penetrante, attento, veloce nel ritagliare nel breve giro di una precisa modulazione sintattica una situazione. La parola si anima intorno ai binari su cui viaggia e si interseca disegnando confini indefiniti. Damiani ama illimitatamente la vita, la natura, le persone, i paesaggi, gli oggetti che da essi ci vengono resi. Nelle raccolte *Il fico sulla fortezza* e *Cieli Celesti*, l'intero corpus della poesia è alto con uno sguardo ancora più acuto, sulla concreta, miracolosa materia del mondo, delle forme viventi, con un tessuto verbale efficace e raffinato. Pertanto questi libri sono il risultato di una sintonia tra sostanza e forma, l'effetto di una continua tensione verso l'essenza, l'assoluto, in cui si intercalano versi e prosa poetica. La poesia di Damiani è un canto che restituisce il senso di un viaggio, un peregrinare inesauribile che modella, plasma e interroga, circa il legame fra poesia, natura e scienza.

Ma se tutte le vie che sono state e che sono
e anche quelle che saranno
fossero come palla
tutte attaccate e insieme fossero una vita sola
come la palla di Parmenide
e non ci fosse distinzione tra una parte e un'altra
né spazi vuoti né movimento
ma tutto fosse una sola cosa nell'essere
e ognuno di noi le vivesse tutte

le vivesse tutte le vite e, stanco,
fosse pronto per morire?¹²

V.

La poesia accade quando il ritorno di qualcosa è già memoria. Quando la verità riscopre quel senso rapidissimo di un disagio. Tutta l'umanità ha bisogno della poesia come lievito per entrare nelle piccole cose della vita. Sin dal suo esordio, con la raccolta *Antenata*, la poesia di Mariangela Gualtieri appare, agli occhi non solo della critica, con un senso sotteso di unità nella molteplicità, permeata da un'energia che regge il fluire costante delle cose e del cosmo. Tutte le opere sono intessute di un senso religioso che richiama lo spirito e lo stile di San Francesco. Il libro *Le giovani parole*, Einaudi 2015, titolo tratto da *I begli occhi del ladro* del poeta Beppe Salvia, è un punto d'arrivo di un nuovo risveglio poetico interiore (come giustamente la quarta di copertina evidenzia) e lascia una sensazione di compiuta bellezza e di massima pienezza. Questo libro è il risultato di un accordo tra essenza e forma, l'effetto di una continua tensione verso l'assoluto, in cui si intercalano versi e prosa poetica divisi in sette sezioni (sette come il numero che ricorre di più nella Bibbia, fin dal racconto della creazione). E secondo il *Timeo* di Platone, proprio l'origine dell'anima è rinchiusa nel sette. I titoli delle poesie di *Tua prodigiosa visione* sono tutti presi da *Le botteghe color cannella* di Bruno Schulz. Scrive la Gualtieri nella nota: «Nelle sue pagine ho trovato titoli di poesie che non avevo ancora scritto e che di certo avrei scritto, perché lì c'era l'orma esatta e perentoria di qualcosa che dal futuro poggiava il suo piede». La sezione *Bello mondo*, invece, prende spunto da *Poesie dei Doni* di Borges. Da essa sono liberatamente tratte tutte le parti in corsivo, con qualche parola presa da altri illustri autori: Pessoa, Amelia Rosselli, Sant'Agostino, Ida Vallerugo, Ezra Pound, Malebranche, Giovanna Sicari, Arthur Rimbaud, Silvia Avallone, Wallace Stevens, Nelly Sachs e Dante Alighieri. Una poesia che si misura proprio con questo punto di massima pienezza, con queste sommità divine e percettive che «danno forma all'unica forza spirituale propria dell'uomo articolandola in una molteplicità di forze» (Edith Stein). La sintesi del suo stile, piano e pacato, e la sua volontà di saggiare diverse modalità espressive, unite al teatro, qui convivono

¹² Claudio Damiani, *Cieli celesti*, Fazi Editore, Roma 2016, p. 98.

come un filo invisibile per cucire la dimensione della verità. E, in quest'atto di guardare le cose, l'io, compiendo il suo ripido percorso di conoscenza, vede se stesso nella sua essenza: «l'io non ha vita che non sia anche vita dell'anima; se non fosse in relazione con essa non sarebbe nulla» (Edith Stein). Il corpo si ferma per pregare perché «Stando molto fermi si crea una fessura / perché qualcosa entri e faccia movimento / in noi, e ci lavori piano, come capolavoro / da ultimare», sempre in dialogo tra il visibile e l'invisibile, mentre tutte le altre cose viaggiano in velocità.

Dentro la lingua
un fagotto di sillabe
si srotola il canto.
È tempo di cadere

dentro covoni di parole
e farne pane per tutti.¹³

In queste pagine, ogni verso nasce dalla terra, cresce con semplicità, per conversare con il mondo intero, con la bellezza disincantata e dolorosa della vita. La terra è innanzitutto contemplazione che si modula come un controcanto dello spirito: «Si trema, per contentezza e per mistero / dentro l'orto, si infilano le mani nella terra». Pagine che diventano un *continuum* tra passato, presente e futuro per attraversare il vissuto e per condurre un'indagine dei fenomeni. Uno stile semplice «Ogni stella di questo emisfero / passa sull'orto» che rafforza il desiderio di coinvolgere il lettore in un discorso che da singolo si fa corale; laddove finitudine e infinito, domestico e universale, vita e reminiscenze letterarie si alternano con toni insieme drammatici e leggeri, tra soavità, mistero e meditazione.

¹³ Mariangela Gualtieri, *Le giovani parole*, Torino, Einaudi 2015, p. 76.

«Sia grazia essere qui»: per una poetica della gratitudine

Prendendo la parola tra voi, mi sento un po' come un infiltrato: non scrivo poesie da più di una dozzina d'anni, e non prevedo di tornare a scriverne a breve – scrivo narrativa e saggistica, ormai, ed è questa la totalità del mio impegno. In tutto questo tempo, però, ne ho lette e soprattutto tradotte moltissime dalle lingue che conosco; ne ho anche scritte molte, in realtà, ma per i bambini, cioè per persone che davvero le apprezzano, le imparano a memoria, se le ripetono e le portano con sé nella vita quotidiana, che ne è concretamente arricchita e illuminata; per loro, le filastrocche, cioè i racconti in versi, sono davvero ciò che dichiara il nostro *Manifesto dell'Anagogismo*, al quale ho aderito molto volentieri: «non un fine in sé, ma un mezzo di umanizzazione».

Ripongo molte speranze in questo nostro incontro, davvero. La pratica della scrittura della poesia ha un'infinità di pregi per chi la viva: innanzitutto, tra le possibili attività letterarie, essa è assolutamente gratuita; ha spazi di libertà tutti suoi, perché è al riparo da qualsiasi possibilità di successo e di arricchimento; ha pochi lettori, ma qualificati, competenti e motivati; il suo spazio è assolutamente il tu per tu, eppure è capace anche di catalizzare l'attenzione collettiva del pubblico di una sala o di una intera piazza; sa dialogare con la musica e la danza; può soccorrere nella vita quotidiana.

Se penso alle tante poesie che ho letto e alle poche che rileggo spesso – non così poche, in verità –, credo che il sentimento dominante in me sia la gratitudine: per la solitudine dolorosa di Paul Celan, che vent'anni fa mi ha raccontato ciò che stavo vivendo e che ancora me lo racconta; per le riflessioni e le illuminazioni brucianti di Emily Dickinson; per la pacatezza appassionata di Luzi nella sua “amorosa lungimiranza”; per il lirismo di Pasternak, che chiama “mia sorella” la vita tout-court, e che mi ha spinto a fare così anch'io senza prevedere eccezioni; per le stupefacenti isole di lucidità di Rilke, che ci libera dall'attivismo ricordandoci che «anche se noi non lo volessimo, / Dio tende al compimento», e che, quale che sia la nostra abilità di coltivatori, alla fin fine “la terra dona” semplicemente; e anche per le tante morbosità estetizzanti di Rilke, di cui ho tradotto tutto il traducibile per

25 anni, che mi hanno fatto da segnavia, dicendomi con chiarezza dove non andare, mentre le sue *Lettere a un giovane poeta* sono state il libro dei miei vent'anni e mi hanno guidato con mano sicura verso me stesso.

Davvero, come dice il nostro *Manifesto*, «la poesia è divinazione dello spirituale nel sensibile»: lo posso testimoniare anch'io, perché per me è stato così e ne sono grato.

Da un lato, vorrei sottolineare davanti a voi come il dono più grande che possiamo ricevere, di norma senza venirlo a sapere, sia la gratitudine di qualcuno per ciò che le nostre poesie hanno suscitato in lui. Se la poesia è soprattutto questo, cioè qualcosa a cui essere grati, possiamo trovare già una prima dimensione del nostro vivere in sua compagnia, come lettori e come autori, cioè la *gratitudine*.

D'altro lato, poi, mi chiedo quale attitudine interiore, quale orientamento dell'essere possa far scaturire in noi sia la gratitudine verso i poeti che amiamo sia il dono di scrivere qualcosa che possa “divinare lo spirituale nel sensibile” o almeno desiderare di farlo e provare a farlo – perché di questo anche noi siamo grati: di aver ricevuto questa indicazione dai poeti che amiamo. (Non uso a caso la parola “amare”: la poesia si può amare davvero, in una dimensione di autentica reciprocità).

Avevo pensato innanzitutto all'*attenzione*, così come ne parla Cristina Campo (sulla scia, in parte, di Simone Weil): quella facoltà di percepire, quell'essere infinitamente protesi che porta Pasternak a cogliere il valore simbolico di un candela accesa intravista dalla strada attraverso i vetri appannati di una finestra in una notte d'inverno o di un cespuglio di sorbo, che diventa il confine tra le due vite di Zivago: oltrepassarlo significa consegnarsi a una solitudine rischiosissima nella neve e nelle distanze immense della pianura russa ma anche al suo mondo di affetti personali e assolutamente privati, cioè a Lara che egli riuscirà a raggiungere una volta abbandonate le guardie rosse (e con loro la partecipazione ai grandi eventi della storia, ai rivolgimenti epocali che lo avevano assorbito in sé assieme alla sua famiglia). Questa attenzione, però, non solo non sembra bastare in sé sola, ma rischia anche di trasformarsi a lungo andare in una luce siderea, arida e fredda per quanto splendida – in un algido distacco, orgoglioso e aprioristico, che tende a sconfinare nel disprezzo.

Ho pensato, allora, alla *tenerrezza*, così come la troviamo espressa in Simone Weil (pur tra tante durezza esigenti che nessuno può evitare se desidera una vita autentica). Pensiamo a Proust e al suo squisito rispetto

per tutti, persino per le più squallide figure di arrampicatori sociali, sconcertante e molto significativo; e alla forza mite di Anna Maria Ortese che ci invita a riconoscere come fratelli i “bambini della creazione”, cioè coloro che ingiustamente subiscono violenza e persecuzione e che meritano di essere salvati proprio perché non hanno nulla da dare in cambio – chiunque siano, esseri umani ridotti a un fagotto di stracci o animali condotti al macello. Per lei, i più deboli meritano ogni *solidarietà* e ogni *dedizione*, ogni tenerezza e persino il sacrificio della vita, come accade nel *Cardillo addolorato*, nel quale una ragazza sacrifica la propria felicità per un fratello che è un folletto, un essere semi-demoniaco, sospeso tra i diversi regni della natura ed escluso tanto dalla società umana quanto dal regno animale e persino dalla salvezza cristiana – neanche Dio è dalla sua parte: egli è prezioso solo per colei che ostinatamente non rinuncia a essere sua sorella.

Dubito che si possa “divinare lo spirituale nel sensibile” senza queste attitudini. Le prenderei sul serio, senza riserve: *attenzione, tenerezza, solidarietà, dedizione*.

C'è una poesia di Mario Luzi che tutti conosciamo, *Angurio*: possiamo cercare lì l'indicazione di una strada feconda. È una delle più citate, in realtà, anche se limitatamente alla sola strofa finale: però, c'è un legame profondo tra il lirismo della conclusione e tutto ciò che la precede, ed è su questo che vorrei attirare la vostra attenzione perché è lì che possiamo cercare ciò che ci interessa. Proviamo a rileggerla:

Camera dopo camera la donna
inseguita dalla mattina canta,
quanto dura la lena
strofina i pavimenti,
spande la cera. Si leva, canto tumido
di nuova maritata
che genera e governa,
di spazzole, di panni
penetra tutto l'alveare, introna
l'aria già di primavera.

Ora che tutt'intorno, a ogni balcone,
la donna compie riti
di fecondità e di morte,
versa acqua nei vasi, immerge fiori,
ravvia le lunghe foglie,
schianta i seccumi, libera i buttoni,

per il meglio della pioggia,
per il più caldo del sole,
o miei giovani e forti,
miei vecchi un po' svaniti,
dico, prego: sia grazia essere qui,
grazia anche l'implorare a mani giunte,
stare a labbra serrate, ad occhi bassi
come chi aspetta la sentenza.
Sia grazia essere qui,
nel giusto della vita,
nell'opera del mondo. Sia così.

Una donna fa quelle che una volta si chiamavano “le pulizie di primavera”, e Luzi ne descrive i gesti uno per uno, minuziosamente; li qualifica poi come “riti di fecondità e di morte”; si apre a un dire che è anche un pregare, benché nessun destinatario divino sia indicato mentre sono indicati chiaramente i vecchi e i giovani come interlocutori; si tratta di un augurio, non di una constatazione.

Luzi coglie il significato spirituale del sensibile nelle manifestazioni quotidiane del divenire che ha sotto gli occhi e si augura, augurandola a tutti noi, una gratitudine assoluta, senza condizioni, nei confronti del semplice esistere in quanto tale. Essa nasce dall'accettazione tanto della “fecondità” quanto della “morte” che celebrano insieme i loro “riti” nelle nostre vite di ogni giorno; presuppone il rifiuto di ogni alterigia, di ogni diffidenza, di ogni disprezzo verso la vita così com'è e come può essere in noi e anche un servizio, una dedizione – la donna di cui Luzi parla agisce così: la sua tenerezza nel “ravviare le foglie” è anche durezza e decisione nello “schiantare i seccumi”; la sua dedizione dura “finché dura la lena”, cioè fino all'estremo delle sue forze.

La grazia più grande, dunque, che merita di essere desiderata, è avvertire come grazia il nostro “esserci”: poter avvertire come giusta “l'opera del mondo”; sentire che ci troviamo “nel giusto della vita”, e non senza motivo – perché la nostra vita lo dichiara. È un augurio vertiginoso se lo prendiamo per ciò che davvero è: si tratta di un desiderio bruciante.

Un testo capitale del nostro medioevo, l'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, ci conferma che colui che voglia farsi spirituale deve innanzitutto diventare *vir desideriorum*, cioè uomo animato da molti desideri. Nessuno è tenuto a riuscirci: però, se cambiano i nostri desideri cambiamo anche noi, perché nulla è più fecondo in noi dei

nostri desideri. Di recente, Massimo Recalcati ha cercato di riabilitare il desiderio così ferocemente calunniato dagli psicanalisti e prima ancora dai filosofi e dai padri della Chiesa; ci aveva provato anche un altro psichiatra fenomenologo, Eugène Minkowski, che lo vedeva come l'espressione dello slancio vitale che rende irreversibile il tempo che vive in noi.

Umilmente, dunque, c'è una gratitudine che possiamo desiderare e dalla quale possiamo ricevere moti doni.

Pur nelle diverse sensibilità che sussistono tra di noi, mi sembra che questo *desiderio di gratitudine*, benché non sempre realizzabile, possa essere un orientamento interiore capace di portarci sulla strada di chi riesce a “divinare lo spirituale nel sensibile”: scrivere per questo desiderio, mossi da questo desiderio; radicarci in questo augurio che non è ancora realtà e non è detto che lo possa essere. Credo che possa valerne la pena, anche se non saprei indicare concretamente come: spero, però – anzi, auguro – che “sia così”.

Appunti di un tentativo fallito

Avrei molte idee da elaborare per il tema che ci siamo dati. Alcune probabilmente interessanti, o quantomeno degne di attenzione ed approfondimento. E potrei continuare col parlare di mistero e bellezza, di ferita, ossessione, sanguinamento. Potrei parlarne, è vero, sarebbe intelligente. Potrei stupirvi con alcune citazioni che ansimano qui sulle pagine che tengo ferme con le dita: Simone Weil e Maria Zambrano o l'esilarante *Discorso dell'ombra e dello stemma*, o del lettore scemo di Manganelli. Potrei farlo, è vero. Ma la poesia mi riguarda così intimamente, e così intimamente ne percepisco il morso e la carezza che la parola mi si inchioda sulla labbra e ne escono suoni duri, ruvidi slittamenti sillabici. È come l'eroe sconfitto che cammina fra le sue stesse macerie, alza la testa al cielo e gli regala un urlo di gratitudine ed uno ancora più intenso di disperazione. Sì, potrei essere quell'eroe lì, il favoloso ussaro delle storie antiche, il mitico arciere che tocca il cancello di casa dopo un tempo interminabile. Scrivere un verso in fondo è come fiatare sulla ruggine di quel ferro, come grattare le incrostazioni con i propri denti e alla fine, alla fine bearsi di quella luce, cibarsi di quello splendore. La poesia è, lo sto per dire. Sento il grugno della parola annusarmi le viscere e intimarmi di fare presto, di sbrigarmi, che il branco è lì che scalpita nel ricovero fragile che ha costruito il contadino. I cinghiali più grandi, i più maestosi abatteranno la staccionata da un momento all'altro. E allora, bisogna sbrigarsi, bisogna fare presto. Non raccontare, non descrivere. Servirà a poco dedicare loro parole della bontà e del perdono. I cinghiali hanno fame, i loro stomaci tuonano interiormente, le loro code si torcono rabbiose. Ma la poesia, non vorrei eludere la traccia. Il dio, il bene, il bello. Ciò che ride e ciò che si dispera. Il soffio che riavvia la fiamma. Fuh, fuh, sono morto cinque volte. Una volta mi ha ucciso mio padre, una volta mia moglie, un'altra i miei stessi figli, sangue del mio sangue, sangue di un sangue che non conosco, una volta mi ha ucciso Dio, l'ultima volta sono stato io ad uccidermi.

Il coltello mi perquisiva la gola, una mano, che era la mia mano, forzava la trachea, la lama ne contava gli anelli: uno due tre quattro. E

una voce, la sentivo, era la voce di un bambino crudele, diceva: la verità, devi dirmi la verità, il vero per te, che poi il vero per uno è il vero per il mondo, lo diceva, lo giuro. E io non avevo risposte, non sapevo cosa dire. Temporeggiavo con frasi da niente, con parole prive di valore. Sei un uomo e neppure te ne accorgi, diceva così il bambino, lo giuro. Sei ciò che sei e non hai il coraggio di dirlo. Ma la poesia, la natura della nuda cosa esposta al mondo. Potrei dirlo da un momento all'altro. Potrei parlarle direttamente nell'orecchio: tu che sei la poesia, la pesante, la grandiosa, la bellezza, che è così pesante la bellezza scriveva Maria Zambrano. Sei quel branco, poesia, sei la somma di tutti quei corpi lì, sei e non sei, sopra il mio addome, e le costole me le schiacci, e i polmoni me li fori con l'unghia tua, e si bucano ed entra acqua sangue muco globuli diluvio. Perciò i poeti non dovrebbero perdere il loro tempo pescando fra le parole come muovendo chincaglierie, come aggirandosi fra scarti di carpenteria. Io lo so che cos'è la poesia, me lo ricordo, prima di me un silenzio, il battito calmo del morente e il tonfo secco del sasso nell'oceano enorme. Me lo ricordo, sul davanzale c'era un uccello, era lì lì per cantare. Lo avrebbe fatto, se solo, se solo. Essere qui oggi, e queste cose che vi dico con molta enfasi, dovrei ridurre, lo so, eliminare, sottrarre, dovrei dire qualcosa che ha a che fare con me, con voi, con la vita, con la morte, con la ferita, con l'amore. Mi vergogno di dirvi che potrei volervi del bene, e baciarvi, e dedicarvi carezze e tastarvi la fronte con le mani. Ma la poesia potrebbe farlo per me, le vorrei chiedere questo adesso, di essere la mia bocca, le mie mani, le mie palme calde, il rosso sulla guancia, la larga macchia di pipì sui pantaloni quando si è bambini e la paura è grande, perché è sempre grande la paura, vorrei essere quel bambino, sì vorrei essere il mio bambino immortale. La parola in essenza, in sommità. Ma anche il bitume, il letame di me, il seme, l'arsura, il fiore banale, il canto, il grido dell'assassinato, la risata, la cenere, il guizzo, la goccia. Il sesso e la cortesia del gesto. Penso di aver capito come si dovrebbe scrivere un verso. Dire grazie, dire io sono te, e te, e te. Io sono qualcosa, io mi ricordo, io mi sto per ricordare, una volta, io ero, io mi ricordo, mi ricordo.

La fòlaga di Morasso

Il primo libro che ho letto di Massimo Morasso è *Nel ritmo del ritorno*, che poi è la sua prima pubblicazione¹. Sulla mia copia trovo una dedica, “15.02.1998. A Gianfranco, con amicizia. Massimo”, dunque eravamo già amici, anche se non ricordo assolutamente come ho fatto a conoscerlo. Forse il merito è stato della rivista “clanDestino”, che pubblicavamo da quasi dieci anni e di cui Morasso è stato uno dei primi e più assidui collaboratori. Chiederò a lui. La prima sezione del primo libro s’intitola *Quaderno irlandese* e poiché tendo a pensare che l’inizio di una storia editoriale e di una vita da poeta sia sempre e comunque, ancorché inconsciamente, proemiale, deduco che quella sezione inauguri tutto il percorso del poeta, fino a oggi. Qualcuno dunque dovrà prima o poi scoprire perché Morasso ha iniziato con l’Irlanda; non è però lo scopo di questo scritto. La poesia che più mi colpì, e continua a colpirmi, di questa sezione, si trova a pagina venti:

Tra i canneti a bordo lago, per l’osservatore non è raro imbattersi nella fòlaga, grosso uccello dalle mediocri carni e dal piumaggio nero-ardesia che può ricordare, imprevedibilmente, Genova.

Tutto qui. Si tratta di un testo che di “poetico” sembra non avere quasi nulla. Un’annotazione di tipo naturalistico, che non va neppure a capo, non tenta cioè minimamente di affacciarsi al vuoto del lato bianco della pagina e della voce, quell’esitazione tipica della poesia che conferisce già *naturaliter* una tensione emozionale, dunque lirica, al testo. È invece una prosa pura e semplice, ci ricorda che al bordo di un qualche lago, presumibilmente irlandese, si può incontrare un uccello, che assomiglia lontanissimamente all’anatra, di cui riceviamo diverse informazioni, persino sulle qualità alimentari. Il ritrovamento di un testo così prosastico (tra l’altro, non l’unico) in una raccolta di poesie può essere giustificato in vari modi, anche con la post-modernità se vogliamo, di cui negli anni Novanta si parlava più di oggi. Ma anche con la presenza di esperienze come quella di Giampiero Neri, che Morasso

¹ Massimo Morasso, *Nel ritmo del ritorno*, L’Obliquo, Brescia 1997.

conosce molto bene, e che in definitiva fonda una piccola tradizione, assieme alla mania di diversi poeti dell'Italia settentrionale, soprattutto lombardi ma non solo, di maledire l'espressione troppo vistosa del sentimento e dell'emozione in poesia, fino a condurla, appunto, ai bordi della prosa, ammesso che la differenza tra prosa e poesia sia l'espressione del sentimento, cosa in cui non credo.

Cosa mi ha colpito allora di questa... poesia? Mi sembra chiaro: si tratta di quel punto a cui il poeta vuole con molta evidenza condurci, contenuto nelle ultime due parole. Il testo infatti si sviluppa per la gran parte nella definizione naturalistica, dopodiché arriva come un taglio di spada il finale che, ricordo, mi fece sobbalzare. La fòlaga può ricordare Genova? E che vuol dire?

In realtà il vero punto di rottura, la crepa che permette di origliare dentro il testo, non è Genova, bensì la penultima parola. Quell'avverbio, introdotto con un inciso, è il vero punto di svolta. Morasso è lo scrittore degli incisi, una delle cose che più mi affascina della sua scrittura. Gliel'ho detto una volta e devo averlo anche scritto da qualche parte. Porre un inciso, come questo "imprevedibilmente", significa dare un'indicazione precisa al lettore: il pensiero si è introdotto nello sguardo e ha scoperto una connessione. La poesia di Morasso è così: a volte tanto segnata dalle crepe del pensiero da dimenticarsi della musica. Da disinteressarsi della sua costruzione, in verità, perché esiste una musica più profonda e meno avvertibile, che è quella del "tormento" del pensiero: lo metto tra virgolette perché suppongo che la parola potrebbe piacere al poeta. Tant'è che la sua scrittura oscilla continuamente tra poesia e pensiero e i suoi libri si dividono credo equamente tra questi due generi. Ma di più: il pensiero in Morasso interferisce continuamente col canto, anzi è il vero canto nascosto della sua poesia. Un'altra faccenda a cui la poesia di Morasso mi fece pensare, ricordo, è proprio questa: esiste un canto della voce, e delle parole, una prosodia, una melodia: ed esiste un canto del pensiero, un'onda melodica, che magari non riverbera nelle parole, ma lo si intende lo stesso, forse immaginando il poeta. Il canto del pensiero è un incanto, un permettere alla mente di essere sorpresa dall'evento impreveduto dei suoi stessi pensieri. Una cosa che guarda questo tipo di poeti e se stessi mentre pensano. C'è un po' di Hegel in questo, quello dell'*Estetica*.

Ora, inserire un inciso è come dare un avvertimento: attento, lettore, qui sta il punto. Faceva esattamente così un autore tormentato anch'esso dal pensiero, dal gettare la luce del giudizio sulla storia e

sull'anima: Fëdor Dostoevskij. Quando, leggendo i suoi romanzi, ci si imbatte in un inciso dell'autore (tipo "non ricordo bene"...), sappiamo di essere di fronte a un segnale e lì dobbiamo stare attenti. Lo scrittore russo lo faceva in perfetta coscienza, anzi, *lo faceva intenzionalmente*.² Lo stesso dispositivo si ritrova dunque in Massimo Morasso. Per cui la chiave di lettura di questo testo ultimamente misterioso sta in quell'*imprevedibilmente*. All'improvviso, in maniera imprevista, al pensiero del poeta l'immagine della fòlaga si connette con quella di Genova. Perché? Sarà per l'ardesia? Ci sono tetti di ardesia a Genova? Non lo so, ma si può notare che l'ardesia è un'immagine ricorrente del poeta. Andando con un unico salto temporale dalla prima all'ultima raccolta, *L'opera in rosso*³, ritroviamo più di un esempio: «I suoi raggi si appoggiano sui volti, / riaccendono le ardesie» (*I croceristi scivolano in short*); «Il giorno si scuote. E il grigio-ardesia, / sopra il ponte...» (*Al cimitero di Staglieno*); «Ombre sui muri, il bianco- / nero delle ardesie dappertutto» (*Ombre sui muri, il bianco*). L'immagine ha qualcosa a che fare con la luce e l'ombra, come si vede. Si tratta dell'elemento di una scenografia misteriosa. Appare all'improvviso, come una scintilla che scocca, una connessione improvvisa; in questo forse c'entra con la fòlaga. Sta quindi a sottolineare ancora una volta che le connessioni semantiche, i nessi che aprono a inedite possibilità di spiegazione del mondo, sono anche *imprevedibili*. È una bella auto-denuncia per un autore che punta tanto sul pensiero! Eppure potrebbe non essere una contraddizione: spesso le esperienze di attività razionale giungono a un vertice, *imprevedibile*, in cui la ragione deve ammettere che ciò che accade la supera. Figuriamoci se ciò non vale per un poeta, cioè per un artista che nella parola cerca connessioni misteriose.

Siamo in un campo che potrebbe far venire in mente il dispositivo poetico usato ininterrottamente da Mario Luzi. Ricordo qui la sorpresa di Giorgio Manacorda, un critico che, pur sembrandomi manchevole nel riconoscere le voci nuove della poesia contemporanea, ha invece saputo scrivere giudizi schietti e acuti sugli autori, diciamo, già consolidati, cosa rarissima in Italia. Dopo aver letto *Sotto specie umana*⁴

² Può essere utile a tal proposito seguire il percorso pluriennale di lettura e analisi dostoevskijana che sta facendo Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina. Suggerisco, ad esempio, anche per l'utile corredo didattico ed esperienziale, Fëdor M. Dostoevskij, *Scritti dal sottosuolo*, a c. di Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina ed Elena Mazzola, Editrice La Scuola, Brescia 2016.

³ Massimo Morasso, *L'opera in rosso*, Passigli, Bagno a Ripoli (FI) 2016.

⁴ Mario Luzi, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999.

(credo, perché senza nominarlo cita un libro di Luzi del 1999 di 250 pagine) esprime una descrizione generale del lavoro del poeta:

Il discorso. La poesia di Luzi è un discorso. Si è parlato di poesia morale. Certamente è così, e la tensione etica (...) è possibile in virtù della tensione religiosa, e la sua espressione è il discorso. Il singolo verso per Luzi non è importante, la sua poesia non si costruisce nella scansione metrica regolare, né con la rima, né con altre abilità linguistiche e stilistiche, la sua poesia ha il respiro lungo del discorso, ha l'ampiezza della sintassi. Il suo verso segue il periodare, la prosodia (la metrica) ha il passo del racconto che pensa. Ecco. Questa potrebbe essere la formula: il racconto che pensa. La poesia come racconto pensante. Eppure si tratta di poesia lirica, ma di una specie del tutto particolare. Una poesia lirica che ha perso le radici simboliste e non ha il dono della folgorazione.⁵

Non si potrebbero dire le stesse cose di Morasso? Sta' a vedere che abbiamo trovato nel poeta di Genova l'erede di quello toscano... In realtà però "il dono della folgorazione" (in entrambi) c'è: la punta di massima evidenza in Luzi è la sosta prima dell'interrogazione, con cui spesso addirittura conclude le sue poesie. In Morasso è il pensiero che si guarda pensare e rimane folgorato dalle sue possibilità. Ancora Manacorda su Luzi:

In Luzi gioca il pensiero, starei quasi per dire il pensiero razionale. Può sembrare un'affermazione insostenibile per un poeta tanto segnato dalla fede (...) Ma è proprio la religiosità che gli consente la dimensione del pensiero razionale in poesia. Nel momento in cui il mondo è comunque ordinato dalla fede, il pensiero ha una sua oggettiva potenza: il discorso esprime una qualche verità, tormentata e incerta come la vera fede, ma pur sempre una verità (ed è ciò che consente legittimamente la dimensione etica). Il paradosso, quindi, è solo apparente. Tra i poeti italiani viventi, l'unico che ha fede è il meno tentato da irrazionalismi, da fughe verso l'oscuro, da eccessivi salti analogici, da insostenibili sprofondamenti "linguistici", da lirismi più o meno d'accatto.

Ecco la sorpresa di Manacorda: il "poeta tanto segnato dalla fede" è proprio quello a cui più di ogni altro, e proprio per questo, è consentita "la dimensione del pensiero razionale in poesia". Ora, rimanendo

⁵ *Poesia '99 – Annuario* a cura di Giorgio Manacorda, Castelvocchi, Roma 2000.

all'intuizione generale di Manacorda, senza incappare nella tentazione sociologica insita nelle sue affermazioni, potremmo dire, anche per tornare a Morasso, che la ragione è per questo poeta apertura alla visione di ciò che è presente nella realtà, non la chiusura della realtà in categorie invalicabili. Nel poeta questa apertura è volta verso il fatto che possa sempre accadere un'eventuale, imprevedibile e improvvisa connessione tra elementi distanti del mondo.

Vediamo un altro esempio poetico da Morasso, preso stavolta da *Viatico*⁶. Si tratta della poesia *I particolari della sera*:

Solo in giardino, ho avuto un gesto di pietà
e ho allungato le mie mani sull'erba
annotando i particolari della sera
poiché la lingua non vede il pensiero
ho pensato alle radici di quei molti
steli impettiti nell'anelito del sole
e allora mi è venuto da pensare come in sogno

viviamo al fondo di un oceano d'aria
non siamo separati, siamo un tutto
morte dov'è la tua vittoria.

In questa poesia si vede benissimo il dispositivo di connessione immediata che la genera: l'"oceano d'aria" (immagine davvero incisiva) in cui viviamo è anche ciò che ci unisce; per cui la vita è vita sempre, nonostante la morte dei singoli esseri viventi; si noti che tutto inizia da "un gesto di pietà" eppoi quell'affermazione paradossale, alla luce di quanto stiamo dicendo: "poiché la lingua non vede il pensiero", che potrebbe significare ciò che esiste prima del pensiero e che va annotato tramite la poesia. Va commentato anche il settimo verso, perché si potrebbe pensare che il sogno in questo caso è, alla maniera di Pavel Florenskij, la possibilità di superamento del tempo storico e materiale, per inserire in "tutto" del penultimo verso in una dimensione atemporale, nuovo punto di partenza, per il genio russo, di un'indagine conoscitiva inedita⁷. Non è un caso isolato questo, la distensione dei sensi, spesso notturna (Morasso è d'altronde un fan di Novalis), affinché lascino spazio a dimensioni superiori:

⁶ Massimo Morasso, *Viatico*, Raffaelli ed., Rimini 2010.

⁷ Ne parla Pavel Florenskij in *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Marsilio, Venezia 2018.

La notte sugli ormeggi: ecco arrivare l'estasi il fruscio di tutto
l'amore che confonde, che sciamia dentro a Genova
le forme della notte come un delta del pensiero, ininterrotto.

Ecco che arriva l'estasi, che arriva,
e il cuore all'improvviso che riflette
la spalancata trascendenza di una gru
in questa accesa nudità dell'attimo

recita, sia preso a mo' di testimonianza, una poesia de *La caccia spirituale*⁸.

Qual è lo spazio di questa connessione che si presenta come uno spalancamento dimensionale? Nell'ultimo esempio si parla di "cuore", il che va certamente inteso in senso greco: il nucleo dell'uomo, dove ragione e sentimento coincidono. Oso aggiungere che lo strumento di questo cuore e di tutto ciò che produce in termini conoscitivi sia per Morasso la parola. Tutto ciò che avviene nella sua poesia è possibile grazie alla parola. Sembra una frase di una banalità suprema. Che bisogno c'era di fare tutto il percorso fatto qui per affermare qualcosa che vale per tutti i poeti? Ma se in Morasso siamo spesso messi di fronte a connessioni imprevedute che vanno oltre l'immagine trascendendola, questo significa probabilmente che per il poeta la parola stessa è un oggetto trascendente. Se "la lingua non vede il pensiero" è perché vede ben oltre ogni possibile categoria del pensiero. Sfugge sempre, fino al punto imprevedibile che una fòlaga sia Genova, in virtù di quell'ampliamento che la parola, ogni parola, reca in sé.

La sorpresa dell'essenza trascendente della parola, che Morasso possiede in comune con altri poeti (voglio qui citare l'amato, da entrambi, Tolmino Baldassari, la cui poesia si sostanzia appunto di questa sorpresa) credo gli abbia permesso più di altri di approfondire un'esperienza comune in realtà a tutti quelli che scrivono poesie: il significato di "arrivo", il senso che si costruisce all'orecchio del lettore/fratello/destinatario di ogni parola contiene una zona imprevedibile, qualcosa che il poeta non sapeva di averci messo. Quando Pavese leggeva le interpretazioni che i critici davano del suo libro più vero e controverso, i *Dialoghi con Leucò*, cioè la sua risposta all'urgenza del senso religioso, diceva «non nego che le cose che i critici vedono in questo libro ci siano, nego di avercele messe». La poesia di Morasso è una continua presa di coscienza di questo dispositivo, fino

⁸ Massimo Morasso, *La caccia spirituale*, Jaca Book, Milano 2012.

alla capacità di rilancio e di, viene da dire, “sfruttamento” dello stesso. La sua “fede”, per riecheggiare Manacorda, è di tipo materiale, non mistico⁹, e la prima materia è la parola. Basta quella infatti. Già nel suo scatenarsi dai muri del razionalismo, nell’allungarsi del tragitto che va dal significato al senso, scatta quell’esperienza che un altro genovese, Eugenio Montale, chiamava “più in là”, data dalla sostanza trascendente della parola stessa.

⁹ Vale per lui quello che Davide Rondoni dice di Giacomo Leopardi, quando afferma che per credere nell’infinito bisogna averlo visto. Si legga sull’argomento il suo *E come il vento*, Fazi, Roma 2019.

Una boccata d'ossigeno

In tempi di crisi ed emergenza, la “provocazione” *anagogica* di Morasso si offre come utile e necessaria riflessione su quel desiderio, su quella *sete* che attraversa – percorrendo i territori della materia e dello spirito – l'uomo moderno. Nel suo recente *Elogio della sete*, il poeta e teologo portoghese José Tolentino Mendonça ha sviluppato un'appassionante indagine antropologica su questa *sete spirituale*, spesso esiliata nelle nostre società contemporanee:

Il contrario della sete è talvolta, nella nostra vita, l'accidia, questa sete di niente che ci assale, più o meno impercettibilmente, e ci fa ammalare [...] guardiamo alla vita in modo atono, senza appetito. Nel senso greco *askédia* può significare indifferenza, una mancanza di presenza e d'interesse, una perdita del sapore di vivere, una devitalizzazione interiore [...] Quando rinunciamo alla sete, allora cominciamo a morire. (José Tolentino Mendonça, *Elogio della sete*, Vita e Pensiero, Milano 2018, pp. 53-54)

Certamente altre *crisi*, e ben più drammatiche, hanno accompagnato le epoche storiche fino ad oggi, ma qui sono in gioco i *fondamenti* stessi dell'umano, le radici profonde del nostro essere. Pochi libri di poesia hanno saputo come *Per il battesimo dei nostri frammenti* – per forza profetica e di visione – illuminare il cuore del problema. Nel suo esplorare le origini del linguaggio e della parola, Luzi pone infatti una domanda di fondamentale importanza:

C'era, sì, c'era – ma come ritrovarlo / quello spirito nella lingua / quel fuoco nella materia. (Mario Luzi, *Dizione*, in Mario Luzi, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2001, p. 509)

Credo non si tratti appena di contrapporre una visione *anagogica* ad altre posizioni o indagini: la poesia tutta, così come la grande letteratura, sfugge per sua stessa natura ai tentativi, per quanto utili, di “sistematizzazione”. Fin dalle sue origini, dall'epica ai tragici fino a toccare la contemporaneità, poesia è *anagogia* ma anche *analogia*, *metafora*

e *similitudine*, è *realismo* e *sperimentazione*, *epica*, *catabasi* e *anabasi*, *allegoria* e *visione*... e tanto altro si potrebbe aggiungere a questa sommaria lista. Alcune ulteriori riflessioni di Luzi possono chiarire meglio i termini della questione:

La personalità del poeta in altre parole non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia. E così pure qualunque ideologia preliminare che concerne la vita o l'espressione è cosa ben caduca e misera se non lascia la parola e, starei per dire, la dimostrazione, direttamente alle cose. (Mario Luzi, *L'inferno e il limbo*, SE, Milano 1997, pp. 42-43)

Alla poesia spetta ritrovare quello *spirito nella lingua* e quel *fuoco nella materia*, che si tratti delle luminose esplorazioni di Luzi nel "grande codice" dei viventi o delle abissali discese di De Angelis nell'*oceano* periferico di Milano, *nel magma* della nostra interiorità. Occorre forse sollevare in alto (òó) lo sguardo, uscire dal circolo chiuso di un certo *solipsismo* e *autosufficienza* per spalancare la poesia a quelle che Franco Loi chiama ne *L'angel* "le trame del mondo":

Me par inscì setid e misteriusa / P'aria che si respira, i tramm del mund, / no quèl che chì se véd, ma l'erga ascusa / che daj germöj de tèra lega i lünn (Mi sembra così sottile e misteriosa / P'aria che si respira, le trame del mondo, / non quello che qui si vede, ma l'edera nascosta / che dai germogli della terra lega le lune) (Franco Loi, *L'angel*, Mondadori, Milano 1994, p. 69)

Ricordo ancora, in una torrida serata di fine giugno, quel *reading* organizzato a Milano con Loi, in piena crisi economica. *Di visi e visioni* si trattava, di recuperare l'umano perso dietro ai fantasmi e ai calcoli della finanza. Rivedo Loi su quel palco improvvisato di bancali di legno danzare sul filo dell'aria, inseguire la musica del mondo:

De Diu sun matt, se streppa la cuscienza. / Vu 'n gir, el pensi, me 'l remèni, e vu... / E püsse 'l pensi, e pü ghe sun luntan. / Diu l'è schersûs... L'è cume fa la lüna, /ch'i mè penser in nüver, e lü se scund. /Inscì, me tundi via, parli cuj òmm, /e matta l'è la lüna, ciara lünenta, /cun la sua lüs che slisa ne la nott (Di Dio sono pazzo, si strappa la coscienza. / Vado in giro, lo penso, me lo rimugino, e vado. / E più lo penso, e più gli sono lontano. / Dio è scherzoso... È

come fa la luna, / ché i miei pensieri sono nuvole, e lui si nasconde. / Così mi distraigo, parlo con gli uomini, / e matta è la luna, chiara luneggiante, / con la sua luce che scivola nella notte) (Franco Loi, *Aria della memoria. Poesie scelte (1973-2002)*, Einaudi, Torino 2005, p. 113)

E la sua mano avvicinarsi al primo della fila, sfiorargli con leggerezza i capelli: *slisa*, verbo etereo e ricamato nel vento, *slisa*, gesto che mostra e rivela... La poesia di Loi è tutta aria, *spiritus*, soffio che scende a dare vita alle cose del mondo. Come leggiamo nel sorprendente attacco di *Stròlegb*:

Sí, seri estrus, e te dirú, Nuénta / sun schittâ giò a la gran piassa verta, / e l'era l'aria, o l'era la granisa / di tilli al Leuncavall che grapelaven / d'un duls smuccius e d'un umbrià d'arbrisa (Sí, ero estroso, e ti dirò, Noventa, / sono saltato di scatto giù, alla gran piazza aperta, / e era l'aria, o era la graniglia ghiaccia / dei tigli che, verso via Leoncavallo, penzolavano a grappoli / di un dolce smoccioloso e di un ombreggiare di fogliami mossi dalla brezza) (Franco Loi, *Stròlegb*, Einaudi, Torino 1975, p. 3)

Davanti agli esiti superficiali di una certa poesia contemporanea – specchio di un *io* ripiegato nel circolo vizioso della propria superbia – la poesia di Loi è una boccata d'ossigeno. Ci ricorda, insieme a Clément, *quell'aria* di cui abbiamo bisogno per continuare a respirare:

È proprio questo [...] il ruolo dei poeti: essi gridano perché sta per finire l'aria, quell'aria che non è altro che lo spirito (Olivier Clément, *La rivolta dello spirito*, Jaca Book, Milano 1980, p. 105).

Della poesia o della lingua che *fa luce*

Sulle tracce di Dante

Dante nel *De vulgari eloquentia* si domanda quale sia la lingua che meglio è in grado di fare luce, e dunque di manifestare la realtà. Scartando la lingua costruita, fissa, quale doveva apparirgli il Latino, egli indicò nel volgare (lingua-madre) la lingua dinamica come la vita, nella quale l'uomo si apprende, si accende nella luce della consapevolezza. Svolgendo: in quanto primo *dire*, la lingua-madre è "lingua-evento". Questo idioma è più originario della lingua fissata dalla grammatica, e perciò vero residuo edenico, medium onto-logico: disfarsene equivarrebbe ad annientare la relazione di lingua e realtà, dio io e mondo. Dante, però, va oltre, cercando un volgare che, in rapporto alla lingua del "sì", sia il più capace di potere manifestativo, di luce, "illustre". Si tratta di cercare un *dire* che valga ben più del fungere come mezzo del comunicare, e che si spenda in nient'altro che nel far luce: un *dire* che tenti di entrare nel nucleo manifestativo della cosa – come se la cosa potesse, al limite essere lì nel nome che la dice.

In sintonia con questo livello della ricerca della lingua-luce in Dante, W.F. Otto dice che il poeta «non vuole comunicare nulla, anche se spesso può invece sembrar così» (Walter Friedrich Otto, *Il mito*, Il Melangolo, Genova 2007, p. 58). E così Mario Luzi chiarisce che la funzione della poesia non è quella di comunicare, ma di cogliere il ritmo del verso e del mondo: «il verso è uno spazio in cui le parole si sgranano articolando un processo di nascita e morte. [...] Il verso è così il respiro, il ritmo e l'intonazione che ha il cosmo» (Mario Luzi, *La creazione poetica*, in *Scritti*, Arsenale editrice, Venezia 1989, p. 125).

Ora tornando a Dante, e al *De vulgari eloquentia*, non trovando egli un volgare davvero "illustre" (capace di fare abbastanza luce), pensa di affidarsi al linguaggio artistico o meglio alla poesia. Dunque la poesia, quale effetto del lavoro, ma di un lavoro connaturato alla logica dell'essere, della creazione, viene individuata come capace di operare sulla lingua volgare e in modo che quest'ultima, per quanto degradata, possa essere avviata a risalire la china. In poesia la realtà potrebbe

tornare così a risplendere! In poesia la realtà verrebbe in luce, e maggiormente rispetto a quanto accade, in modo oscuro e ambiguo, nella semplice, pre-poetica, lingua-madre. Fin qui Dante, o sulle tracce di Dante.

Oltre le tracce

Ora per quanto ci è consentito di svolgere le linee ispirate da Dante, diciamo: i poeti elaborano i segni, sfruttando la forza creaturale depositata in ogni lingua-madre, fino a cercarne l'aderenza alle cose stesse, l'intimità! I poeti cercano la coincidenza di cosa e parola, di soggetto e oggetto, o cercano l'approssimazione a tale coincidenza. È questo il fine dell'agire poetico. La poesia è dunque un risalire, un rammemorare, con un lavoro che elabora i segni portandoli ad intimità con la cosa significata. Allora lo stile poetico del linguaggio appare simile a come c'è intimità e "dolcezza" nel ritrovarsi "a casa", dopo che gli eventi ci hanno da essa allontanati. Ma è da un fondo di memoria che sopraggiunge la chiamata a impegnarsi in questo lavoro di risalita nel tempo. E il poeta risponde, corrisponde. Anzi, è proprio a partire da questa corrispondenza che "nasce" l'identità del poeta. E l'origine cui il poeta risponde è lontana come una Precedenza ed è vicina come una Passione che si dà qui e ora, ossia come una chiamata cui non possiamo rimanere indifferenti. Heidegger ha reso questa tensione rammemorante col termine "nostalgia" (*Sehnsucht*): "il dolore per la vicinanza del lontano". Per il poeta non importa che l'origine sia trascendente o immanente: queste sono connotazioni poco funzionali al moto e all'inizio del suo gesto. Il poeta in quanto tale altro non è che un con-vocato o ispirato, che patisce, e si muove in rapporto al *Lontano*: ecco l'"Oltranza oltraggio", ad esempio, di Zanzotto, interminabile e appassionato "amor-de-lonh", sempre in bilico tra nostalgia di una presenza perduta ("beltà") e insieme pulsione all'indifferenziato (bosco e *Holzwege*).

Ma la lingua innalza al luogo dimorante nella memoria, misteriosa "località del linguaggio", a partire da una "svolta". La "svolta" è necessaria per passare ai "luoghi non giurisdizionali" (Caproni). Ogni poeta lo sa. E lo spirito di "Provenza", Dante e Francesco (nel *Cantico*) sanno che senza l'*abbandono* dell'insistenza sul dato temporale e sull'accumulo materiale ("amor sui"), si finisce per incarcerarsi nel

tempo e nella miseria. La *povertà*, invece, come alleggerimento dal peso del tempo, come disimpegno dall'imperativo all'accumulo, è la condizione sola che permette di guardare alle vite, alle cose per quello che sono e non presumono di essere. Hölderlin dice appunto della *povertà* come condizione necessaria ai poeti: «Così amano vivere della bella immagine / Sognando, beati e poveri i poeti.» (*A una fidanzata*, in *Odi 1800-1801* – la sottolineatura è mia). Le cose creaturalmente esposte nei loro limiti sono delle porte aperte verso un puro trascendere. In questo trascendere, esse sono già da sempre oscillanti e ambivalenti, proprio nella loro *quidditas*. La *kenosi*, ossia lo svuotamento o la discesa da un'altezza costruita, frutto di idealizzazione, come certe proiezioni divinizzanti (Super enti, ma non l'essere), è il modello del movimento che sblocca la meccanica coazione a ripetere del tempo cronologico. Solo questa discesa, apparente *debolezza* del Verbo, riempie, perché apre alla trascendenza. È il “paradosso” di Hölderlin: «nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso viene considerato insignificante e posto=0» (Friedrich Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, in *Sul Tragico*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 67-68). La pienezza dell'essere, nella *kenosi*, ci viene incontro e nell'evento di un'apertura inaudita ad altro. *Kenosi* come svolta: dal movimento di subordinazione e/o esclusione dell'altro, al movimento che istituisce l'intreccio amoroso delle relazioni, con altri. Dalla *Kenosi* all'essere-in-relazione. Ecco la *svolta* che punta a uno «spossessarsi di tutto per risorgere con e per ogni ente. [...] Amore ri-creante, non *de-creatio*.» (Massimo Cacciari, *Doppio ritratto, San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012, p. 68). La “svolta” dunque punta a invertire la direzione *occidentale* dell'epoca presente. Punta a invertire la tendenziale depressione di un tempo piegato al consumismo e al degrado linguistico. Oggi, infatti, come ha scritto Steiner, non si corre più il pericolo, nel linguaggio della pubblicità (pervadente ogni comunicazione del presente), di incappare in qualche proposizione subordinata, tanto che i «congiuntivi, che sono meravigliosi veicoli di possibilità di vita alternative e funzioni di speranza, stanno rapidamente scomparendo» (George Steiner, *La poesia del pensiero*, Garzanti, Milano 2011, pp. 238-239).

Il punto cruciale dunque è per noi affidato alla “svolta” di cui si è detto. Senza di essa, non c'è infatti immaginazione creatrice che possa

trascendere, illuminarsi di sogni creatori, o fiorire da “semi di creazione” (Maria Zambrano, *Il sogno creatore*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 54). Infatti l’Amore che trascende viene solo al “cor gentil”. Lì solo “rempaira” (Guido Guinizzelli). Immaginazione creatrice dunque, o meglio con-creatrice.

Il linguaggio poetico appare sì creatore della lingua ma non nel senso del lavoro arbitrario, artificiale (deviazione soggettiva della poesia moderna). Creare significa qui piuttosto un lasciare che la virtualità creaturale (delle cose finite) si sviluppi, venga ad espressione. È così che le cose si mostrano finalmente per quello che sono: alla luce del linguaggio; moto di progressiva illuminazione a partire dalle fibre del linguaggio quale si formula nei canti «designati giustamente come autopresentativi» (Walter Friedrich Otto, *Le muse*, Fazi Editore, Roma 2005, p. 87). Autopresentazione dentro un linguaggio che sembra avere per fine il gesto stesso del canto: come il canto degli uccelli. Ogni *quidditas* può, nella luce poetica, mostrare allora la sua *claritas*, l’aspetto saliente della bellezza secondo Tommaso D’Aquino. E quando ciò accade, ha scritto James Joyce in *Dedalus*, si ha una emozione esemplificabile con l’immagine del fisiologo Luigi Galvani: “l’incanto del cuore”. Tutto questo movimento sarebbe impensabile comunque senza lo svuotamento liberante o altrimenti dicibile con *Abbandono: Gelassebeit*. L’*Abbandono* che paradossalmente innalza. E fa cogliere allora sì, come ha scritto Benjamin, l’intera natura come percorsa da un’unica corrente di energia linguistica. Una natura che si apprende, luce da luce, nel canto; che si accende e loda.

MATTEO MUNARETTO

**La dimora luminosa delle cose.
In cerca della grande poesia**

La posta in gioco

Basterebbe l'amore per la poesia a suscitare, a sollevare le nostre forze perché lavorino per essa.

Ma noi siamo spinti da un amore più grande.

Per questo amore, sappiamo che primo dovere è riconoscere con franchezza fino in fondo, dentro le condizioni in cui abbiamo da metterci all'opera, quale sia la posta in gioco, l'autentica posta in gioco oggi, quando parliamo di poesia. In una delle sue lezioni americane, osservava il poeta polacco Milosz che «lo stato della poesia in una determinata epoca può dunque testimoniare il dinamismo o il prosciugamento delle sorgenti vitali di una civiltà»¹.

Ora, lo stato della poesia della nostra epoca ci costringe a concludere che ad essere in gioco è niente meno che l'uomo stesso, se quel che deve custodirne il nome, la sua nobiltà, irrorandolo come un giardino di delizie, può abdicare a questo ufficio. Lungo il piano inclinato dell'antiumanesimo, come la cultura in cui vive, anche la poesia può scivolare; può, lontano da quelle sorgenti, farsi piccina e scipita. Può respirare corto, smettere di cantare, non avere più un sussulto celeste.

Il senso del lavoro a cui siamo chiamati, di là delle dovute perlustrazioni critiche e delle storicizzazioni, di là delle prospettive militanti, si precisa allora in questo: non rinunciare a quel sussulto, non lasciare che la poesia tradisca se stessa. Tradimento è il rifiuto della dimensione che possiamo chiamare *anagogia*, cioè, innanzitutto, il suo respiro, il suo passo che risale, e fa risalire, a quella vitalità primaria.

Fedeltà è riprendere il cammino.

¹ Le lezioni, tenute ad Harvard nell'anno accademico 1981-82 sono state raccolte nel volumetto di Czeslaw Milosz, *La testimonianza della poesia*, Adelphi, Milano 2013 (la citazione è a p. 55).

La poesia moderna e la perdita della gioia

In quella che Luzi ha lucidamente definito la «superba eresia romantica»², la parola della poesia nell'età moderna è stata separata dal linguaggio, inteso come mezzo e vincolo al reale, e proprio possibilità di *adaequatio ad rem*, o meglio ancora *ad humanum*, e si è perduta nei cieli vuoti dello pseudosimbolismo³, come lo chiama Mandel'stam. Nello sforzo di trascendere se stessa, per raggiungere in fin dei conti solo se stessa, si è dissolta nell'asemanticità, in una nebulosa glossolalica infeconda e infelice.

Per contrapposto, la parola si è poi – in Italia dalla metà del secolo scorso – tutta interrata nell'orizzontalità della lingua, ridotta perlopiù a frustrante, inane commercio di una povera umanità: è scesa, e rimasta, alle circostanze, ai pesi, alle opacità.

Il risultato, per vie antitetiche ma analoghe, è lo stesso: il vuoto e l'insignificanza. La perdita del senso e della pienezza possibile – attesa, inseguita – del senso.

L'una e l'altra strada corrispondono alle due risposte date al medesimo problema, che è quello del rapporto tra l'essere e l'esistente, per entrambe definitivamente spezzato. Si tratta delle fasi successive dello stesso procedere storico, dentro la cultura europea, del divorzio dall'ordine ieratico del mondo. Da questo consegue lo svuotamento della visione dell'uomo, la misera antropologia moderna. E di qui ogni povertà nella poesia, ogni perdita, a cominciare dal suo carattere sacro, che le deriva appunto – notava Mandel'stam agli inizi del secolo scorso – «dalla convinzione che l'uomo sia la cosa più salda sulla terra»⁴.

² Cfr. Mario Luzi, *Naturalità del poeta* [1951], in Id., *Naturalità del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano 1995, p. 82: «La superba eresia romantica consistette nel voler adoperare quelle parole così cariche di destini, di memorie e di sofferenze umane, così intrinseche all'esistenza, dalle origini, qua sulla terra come di elementi ingenui, ancora liberi, per un'ulteriore creazione; e insomma nel presumere che queste parole servili e fedeli potessero trasformarsi nel seme di un'altra natura o di un altro luciferino miracolo o per una sostituzione del poeta a Dio o per un suo itinerario repentino che non passasse per il cammino degli uomini».

³ Cfr. Osip Mandel'stam, *Della natura della parola* [1922], in Id., *Sulla poesia*, Bompiani, Milano 2003, pp. 73-74: «Le immagini sono sventrate come fantocci e imbottite di contenuti estranei. Invece della foresta di simboli abbiamo un laboratorio di pupazzi. Ecco dove porta il simbolismo professionale che scoraggia la percezione. Nulla è vero, nulla è genuino. Una paurosa *contredanse* di "corrispondenze" che ammiccano l'una all'altra. Un eterno ammiccare. Non una parola chiara, solo allusioni, reticenze. La rosa fa cenno alla fanciulla, la fanciulla alla rosa. Nessuno vuol essere se stesso».

⁴ Osip Mandel'stam, *Della natura della parola* [1922], in Id., cit., p. 76.

Nella prima fase il Romanticismo europeo e poi il Simbolismo per lo più accettano da un punto di vista intellettuale questo divorzio come un fatto. Lo accettano con l'intelletto ma non con il cuore. Hölderlin e Keats sono tra i massimi testimoni, in poesia, della resistenza e della sofferenza davanti a quello strappo metafisico e a ciò che ne veniva, la desertificazione spirituale del mondo.

Si levano allora la protesta, il lamento, la nostalgia nelle forme sublimi della grande lirica moderna, lungo la linea d'oro che in Italia giunge fino alla stagione, fra l'inizio e la metà del secolo, diciamo fra il *Porto sepolto* e *La bufera*, che ci ha dato frutti tra i più maturi e saporosi della poesia novecentesca. Questa fase della poesia testimonia ancora di un tentativo di non resa, di una ricerca di senso, di una difesa dei valori primi dell'umano entro un orizzonte in cui era ancora ritenuto possibile il riferimento all'universale, a una prospettiva più larga e più alta del contingente e dell'individuale. L'ordine era spezzato ma all'irrelato e all'insignificanza la voce della poesia sentiva di dover porre un argine, che poggiava su una fede nella saldezza, nella dignità dell'uomo.

Poi però questo argine non ha retto. E la storia europea è entrata più decisamente, con un passo di luttuosa, fatale irreversibilità, nella fase in cui quel divorzio dall'ordine ieratico del mondo è stato non solo accettato, ma promosso e allargato. Il nichilismo, con la negazione dell'esistenza della verità e con la caduta di tutti i valori, a partire da quello del principio gerarchico – nel cosmo, nella conoscenza, nella morale –, si è imposto come il codice comune, l'unica ammissibile *Weltanschauung* dell'Occidente.

In questo stato di aridità dello spirito e conseguente disfacimento culturale, la poesia è veramente giunta in qualche caso a negare se stessa, all'antipoesia. E in queste secche non ha, non può avere fintantoché vi resta, energie per ritrovarsi. È inevitabile: non c'è visione dell'essenziale qui, che fondi e orienti una vita integra e piena, non c'è orizzonte delle sostanze morali, non c'è *civitas* umana abitabile.

Ciò significa il fallimento della strada imboccata da tanta parte dell'Europa. E il fallimento dimostra con ogni evidenza che solo riallacciando i legami vitali con i fondamenti della cultura europea – cioè l'ordine metafisico del mondo, la sacra custodia dell'uomo – la poesia può ritornare se stessa.

Si tratta di restituirla alla sua vocazione. Si tratta, in ultima analisi, di una difesa dell'umano, di una giusta rivolta contro il soffocamento

dell'anima; difesa e rivolta che conduciamo perché, semplicemente, amiamo la bellezza e l'ancella gentile che la serve in forma di parola.

Come la poesia si sia immiserita lo dice meglio di molte disamine la poesia stessa, con quel testo straordinario che è la *Lettera a Ryszard Krynicki* di Herbert⁵:

Ben poco rimarrà Ryszard ben poco davvero
della poesia di questo secolo folle si Rilke Eliot
qualche altro insigne sciamano che seppe il segreto
di incantare parole d'una forma refrattaria al tempo senza cui
non c'è frase degna di memoria e la lingua è come sabbia

i nostri quaderni di scuola sinceramente tormentati
segnati da sudore lacrime sangue saranno
per l'eterna corretrice come il testo d'una canzone privo di note
nobilmente leale fin troppo evidente

con fretta eccessiva abbiamo creduto che la bellezza non salvi
che conduca sventati di sogno in sogno alla morte
nessuno di noi ha saputo destare la driade del pioppo
leggere la grafia delle nuvole
perciò l'unicorno non seguirà le nostre orme
non risusciteremo la nave nella baia il pavone la rosa
c'è rimasta la nudità e siamo nudi in piedi
dal lato destro il migliore del tritico
Il Giudizio Universale

ci siamo caricati sulle magre spalle i problemi pubblici
la lotta contro tirannia menzogna le trascrizioni della sofferenza
con avversari però – ammettilo – miserabilmente meschini
valeva dunque la pena di abbassare la sacra lingua
al bla-bla della tribuna alla nera schiuma dei giornali?

c'è così poca gioia – figlia degli dei – nei nostri versi Ryszard
troppo pochi luminosi crepuscoli specchi ghirlande slanci
null'altro che cupe salmodie balbettio di animule
urne di ceneri in un giardino arso

quanta forza occorre per sussurrare
nell'orto degli ulivi malgrado la sorte
verdetti della storia iniquità umana – tacita notte

⁵ Si legge in Zbigniew Herbert, *Rapporto dalla città assediata*, Adelphi, Milano 1993, pp. 184-185.

quanta forza d'animo occorre per far sprizzare
battendo alla cieca disperazione contro disperazione
una scintilla di luce una parola di conciliazione

perché eterno duri il cerchio del ballo sull'erba folta
il giorno benedetto della nascita d'un bimbo e ogni inizio
i doni dell'aria della terra e del fuoco e dell'acqua

io non lo so – Amico mio – perciò
ti mando nella notte questi enigmi di civetta
un cordiale abbraccio
l'inchino della mia ombra.

In questi versi ci sono già le risposte essenziali all'immiserimento della poesia, la via per ritrovarla: contano le prime verità, conta che la bellezza salva e che la poesia è – deve essere – la sacra lingua che lo testimonia in un incanto di parole, in una forma, se è poesia, «refrattaria al tempo». Senza questa refrattarietà «non c'è frase degna di memoria e la lingua è come sabbia». E il segno dell'immiserimento è questo: «c'è così poca gioia – figlia degli dei – nei nostri versi».

Con singolare analogia lo stesso segno – la perdita della gioia – indicava a metà degli anni Novanta del secolo scorso Mario Luzi, come carattere distintivo della poesia novecentesca: «Dalla poesia concepita in una simile stagione dello spirito sparisce ogni celebrazione. La poesia come lode o gratificazione o glorificazione dell'esistente [...] cessa di esistere; ed è un fatto molto grave»⁶.

Ora, perché la poesia moderna ha perduto la gioia? Le lezioni americane di Milosz, da cui siamo partiti, sono, sotto molti aspetti, un tentativo di risposta a questa domanda. Scrive il poeta polacco: «La fede nell'esistenza di una realtà oggettiva oltre le nostre percezioni si è [...] indebolita, e questo sembra essere uno dei fattori alle origini della cupezza della poesia moderna, che appare come colpita dalla perdita della propria ragion d'essere»⁷. E poco prima richiama l'oscuro sottosuolo dostoevskijano e nietzscheano, voce nel cuore del moderno che annunciava e *contrario* chiarissimamente, disperatamente quale fosse

⁶ Mario Luzi, *Frammento e totalità nella poesia del Novecento* (1996, in *Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio*, Atti del Convegno di «Lecture», Milano, 29-30 ottobre 1996, supplemento a «Lecture», maggio 1997) in Id., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, Garzanti, Milano 2002, pp. 91-93.

⁷ Czesław Milosz, *La testimonianza della poesia*, cit., p. 93.

la causa della perdita della gioia. Causa radicale e semplicissima: Dio è il detentore esclusivo della gioia. E la modernità si è in larga parte, la parte più aggressiva e poi dominante, costituita come il tentativo di costruire una civiltà fondata sul rifiuto e sulla cancellazione di Dio, dimenticandosi tragicamente che «là dove non vi è Dio, non vi è neppure uomo»⁸. È un fatto che dobbiamo riconoscere con l'onestà che esige tutta la sua evidenza: «Basta distruggere in tutto ciò che accade nel nostro mondo sublunare il rapporto con l'eternità, per distruggere nello stesso tempo ogni profondità e ogni contenuto reale di questo mondo»⁹.

Non c'è discorso sull'uomo, e quindi sulla poesia, non c'è generosa e giusta opera in cui spendersi a favore dell'uomo, che possa prescindere, che non debba iniziare di qui.

Dopo le analisi sul procedere dell'ateismo nella cultura europea, questo è il tempo di edificare gli argini alla sua piena e preparare il terreno alle nuove fioriture. È il tempo di lavorare per il tempo che verrà.

Il tentativo dell'ateismo è fallito, né poteva essere altrimenti. Noi vediamo con i nostri occhi il suo fallimento. Dovremo purtroppo ancora per un po' sperimentarne le terribili conseguenze, lungo la discesa verso la dissoluzione dell'umano. Ma noi dobbiamo far convergere i nostri sforzi nello sforzo comune di risalire al vento e al mare, e a riveder le stelle. Il nome nobile di uomo splenderà ancora alto sopra le fresche rive del mondo, sopra le case, sopra le dolci cose umane, sopra tutto l'inno che l'arte intona su questa terra alla bellezza della luce.

Dopodomani le nebbie saranno dissolte, l'onda nera sarà passata. E cosa troveranno le nuove generazioni? Per questo lavoriamo, nel campo che ci è dato, che è il campo della lingua e dell'arte.

E per questo, se la sfida del nostro tempo si condensasse nella domanda: «E dunque di cosa sei in cerca? Proprio tu, adesso, per quel che ti spetta, poiché hai da metterti all'opera, di cosa sei in cerca?» Io risponderei così: sono in cerca della Grande Poesia.

⁸ Nikolaj Berdjaev, *Un nouveau moyen âge. Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe*, Plon, Paris 1930, p. 21.

⁹ Dietrich von Hildebrand, *Le mythe des races*, citato in Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Jaca Book, Milano 1992, p. 57.

La grande poesia

E cos'è la grande poesia?

La risposta più onesta, più sincera, non può che essere, per chi scrive, la risposta più personale, quella cioè che proviene dalle parole messe alla prova della vita. Con questo, non penso affatto che avremmo mille e una definizione, mille e una poetica. Al contrario, sono convinto che tutti coloro che sono stati in qualche modo toccati dalla corrente amorosa che quest'arte ha sprigionato nei secoli e nelle lingue si ritroverebbero stretti a un filo comune, a un patrimonio di valori che, solo, sostiene le mura di una dimora degna dell'uomo: è questo sapere essenziale che dice cos'è la grande poesia. Sa che è cosa alata e sacra, e che il suo volo, come dentro il *templum* antico, ha portato un augurio disvelante, ha avviato con più cuore, con più luce nel mistero della vita. E quando il mistero della vita fa capolino tra le forme della bellezza del mondo, come incanto primissimo, allora chiede di essere cantato. E desta il canto.

Ecco la grandezza originaria della poesia. Quella dei padri e dei maestri: innanzitutto e su tutti, san Francesco e Dante. Qui la pura sorgiva: la vocazione alla lode e l'ufficio di testimonianza del vero. Qui una parola potente e leggera, di fiamma e di vento, una parola cantante, rimante con la sacra loquela della vita. La poesia italiana ha trovato qui la sua misura di grandezza. A questa e a nulla di meno, dentro orizzonti distesi, deve ambire, come al suo proprio respiro, capace dell'universale, di chiarezza e dolce fuoco.

È la misura alta con cui le cose (gli oggetti, i temi) sono contemplate dallo sguardo, che permane su di esse in un calmo incanto, e afferrate dalla parola, nuzialmente unite alla parola, primogeniture della parola. La grandezza della poesia dipende dalla purezza dello sguardo e dalla temperatura della pronuncia: da un casto amore generante.

Allora anche un solo verso, se terso e incandescente, è percorso da una visione fondamentale dell'esistenza, è implicato in un'antropologia piena e degna, è intriso di un'etica e un'estetica felici. Anche un solo verso ha a che fare con l'essenziale: con l'anima e con il destino, con la felicità e con l'eternità. Ha a che fare con Dio.

Alla coscienza degli antichi e dei nostri padri tutto questo è sempre stato molto chiaro. È sempre stato molto chiaro quello che i Greci hanno visto per primi e hanno insegnato, cioè che le cose del mondo,

come ricorda Simone Weil, sono *metaxù*, ponti lanciati tra il sensibile e il soprasensibile¹⁰.

E filante, lucente *metaxù* è la poesia.

Il problema filosofico fondamentale e la luce oggettiva

Naturalmente questo presuppone che sia risolto il problema di tutti i problemi filosofici, che è quello, parmenideo-socratico, del fondamento ontologico del reale, l'anima della sapienza ellenica e poi occidentale: il problema del rapporto vitale tra l'essenza e l'esistenza, l'uno e il molteplice, ἕν-καί-πολλά. In questi interrogativi lo riassume Pavel Florenskij:

Che cosa c'è, che cosa esiste realmente? Che cosa è conoscibile? Che cosa ha valore? Il momento dato, vissuto *qui e ora*, oppure un qualcosa che, seppure in relazione con esso, è *eterno e universale*? Su cosa si costruisce la vita? Su cosa si basa la conoscenza? Da cosa è guidata nella sua attività? [...] *Esiste veramente* e soltanto una realtà inferiore, oppure ce n'è un'altra superiore, più reale di quella inferiore?¹¹.

L'intuizione essenziale, il fermento filosofico più fecondo e più alto nella storia occidentale ha risposto con «lo slancio indistruttibile della nostra anima verso i cieli»¹²: così Florenskij definisce in ultima analisi il platonismo, identificandone la radice spirituale in una «una specie di tensione verso il cielo, come un dito indice puntato dalla terra verso il cielo, dal basso verso l'alto». Ed è per questo che «la maggior parte di ciò che è considerato grande in poesia, in un modo o nell'altro è un riflesso della luce di Platone»¹³.

A partire da questa sorgente comune, le strade della conoscenza filosofica e dell'intuizione poetica seguono poi direzioni complementari e opposte, come ha chiarito Maritain: la metafisica

capta lo spirituale in un'idea, per mezzo della intellesione più astratta; la poesia lo raggiunge nella carne, con la punta stessa del senso che

¹⁰ Cfr. Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, Rusconi, Milano 1996, p. 151: «I ponti dei Greci. Li abbiamo ereditati. Ma non ne conosciamo l'uso. [...] Non sappiamo più che sono ponti, cose fatte per passarci su; e che su di essi si va a Dio».

¹¹ Pavel Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, Rusconi, Milano 1999, p. 45.

¹² Ivi, p. 35.

¹³ Ivi, p. 34.

l'intelligenza rende affilato. La metafisica gode di ciò che ha captato solo nei recessi delle regioni eterne, mentre la poesia trova il suo bene a ogni crocicchio, nei vagabondaggi del contingente e del singolare. [...] La metafisica insegue le essenze e l'atto stesso di essere, la poesia ogni lampo di esistenza che riluca sulla via e qualsiasi riflesso di un ordine invisibile¹⁴.

Perciò il punto non è come la parola poetica possa tendere all'insù, al soprasensibile, ma come possa ospitarne il suo trascorrere quaggiù, le acque luccicanti dei torrenti celesti che rimbalzano tra gli spigoli del mondo. Il movimento decisivo, perché il *primum*, è quello di discesa, e il compito della parola è accogliere il sopraggiungere dell'invisibile nel visibile, la sua emersione, il crescere dello splendore. L'anagogia della parola poetica – se la parola vuole ancora salire alla vita – procede dunque da un *fiat* originario a una ininterrotta visitazione angelica.

È questo che fa della poesia essenzialmente un'icona e una dimora. La sua natura più vera e più profonda è questa. È un fatto di ordine metafisico. Non intendo – non soltanto, almeno – l'irrompere del miracolo, che l'arte da sempre attende di catturare. Intendo il miracoloso attraversamento del mondo che la luce compie quotidianamente. È una luce *oggettiva*, che dà luce alle cose e ai sensi. Né le cose sono in grado di darsi da se stesse questa luce, né è la nostra percezione la sua causa. È solo a partire da questa irradiazione vivente che le cose sono veramente se stesse e conoscibili per ciò che sono, e la nostra percezione può percepire. È la luce fondativa del rapporto tra l'uomo e il mondo. È l'*apòrrroia* regale, l'emanazione *sub specie luminis* con cui l'ordine metafisico penetra e vivifica tutto, e l'uno promana nel molteplice per raggiungere ogni ente creato e ricondurlo, sulle sue onde, al mare dell'essere.

La poesia principia esattamente da qui, lungo le rive dell'esistente.

Luoghi del mondo fenomenico dalla pelle sottile e trasparente

La poesia ama queste rive, i «luoghi del mondo fenomenico dalla pelle sottile e trasparente»¹⁵. L'intuizione poetica è una sorta di fiuto spirituale capace di trovarli. La contemplazione, a cui l'*intuitus* attrae, è il

¹⁴ Jacques Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Morcelliana, Brescia 1953, pp. 255-256.

¹⁵ Pavel Florenskij, *Il significato dell'idealismo*, cit., p. 129.

sostare incantato nei loro paraggi, e il ricevere il riverbero del loro brillio. Attraverso quella sottilità trasparente appare infatti il «germe noumenale delle cose»¹⁶, *l'ens realior* che attraversa e sorregge il molteplice, continuamente generandolo.

Così avviene per la poesia intesa come forma formata di quell'esperienza di intuizione-contemplazione: il perimetro e il discorso della poesia, il suo movimento musicale interno all'*hortus conclusus* del testo, rende possibile a sua volta il tralucere del volto vero delle cose. La poesia si può bensì considerare un simbolo di quei luoghi trasparenti; ma ad un livello più alto è essa stessa uno di quei luoghi. Il linguaggio della poesia, quando è grande poesia, è esso stesso *un luogo del mondo fenomenico dalla pelle specialmente sottile e trasparente*, nel quale può manifestarsi il lampo vivo dell' ἔν-και-πολλά, «come qualcuno che sbuchi all'improvviso da dietro lo steccato dove si era nascosto»¹⁷.

È, questa, la più alta forma realizzabile della poesia. E nella forma, che è il farsi diafania dell'evento nouminoso, si compie così la *substantia* della poesia, che non è la luce in sé ma l'irradiarsi della luce, il rapido passare della luce attraverso le parole, il trascorrere leggero dell'eterno.

L'essere combustibile e la combustione, la trasparenza e l'incandescenza, l'attesa e la fragranza sono allora forma e sostanza della poesia, in quella stessa misteriosa, indissolubile unità in cui si uniscono, nell'icona, la luce e l'immagine.

La poesia come icona

Una finestra è una finestra in quanto attraverso di essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce, non è “somigliante” alla luce, non è collegata per un'associazione soggettiva a una nozione di luce soggettivamente escogitata, ma è la luce stessa nella sua identità ontologica, quella stessa luce indivisibile in sé e non divisibile dal sole che splende nel nostro spazio. Ma in se stessa, fuor del rapporto con la luce, fuor della sua funzione, la finestra è come non esistente, morta, e non è una finestra: astratta dalla luce non è che legno e vetro¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pavel Florenskij, op. cit., p. 127.

¹⁸ Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1997, p. 60.

Così la poesia: fuori del rapporto con la luce, non è che catene spezzate di sillabe. Ma unita alla luce è luce: la sua natura e la sua funzione stanno perciò in un rapporto speciale con la natura e la funzione dell'iconostasi. Seguiamo ancora, a questo proposito, Florenskij e il suo magistrale studio *Le porte regali*, nel parallelo che stabilisce tra l'arte della pittura e le sacre icone, e proviamo a mettere a fuoco da lì, trasferendo il senso di questo parallelo alla poesia, cos'è la sua dimensione anagogica.

Icona e pittura (icona e poesia) sono entrambe o più di se stesse o meno di se stesse. Mai "soltanto" se stesse. L'icona non è mai 'soltanto' un'icona: o è una finestra dell'inaccessibile, o è una mera tavola di legno dipinta. Entrambe, l'icona e l'arte, partecipano cioè della natura del simbolo, che non è solo rimando a un altro luogo, come un cartello segnaletico inerte, ma, quando conduce là e *poiché* conduce là, è già parte di quel luogo stesso: sta sulla riva profumata dei profumi e delle musiche che vi veleggiano.

Ogni pittura ha lo scopo di spingere lo spettatore, oltre al limite dei colori e della tela percepibili coi sensi, a una realtà, e allora l'opera pittorica condivide con tutti i simboli in genere la loro caratteristica ontologica fondamentale – di essere ciò che essi simboleggiano. Ma se il pittore non raggiunge lo scopo [...] e l'opera non porta attraverso a se stessa da nessuna parte, non se ne parla nemmeno come di un'opera d'arte: allora parliamo di scarabocchio, fallimento ecc.¹⁹.

E quanti scarabocchi e fallimenti – vien fatto di pensare – nella poesia moderna. Non ci hanno portato da nessuna parte, se non nei grovigli di realtà opache e nei borbottii di anime senza visione. L'arte, come l'icona, deve condurre *ad realiora*: alla conoscenza di ciò che l'ha sovrasensibilmente suscitata e per cui esiste.

L'iconostasi «è il confine tra il mondo visibile e il mondo invisibile e costituisce questo schermo del santuario, rende accessibile alla coscienza la schiera dei santi, la nuvola della testimonianza, coloro che circondano il Trono di Dio, la sfera della gloria celeste e annunciano il mistero. L'iconostasi è la visione»²⁰, essa «addita [...] l'ingresso nell'altro mondo, [...] grida nelle sorde orecchie l'annuncio del Regno

¹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰ Ivi, p. 56.

dei cieli, dopo che essi hanno mostrato d'essere inaccessibili ai discorsi fatti con voce normale».²¹

L'intima ragione dell'iconostasi è precisamente la ragione della necessità dell'arte: i discorsi fatti con voce normale non mettono realmente in comunicazione i cieli e la terra. È una ragione duplice: c'è un coté oggettivo e uno soggettivo di essa.

Lo “schermo del santuario” è ontologicamente necessario, perché i *realiora* non si comunicano in modo diretto, ma solo per mezzo di una mediazione, per emanazione. Così Florenskij:

Ogni rappresentazione, secondo la sua necessaria simbolicità, svela il suo contenuto spirituale non diversamente da come accade nella nostra ascesa “dall'immagine all'archetipo” cioè nel nostro contatto ontologico con l'archetipo; allora e soltanto allora il segno sensibile trabocca di linfa vitale e proprio perciò, essendo inscindibile dal suo archetipo, diventa non una “rappresentazione”, bensì un'onda propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata. Tutti gli altri modi di manifestazione della stessa realtà al nostro spirito sono del pari onde, emanazioni, inclusa la nostra associazione vitale con essa: sempre noi ci associamo all'energia dell'essenza e attraverso l'energia all'essenza stessa, mai a quest'ultima direttamente²².

Questo, *a parte obiecti*. La mediazione è però anche necessaria *a parte subiecti*, a motivo della cecità spirituale dell'uomo. Comprendere in cosa consiste questa cecità significa precisare come l'arte consenta di vedere il reale, secondo la sua prospettiva anagogica:

... il mondo spirituale, invisibile non è in un qualche luogo lontano, ma ci circonda; e noi siamo come sul fondo dell'oceano di luce, eppure per la scarsa abitudine, per l'immatùrità dell'occhio spirituale, non notiamo questo regno di luce, nemmeno ne sospettiamo la presenza e soltanto col cuore indistintamente percepiamo il carattere generale delle correnti spirituali che si muovono attorno a noi²³.

Perciò Florenskij immagina che così dovremmo parlare ai pittori di icone (e noi possiamo immaginare simili parole rivolte ai veri poeti):

²¹ Ivi, p. 57.

²² Ivi, p. 66.

²³ Ivi, p. 59.

non siete stati voi a creare queste immagini, non siete stati voi a creare queste vive idee ai nostri occhi festanti – loro stessi si sono rivelati alla nostra coscienza; voi vi siete limitati a rimuovere ciò che ne velava la luce. Voi ci avete aiutato a liberarci delle scaglie che coprivano gli occhi dello spirito. E adesso noi, grazie a voi, vediamo, ma non già la vostra maestria vediamo, bensì la vita realissima degli sguardi stessi. Ecco, osservo l'icona e dico dentro di me: – È Lei stessa – non la sua raffigurazione, ma Lei stessa, contemplata attraverso la mediazione, con l'aiuto dell'arte dell'icona²⁴.

Sta riposto in questa facoltà disvelante il senso fondamentale dell'anagogia: la poesia porta alla realtà superiore per via di illimpidimento, facendo, proprio come nel *Paradiso* dantesco, sempre più pronto lo sguardo, più capace di sostenere la visione.

In ciò compie se stessa l'arte, essendo più che se stessa: nel lasciare trasparire. Nell'icona, è lo sguardo dei santi a splendere, quest'apice della trasparenza; nella poesia, il volto incantevole del mondo, il vasto campo in cui la luce ordinariamente fa le sue corse fanciullesche, le sue pacate passeggiate.

Se lo sguardo è il sommo luogo in cui lo splendore dell'eterno si fa presente nel mondo, anche l'icona che lo raffigura diviene speciale luogo della sua presenza: le immagini, le forme, i colori, in contatto con la realtà vivente della bellezza, divengono veri luoghi in cui l'epidermide del mondo si assottiglia, al punto che l'imminenza dell'essere che riempie la materia si lascia quasi sfiorare.

La poesia come dimora. La “parola del bosco”

I mezzi di cui l'arte si serve sono dunque capaci di ospitare l'interno fulgore delle cose, la discesa della luce viva; sono dimore possibili. Il poeta rende il linguaggio dimora reale.

È allora che noi vediamo. Allora conosciamo la consistenza delle cose, vediamo la sostanza luminosa di ciò che esiste, siamo toccati dalla sua freschezza zampillante.

La poesia è questa dimora: radiante iconostasi di parole. E come nel dipinto la soglia, le impronte della luce sulla soglia sono linee e colori, così nel testo sono le immagini sonore, quello che Mandel'stam chiama *il calco sonoro della forma*.

²⁴ Ivi, p. 65.

I versi vivono di un'immagine interiore, di quel calco sonoro della forma che precede la poesia scritta. Non c'è ancora una sola parola, eppure i versi risuonano già. È l'immagine interiore che risuona, e l'udito del poeta la palpa²⁵.

Nelle immagini dipinte dimora il puro brillio del Volto; nelle immagini sonore, nella circolazione armoniosa di suono ritmo senso, il soffio soave della Voce. L'icona pronuncia il Nome di Dio²⁶, la poesia i nomi del mondo superiore, per come essi risuonano nelle parole umane.

E risuonano come sciame della parola originaria, la *parola del bosco* di cui parla Maria Zambrano, quella che dall'alto, nel fitto dei rami, tra i chiari spazi che all'improvviso (forse per una brezza leggera) si aprono qua e là, penetra e scende nella radura – penetra e scende nella dimora della poesia:

... giungono ancora alcune di queste parole dello sciame della parola iniziale [...] non potrebbero mai scendere fino al caso ablativo [...] appaiono con frequenza in trasparenza, una sola magari sotto tutto un parlare; si disegnano a volte nei vuoti di un testo [...]. E negli avventurosi passaggi della poesia e del pensiero appaiono inconfondibilmente fra quelle d'uso, essendo altrettanto usuali. Ma esse risaltano diafane, [...] sospese, fattrici di pienezza, fosse pure in un sospiro²⁷.

È uno sciame che viene palpitando, scende e va. Non è catturabile. Ma il suo passaggio non è vano, resta come fermento fecondo nella terra o come spazio aperto verso l'orizzonte, larghezza del respiro verso una vita più chiara.

È

una parola vera che proprio perché tale non può essere né interamente compresa né dimenticata. Una parola fatta per essere consumata senza logorarsi. E che se parte verso l'alto non si perde di

²⁵ Osip Mandel'stam, *La parola e la cultura* [1921], in Id., *Sulla poesia*, Bompiani, Milano 2003, p. 50.

²⁶ Così Florenskij in *Le porte regali*, cit., p. 64: «Le icone testimoniano con la loro forma artistica immediatamente e graficamente della realtà di queste forme: esse pronunciano in linee e colori – trascritto coi colori – il Nome di Dio».

²⁷ Maria Zambrano, *Prima che si proferissero le parole*, in *Chiari del bosco*, Mondadori, Milano 2004, pp. 88-89.

vista, e se fugge verso il confine dell'orizzonte non svanisce né fa naufragio. E che se discende fino a nascondersi dentro la terra continua a palparvi, come un seme²⁸.

Questa parola «dice col suo battito d'ali»²⁹. Dice col tremore della trasparenza, con il canto impercibile che lì, nella sosta sottile fatta di parole, icona e bosco sacro, ama lasciarsi percepire.

Chiamiamolo, questo battito d'ali, anagogia: la ragione per cui lo sguardo continua a seguire il volo che è passato di qua. Senza di questo, semplicemente, non può darsi poesia.

²⁸ Ivi, p. 90.

²⁹ *Ibidem*.

L'infinita bellezza della luce

«Eraclito in silenzio con i suoi occhi / queste parole dice: “Io brucio pure / la folgore di Zeus”. Con tutto il cuore / dice Diotto: “Anche la pietra in fondo / con la mia calda pelle”. Sfortunato / colui sul quale la fiamma è caduta, / ma sfortunato pure chi dal fuoco /soave dell'Amore è consumato!». Gli epigrammi di Meleagro di Gadara (140 ca. – 70 ca. a.C.) cantano l'amore urlato con tenerezza e grande passione e consentono al lettore, allo stesso tempo, una visione erotica e spirituale. Inizio così il mio breve discorso sul significante poetico che, da sempre, ci consente di indagare il punto di vista cognitivo, filosofico e psicologico del linguaggio, il quale, funziona nell'inconscio come tensione verso il sublime (elevato, eccelso). Sono sacri i testi delle grandi religioni e i racconti biblici della creazione del mondo: l'Antico Testamento, i Salmi, i Vangeli, la Torah rabbinica o talmudica, il Corano, i Dialoghi di Confucio e il libro dei Mutamenti. Sacri, per i Greci, erano i poemi di Omero e di Esiodo, le cosmogonie e le teogonie, così come appartengono ai testi sacri e poetici il *Cantico dei Cantici*, l'*Apocalisse* di Giovanni, il *Libro Tibetano dei Morti*, gli *Inni omerici* a Dionisio, Afrodite e Demetra. Cogliere il senso dei diversi codici linguistici ci aiuta a riesaminare opere che non sono esclusivamente espressioni del sé, ma nuove interpretazioni del reale, grazie alle parole, da ricondurre a Dio come essenza ultima, visibile e inspiegabile. La chiave di lettura dell'ispirazione poetica e della poesia sacra è la *memoria* che, come la Bibbia, può essere solamente invocata fidandosi della nominazione del mondo nel senso più drammatico e solenne possibile. Il rischio è quello di cristallizzare e con-fondere il mito e le credenze magico-religiose primitive, legate a comportamenti e pratiche scaramantiche, con il vero e il falso della letteratura religiosa che viene interpretata attraverso formulazioni psicanalitiche, filosofiche e poetiche da Nietzsche a Freud, da Jung a Hillman, fino alle mitografie estetiche dei nostri giorni. Non si impara niente e si apprende tutto ascoltando il tempo che passa in una profonda comprensione e commozione dell'interesse della vita. La poesia è ciò che accade e si sviluppa come se nulla fosse stato ancora detto; spesso si alimenta della verità dei Padri per cercare una nuova

posizione quotidiana e sacra: una risposta indiscreta e anagogica che coincide con le frequenti reticenze giudicanti delle società; risposta inquinata, troppo frequentemente, dall'estetica volgare e mercificatoria. La verticalità e l'elevazione delle cose terrene e naturali giustifica la più alta vocazione verso l'unica meta di cui l'aria e le stelle sono il tramite, tanto da compensare la solitudine dell'essere umano capace di conciliarsi con la glacialità limitante del proprio pensiero («amo le nubi... le nubi che passano... laggiù, laggiù... le meravigliose nubi» – Baudelaire). Gli orizzonti concettuali si lasciano prendere dal *simbolismo* (il sacro e il sublime sono parole evocative fortemente legate ai simboli metaforici dell'eternità) non per navigazione sospesa, ma per esplorazione dello spirito in cui la luce scintilla continuamente nell'esistenza umana. Così la montagna è l'ascesa, l'elevazione verso l'azzurro celeste: Elia fu rapito da un carro di fuoco che lo condusse verso il cielo, per Gesù il Golgota è stato il riscatto divino della rinascita, il racconto della trasfigurazione è avvenuto sull'altura di un monte (Marco, 9,2) e l'ascensione sul Monte degli Ulivi. Varie montagne sono state prescelte dal sacro e dal profano, con valenza metaforico/letteraria, per esprimere il segreto dell'aldilà e gli umori divini rappresentando il luogo/meta da cui elevarsi: *La montagna delle sette balze* di Thomas Merton, *La montagna incantata* di Thomas Mann, *La montagna sacra*, film di Jodorowsky, l'Alburz iraniano, il monte islamico Qaf, il Meru degli indiani su cui il pensiero umano non può salire (non a caso, chi non ha strumenti spirituali per la salita avvertirà difficoltà e pericoli), l'Asgard della Germania, il monte Gargano (luogo delle apparizioni di San Michele Arcangelo), Mont Saint Michel in Normandia (dove si rifugiarono e affluirono numerosi pellegrini al tempo delle Crociate), il Paradiso terrestre nella *Genesi*, il Paradiso terrestre di Dante collocato in vetta alla montagna del Purgatorio. Il viaggio verso la montagna, dunque, diventa l'esperienza sanatoria, purificatrice dell'animo umano e la poesia personifica l'attesa della rivelazione che può portare all'incontro con il divino luminoso. San Tommaso e Dante lo hanno compiuto, in alcune fasi, attraverso il silenzio. Il silenzio, inteso come impronunciabilità del mistero indicibile, pone la miseria e i limiti dell'essere umano in continuo rapporto di lode e fede con l'amore per la vita eterna. *In te, Domine, speravi: / non confundar in aeternum*. Questo rapporto si fa ricco di speranza, ma anche di confusione: la poesia può ottenere il potenziale autentico per l'avvicinamento a Dio annullando la paura di ciò che è difficile

comprendere. Per essere profeti/poeti bisogna affinare l'ascolto delle cose, luoghi fisici e reali, in cui gli si può parlare per aspettare le Sue risposte («Se preghi, tu parli con lo Sposo; se leggi, è Lui che ti parla». San Gerolamo, *Ep.* 22,25). Il percorso/pellegrinaggio del *logos* deve consentire spazio/grembo e respiro a *Colui che dona* per permettere, dunque, al *Verbum* di incarnarsi nel *tu poetico* in cui uomo, natura e sublime compiono la discesa/ascesa verso il *Donatore*. Per questo motivo ogni poesia custodisce sacralità e alterità (Lévinas quando legge Celan parla della poesia come di un'azione spirituale): nutrimento di bellezza come rivelazione dell'essenza vitale. Non si tratta solo di fascino, ma di frequentazione con l'esperienza essenziale e contemplativa dei simboli che testimoniano senso/significato, testimonianza, memoria, unione. Infatti, per Turoldo la poesia è un continuo esercitarsi alla penitenza e alla purificazione perché la morte dovrebbe essere vissuta come presenza viva quotidiana e non come ultimo estremo evento. La parola è sempre la Parola divina: voce, canto, esistenza, libertà, benedizione, accoglienza efficace: «Vivi di noi. / Sei / la verità che non ragiona. / Un Dio che pena / nel cuore dell'uomo». Il confine e l'incontro, in Turoldo, continua a essere l'orizzonte tra terra e cielo dove il poeta si incammina e opera tra le etiche del mondo, il chiasso, il caos e il silenzio, fine ultimo a cui tendere per oltrepassare il rumore della volgarità del mondo. Il sacro è luce, in senso intimo e dinamico, come il cielo, l'acqua di un ruscello o l'oceano nella sua interezza: di fronte alla maestosità del creato, l'essere umano, fa l'esperienza del sublime viaggiando ed esplorando dimensioni sconosciute: *zieht uns himan*, ci attira in alto (Goethe, *Faust*). La parola poetica in presenza del reale scorge, nella precaria esistenza, il visibile e intercetta l'indicibile/invisibile che va a intrecciarsi con l'io-mondo tra presente, passato e futuro. Quindi, tra memoria ed esperienza poetica, viene a crearsi un filo di congiunzione che abita e verbalizza la potenza del soprannaturale: un luogo visionario in cui i pensieri sviluppano contemplazione e riflessione e la coscienza partorisce la dialettica del limite e dell'oltre: «Ma, tra loro, la morte, nessuno sa dire nulla / Solo il poeta. Il Gesù del sole. Colui che sorge dopo ogni sabato / Lui che è, era, sarà» (Odysseas Elitis, *Elegie*). Nella poetica di Elitis avvertiamo una luce millenaria che appartiene alla sacralità della vita in cui le pietre, il sole, il cielo, il mare e il vento rappresentano gli aspetti sacri del reale esprimendo le emozioni e quella fusione misterica tra elementi fisici primari e natura, madre divina di ogni cosa. Elitis scrive «Santificare la

sensazione porta direttamente alla visione del Paradiso». Per arrivare alla Luce, infatti, bisogna attraversare il mondo, il profano, la conoscenza del peccato, la sua necessità e la conseguente infelicità, ma, soprattutto, bisogna sperimentare la venerazione e il rispetto della luce inviolabile che appartiene, contemporaneamente, alla cosmogonia e alla teogonia. È un valore assoluto di fronte al quale, come per il Sublime, l'essere umano prova sgomento, emozione e sentimenti di venerazione. Burke spiega bene la differenza tra Sublime e Bello: non si tratta di un'esperienza di piacere, ma di devozione che meraviglia, coinvolge e affascina chi non si sottrae alla venerazione... «E ovunque nelle fonti e tra il rosmarino si svelava un pater noster che saliva prima di disperdersi in rugiada. Padre nostro che sei nei cieli / io che ho amato / io che ho rispettato la mia ragazza come un giuramento / io che sono arrivato a prendere per le ali il sole come una farfalla / Padre nostro / ho vissuto con niente» (Odysseas Elitis, *È presto ancora*). Imparare a pregare di fronte alla luce facendo poesia: è un incontro determinante che cura la vita e la sua essenza in maniera spirituale, laica e artistica. Dunque l'uomo cura se stesso attraverso la luce: «... alle foreste, ai fulmini, a tutte le facce del sole, agli astri, al cielo che arriva fino a terra, alla pioggia, alla prediletta neve, alla luna di cui porto il nome, alla notte, alla luce, all'universo che non finisce, alla voce del silenzio, al senza nome, alla divina compagnia, grazie e grazie». E ancora: «Dunque c'è la luce / e ogni foglia è attaccata al ramo / con esatto amore... per dirti dunque / che la luce c'è... adesso questa categorica bellezza / di rami e cieli / pugnala solo / perché entri luce» (Chandra Livia Candiani). Le poesie di Candiani sono preghiere e inni sacri, vero accoglimento del dolore e del male umano attraverso il quale scorgere il Mistero da "raccolgere" nelle cose disordinate e smarrite del mondo. La parola poetica da Plotino a Santa Teresa d'Avila, da Blake a Hölderlin viene dettata dalla luce del sacro; secondo Brodskij è *voce del linguaggio* ispirando nuove leggi e codici *nel silenzio frontale dove eravamo già stati* (Milo De Angelis) dalla notte fino al mattino. L'esperienza della Luce appartiene a ogni coscienza che accetta il limite umano ricostruendo tratti universali e immutabili e riconoscendo il conflitto traumatico e meraviglioso della trasformazione esistenziale. Le conversioni sono l'esempio. Ungaretti ebbe la sua conversione a quarant'anni e anche le sue opere in trincea mostrano il rispetto per la sacralità dell'essere umano di cui la morte è compagna fedele. Luce e anima mantengono il contatto simbolico con il terreno permettendo i rimandi al senso e al

significante; infatti, la poesia, come ogni impresa artistica, appartiene al pensiero simbolico il quale, nel corso della storia umana, viene sostituito da nuove simbologie. Ogni poeta resta affascinato dal mistero originario della metafora traendone stupore, vigore e ispirazione come questione vitale e forte per la propria interiorità. Ciò si traduce, in definitiva, nel padroneggiare la realtà in modo visionario entrando nel mondo come se ci si incamminasse in una scena di un quadro intuendone le straordinarie possibilità di avventura. Per dirla con Elsa Morante, qui, nel reale il poeta *smaschera gli imbrogli*, qui si dissolvono e scompaiono/appaiono i sensi plausibili, «e una poesia una volta partita non si ferma più, ma corre e si moltiplica, arrivando da tutte le parti fin dove il poeta non se lo sarebbe aspettato».

Bibliografia

- AA.VV., *La poesia, il sacro e il sublime*, a c. di Adele Desideri, Fara Editore, Rimini 2009
- Maria Teresa Abignente, *Tenerrezza: incontro con Chandra Livia Candiani*, Romena, Pratovecchio Stia (AR) 2017
- Chandra Livia Candiani, *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Einaudi, Torino 2014
- Chandra Livia Candiani, *Fatti vivo*, Einaudi, Torino 2017
- Odysseas Elytis, *Open papers*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington 1994 (1974)
- Emmanuel Lévinas, Danielle Cohen-Lévinas, Henry Michaux, *Paul Celan. Dall'essere all'altro*, a c. di Giuseppe Pintus, Inschibboleth, Roma 2014
- Meleagro di Gadara, *Epigrammi*, a c. di Giulio Guidorizzi, Mondadori, Milano 1992
- David Maria Turolto, *Canti ultimi*, Garzanti, Milano 1991
- David Maria Turolto, *Anche Dio è infelice*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2016 (1991)
- David Maria Turolto, *O sensi miei ...*, Rizzoli, Milano 1993
- Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1942

Chiamata alle armi: del bagliore poetico

Il titolo va letto come una pacifica chiamata alle armi poetiche sul fronte di una resistenza culturale militante dettata da un'urgenza creativa del fare poesia, carta e inchiostro aderendo a quello che è il suo significato primario: creare. Ma una chiamata di chi, e a fare cosa? Evidentemente a una sfida cruciale di una generazione che si affaccia sul proscenio delle lettere e che tiene conto dei padri evitando la condanna di un nuovo immobilismo, che va reciso. Si tratta di arare ancora un terreno in cui il seme gettato dai padri non vada disperso nell'oblio. Questa è una chiamata a essere figli del destino, novelli Telemaco in cerca di un padre leggendario che non lascia mai il campo. Di qui l'idea di una poesia luminescente fatta di bagliori che guardano lontano, che vanno incontro all'altro da sé, lo accolgono nella propria realtà di sempre, e che diventi un'identità poetica. Io mi realizzo soltanto nella relazione con un tu o con un noi che si completano in una comunità poetica, nella quale ci riconosciamo e avvertiamo il senso di appartenenza. Condividere il bisogno di immedesimarsi, di appellarsi ai sentimenti, spesso schiacciati dalle logiche del quotidiano e della ragione. Condividere anche il bisogno di esprimere la propria diversità, sublime e terribile allo stesso tempo.

Per fare questo ci vuole coraggio, quello impiegato nel lavoro faticoso dello scrivere, andando incontro anche a sconvenienti e a critiche letterarie feroci. Matteo nel suo Vangelo avrebbe detto: «quel coraggio che non è portatore di pace, ma di spada!», che ubbidisce alla “parola modulata” per dirla come Vittorio Pagano quando scriveva a Giorgio Caproni, perché come la musica, la poesia cambia tonalità, colore e ritmo, per farlo si serve della parola lavorata, faticata, sudata, che genera un fatto nuovo, una *parola generativa*. Penso alla poesia come una serie di impulsi, di bagliori sotterranei, fonici e ritmici, come un filo elettrico che manda alla lampadina il messaggio di luce. Se mi servo di fili di diametro stretto, la corrente passerà con molto sforzo e fatica ma genererà una luce nuova. Così nella comunicazione poetica dove l'insieme di suoni, informazioni e significati darà vita a un cortocircuito. Dunque fatica, sforzo, attrito, resistenza generano un fatto nuovo e luminoso. Nessuna lampadina come nessuna poesia si accenderebbe

senza sforzo e senza passaggio di corrente che generi una forza connettiva, un fatto nuovo, dove il campo di indagine è sempre lo stesso: la vita nella quale noi siamo lampadine illuminate. Chi scrive è chiamato a questo respiro, a questo dovere, è chiamato alle armi della sfida, delle scelte, insomma una chiamata alla quale non possiamo sottrarci.

Tuttavia, la vita può essere un grande alleato perché dà linfa e allo stesso tempo, un grande nemico perché uccide. La poesia dunque vive in questo spazio residuale, in un misterioso equilibrio tra due fuochi in cui la parola è capace di irrompere col suo bagliore la notte e di metterla a fuoco. Quando la poesia smette di cercare l'altro, il tu si appiattisce sulla realtà e diventa sterile virtuosismo. Una poesia che fugge il mondo, evitando di compromettersi con la vita e le sue contraddizioni rischia di perdere la presa sull'uomo e sulle domande più urgenti, le ferite che più sanguinano. La posizione del poeta è dunque quella di un ascolto profondo all'interno degli scarti minimi del tempo. Giuseppe Ungaretti, il poeta della luce lo aveva già scritto:

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

E dunque, chi è il poeta? Il poeta è scandagliatore di abissi, è palombaro e ricercatore di fortune nelle profondità marine. Penso anche al *Cimitero Marino* di Valéry oltre che a Eliot e a Montale, nei quali l'acqua è sempre metafora di una condizione esistenziale ben più complessa: "Cigola la carrucola del pozzo", in cui la memoria è avvicinata all'immagine di un secchio che, salendo dal pozzo, assomiglia al ricordo innalzatosi dalle profondità dell'inconscio. È il tempo circolare quel cerchio che, ci dice il poeta dei limoni, è come *un puro cerchio* nel quale *un'immagine ride*, prefigura il ritorno dei cari scomparsi, ma è un'illusione. Le immagini tanto anelate scompaiono infatti subito e:

la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

Sono versi che ci riportano alla *Recherche* proustiana, al tempo circolare di Bergson, al tempo della memoria e del ricordo, ai simbolisti e ai poeti ermetici. E dunque, il poeta è colui che in un solo gesto riesce

a portare alla luce il canto, che riesce a sottrarre alla melma della quotidianità il nitore della parola poetica, apparentemente senza sforzo. Il poeta come orfico mediatore tra le profondità dell'inconscio e le luminescenze del razionale, come mediatore degli opposti, dall'ignoto al conosciuto, dal buio alla luce. Artefice di una grande ricerca e allo stesso tempo di una grande visionarietà. La parola poetica e il bagliore da essa sprigionato, spesso ermetica, dal valore simbolico, è veicolo di un'immagine potente nella mente del lettore.

La parola dunque, particella microscopica ma contenente un potere evocativo pari alle forze primigenie del creato, i quattro elementi (fuoco, aria, terra e acqua), intesi alla maniera dei presocratici come i semi da cui tutto è scaturito e dove tutto ritorna. Forse si diventa poeti soltanto a patto di una grande solitudine, di un compromesso con il deserto, di una ricerca inesausta di spazi inesplorati in cui riporre la propria anima, perché recuperi ciò che è impossibile, ormai, trovare nel caos della modernità. O forse si è poeti quando ci affiorano in testa mille domande senza alcuna risposta, e per questo la poesia ci fa andare lontano, ci affina la curiosità e la tensione invece di placarle in risposte definite e limitate, che atrofizzano la mente e l'immaginazione. E qui, ancora una volta, ci viene in soccorso Ungaretti: *Fui pronto a tutte le partenze*. Il viaggio è rottura nella linearità del tempo, uno strappo all'abitudine soporifera che ci riduce a esseri privi di una fisionomia culturale; è un commiato alla presenza ossessiva del presente; è un avventurarsi, ricco di interrogativi irrisolti, nel futuro. Al viaggio è associata l'immagine della terra, del peso della carne, che porta l'uomo a fare scelte a uscire da se stesso per incontrare l'umanità; l'acqua rappresenta invece il rapporto privilegiato con le proprie origini, il liquido amniotico da cui la vita è sgorgata, la sorgente in cui la creatura si rimescola per ritrovare il passato più autentico. Di questo si sente il bisogno. In un tempo di smarrimento come quello in cui viviamo di grande solitudine, la poesia ci offre qualcosa che va oltre le vite di ciascuno, ci trasporta in un luogo che sta più in alto della quotidianità. Compie questo strano miracolo. La parola poetica è stratificata, contiene in sé l'eco di tutte le generazioni passate sulla terra, diviene così la cifra di una nuova umanità.

Fuori ormai non vado più,
ci sono fuori. A metà strada tra la palma
e il fico.

Sono versi del poeta olandese Cees Nooteboom. La via, la strada rappresentano quell'altrove dove l'uomo impara a vivere. Mi piace concludere con l'invito di Mario Luzi che ancora oggi continua a sorprenderci e a rivolgerci intatto, anzi più dirompente: «Guarda. / Guarda bene. / Ancora. / Fino in fondo. / Non ritrarti, non coprirti con le mani / il viso, non comprimerti le palpebre, / non stornare il volto. (...) / La mischia / non è spenta, il sì e il no del mondo / s'incalzano e si affrontano / nel gorgo della vorticoso danza». L'invito ci esorta a tenere gli occhi aperti nelle cose, anche nel male, sembra dirci, si può soltanto se quel tu è ancora qui, e se ti ritrovo ancora, tu «duce nella luce, / musica in fondo alla musica».

Bibliografia

- Mario Luzi, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999
Eugenio Montale, *Cigola la carrucola del pozzo* in *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 1984
Cees Nooteboom, *Luce ovunque*, Einaudi, Torino 2016
Gino Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento*. Caproni, Macrì, Pagano, Coppola, Congedo, Galatina (LE) 1996
Giuseppe Ungaretti, *Mariano 29 Giugno 1916* in *Il porto sepolto*, Mondadori, Milano 1969, e *Il Capitano* in *Sentimento del tempo*, Mondadori, Milano 1969
Vangeli, *Matteo 1*, 1-24

I poeti della ierofania

È impossibile venire al dentro se prima non si viene al di fuori.
Dante, *Convivio*, II, 1

“Ierofania” è, letteralmente, la “manifestazione del sacro”, ma – come capita spesso – una definizione di primo livello ne genera altre.

Ci dice, infatti, nulla o poco sui suoi termini costitutivi, cioè cosa debba intendersi per “manifestazione” – troppo semplicisticamente resa col sinonimo di “apparizione” (che rimanda ai meccanismi della percezione e del percepito) e in che modo avverrebbe.

Ancor meno è oggi possibile reperire un’idea condivisa di “sacro”. Una rapida ricognizione ci mostrerebbe valenze diversissime nelle concezioni deiste o teiste e panteiste, nell’animismo sciamanico e nel taoismo-scintoismo, nelle correnti gnostico-manichee e nella fisiologia induista, negli svariati lasciti filosofici e teologici eccetera, fino alla estrema definizione in negativo dell’*assenza del sacro*. Scriveva René Guenon: «la civiltà moderna occidentale appare nella storia come una vera e propria anomalia: fra tutte è la sola ad essersi sviluppata in un senso solamente materiale e la cosa forse più straordinaria è la pretesa di considerarsi come la civiltà per eccellenza, o addirittura la sola che meriti questo nome». Ora, nonostante il profondo inabissamento (o la più benevola eclissi) del *sacro*, il più profondo che la Storia racconti, e su questo concordo, ritengo che il concetto di sacro e la sua manifestazione, comunque intesa, non si siano del tutto esiliati dal nostro vivere nell’Occidente contemporaneo, laddove l’Occidente assume connotazione più di modello filosofico-sociale che di mero luogo geografico.

Icasticamente potrei dire che la stessa persistenza dell’Arte e della Poesia, benché varie forme possano a pieno o semipieno titolo insistere in numerosi ambiti desacralizzati, per il fatto stesso di non servire a nulla di pratico (e lasciamo stare le teorie della Vanità dello scrivere, perché ne conosciamo tutti l’urezza e l’urgenza, la sofferenza, l’alta necessità interiore), testimoniano altro. Ci si rende conto, al contempo,

che avventurarsi ulteriormente nella definizione e nella delimitazione del sacro aprirebbe a derive non centrali, per i fini di questa breve nota.

Perché allora ed in che modo la Poesia avrebbe ruolo nella relazione causale con la manifestazione del sacro? Perché poesia e ierofania?

Un motivo di quest'argomento, o almeno, di questo titolo, è generale e sostanziale, ma proprio per questo ostile a farsi circoscrivere in spazi brevi, almeno per la mia scarsa capacità di sintesi. Attiene all'osservazione quasi pleonastica che la Poesia è stata (è) voce e narrazione potente del sacro, nelle sue accezioni più utilizzate, pur con tutti i limiti definitivi precedentemente evocati. Libri sacri e sapienziali sono fondamenta di tutte le civiltà. Salmi, Profeti, Sure, Gita ne hanno più d'altri indossato forme e ritmi. Nei versi, dai classici ai moderni, nei miti, nei canti di tutte le latitudini, il sacro ha preso manifestazione, esperito o immaginato, o anche soltanto narrato. Visioni, intuizioni, profezie, da Giovanni della Croce a Rumi, da Dante a Borges, da Khayyam a Blake, da schiere di poeti noti e meno noti, sono state date – o si sono date – a mezzo della parola poetica. Quando Baudelaire ci dona lo straordinario e celeberrimo incipit di *Corrispondances* («La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles») si pone e/o, differenza non sottile, può indurre il lettore a porsi, oltre «des forêts de symboles». Attraverso un'immagine “semplicemente” allegorica riporta in parole (o attraverso queste accede a) un'esperienza anagogica, secondo il classico schema polisemico dantesco o gli analoghi livelli richiamati dall'Abate Auber negli studi di simbolismo sacro.

Un secondo oggetto di domanda e riflessione (ma le dicotomie sono spesso apparenti, incomplete, osmotiche) attiene al *meccanismo* che precorre e percorre, che avvolge e che produce il pensiero poetico (l'esercizio, la pratica, la ritualità etc.). La disposizione (intellettiva, sensoriale, intuitiva, emozionale etc.) a rendere la parola in forma-poesia ha qualche elemento in comune con quelli che sondano e dispongono al sacro? Cogliere l'invisibile *attraverso il visibile* o *nel visibile*, è conseguenza, causa circolare, intreccio dei passi del Poeta e del Cercatore? (qui sento che perfino dire “del sacro” sta stretto: lascerei potendo l'immagine dell'Eremita degli Arcani maggiori, affidando proprio alla percezione simbolico-anagogica il *sensu* del mio dire).

Ma oltre a (o, in sincerità, prima di) accogliere alcuni motivi in questo mio scarno argomentare, sono stato colpito dall'incontro, biografico s'intende, con alcune figure di “poeti della ierofania”.

I compagni della ierofania è il nome dato ad un gruppo di protagonisti di movimenti culturali e metafisici nella Parigi fra il XIX e XX secolo, tra cui il poeta esoterico Victor-Emile Michelet, il romanziere simbolista Paul Adam, lo scrittore, pittore ed esoterista francese Joséphin Péladan, lo studioso di alchimia Albert Poisson, il poeta simbolista Albert Journet, Edmond Bailly, musicista e scrittore di ispirazione simbolista e teosofica, direttore della *Librairie de l'art indépendant*.

Storie, vite, amicizie intrecciate con quelle di Mallarmé, Baudelaire, Debussy, “Auguste” Villiers de l’Isle-Adam e con altri noti e meno noti ermetisti, scrittori, cabalisti, filosofi.

Ecco: le biografie intrecciate di questi poeti e scrittori “minori”, studiosi e ricercatori, hanno generato il mio desiderio, per ora infruttuoso e fermo alla mera formulazione di domande irrisposte, di comprendere meglio il ruolo dei poeti e della poesia in questi movimenti e, più in generale, il ruolo della poesia nel mantenere aperti i passaggi tra i livelli del mondo.

Una sensazione, della quale riesco appena a definire i contorni, è quella legata all’idea che ricorrono stagioni particolari dell’Arte e della Poesia, nei quali sembrano concentrarsi tensioni e pulsioni a chiamare all’opera artefici e testimoni del Bello e del Sacro, comunque lo si voglia intendere. Troppo facile pensare al Rinascimento italiano. Ma anche queste vicende “minori” dei *compagni della ierofania* mi sono apparse degne di essere considerate. Ci lasciano, secondo me, un messaggio, che può suonare più o meno così: «Vi saranno sempre – scriveva un secolo or sono Victor-Émile Michelet – anche nei periodi di peggiore barbarie, alcuni sostenitori del regno della alte conoscenze. Certamente, il periodo che va dalla metà del XIX secolo [...] ha pesato sulle ali dello spirito. L’ebbrezza selvaggia del Calibano materialista ha soffocato sotto i suoi trionfali clamori le rare voci sparse in cui fremeva qualche alto desiderio. Ma queste voci hanno continuato a parlare».

E credo e spero, anche oggi e da oggi, che ancora continuino a parlare.

SALVATORE RITROVATO

In exitu Israel de Aegypto.

Fine della storia e poesia della liberazione

In exitu Israël de Aegypto'
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scripto.
Dante, *Purgatorio*, II, vv. 46-48

La prima volta che si affaccia nella letteratura italiana un canto liturgico è anche quella in cui appare chiaro che cos'è e come si usa una figura anagogica. Parlo dei versi di Dante, nel secondo canto del *Purgatorio* riportati in epigrafe al presente intervento. Non so quanto ciò sia casuale, e non è questa la sede per appurarlo, se non nella misura in cui ci domandiamo se e cosa resta, oggi, della prospettiva con cui Dante, nel suo tempo, riusciva a incardinare la lettura del presente in vicende narrate da un libro scritto altrove, in altri tempi. Le anime che, portate da un «lieve legno» (sorta di aeromobile anfibio così veloce da volare sull'acqua), approdano alle rive del Purgatorio, e si avviano a incontrare Catone intonando il Salmo 113 (114), *In exitu Israel de Aegypto*, sanno di prestarsi a un atto di interpretazione anagogica? Non potevano cantare qualcosa di più allegro e leggiadro, come *A l'entrada del temps clar*, che pure nelle sembianze profane di una ballata trovadorica, potrebbe apparire come un generico invito a gioire? Evidentemente no, perché il salmo ha i piedi drammaticamente piantati nella storia, e la ballata no. Ma eccolo nella versione di Diodati:

- 1 Quando Israele uscì di Egitto,
E la casa di Giacobbe d'infra il popolo barbaro;
- 2 Giuda fu consacrato al Signore,
Israele *divenne* suo dominio.
- 3 Il mare *lo vide*, e fuggì;
Il Giordano si rivolse a ritroso.
- 4 I monti saltarono come montoni,
I colli come agnelli.
- 5 Che avesti, o mare, che tu fuggisti?
E tu, Giordano, che ti rivolgesti a ritroso?

- 6 *E voi, monti, che saltaste come montoni;
E voi, colli, come agnelli?*
7 Trema, o terra, per la presenza del Signore;
Per la presenza dell'Iddio di Giacobbe;
8 Il quale mutò la roccia in guazzo d'acqua,
Il macigno in fonte d'acqua.

D'altra parte, al salmo che ricorda la fine della schiavitù degli Ebrei in Egitto con il ritorno alla terra promessa, non basterebbe, per essere inteso, una lettura "letterale"? Certo, ma qualcosa l'ha spinto, nel corso dei secoli,¹ a diventare un testo esemplare per una interpretazione anagogica, tanto è vero che Dante lo aveva citato già nel *Convivio*, distinguendolo da quello allegorico; a differenza di questo, infatti, il senso anagogico è desunto da un fatto storico, non da un mito o da una favola poetica (come esempio Dante riporta il mito di Orfeo), e si iscrive all'interno di un disegno "escatologico":

Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'eternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. (*Convivio*, II, I 6)²

Di là dal senso letterale, il poeta è interessato a raggiungere il senso allegorico o quello anagogico, i quali proiettano e trasfigurano quanto narrato in un orizzonte più ampio, lo nutrono di un senso finale che, nel caso dell'interpretazione anagogica, esprime l'anelito di liberazione

¹ Si tratta di uno scarto decisivo dalla tradizione di studi filosofici medievali. La definizione del senso anagogico, già presente in Beda, nel corso del Medioevo si riassume in questa: «Anagoge, id est ad superiora ducens locutio, est quae de praemiis futuris et ea quae in caelis est vita futura sive mysticis seu opertis sermonibus disputat» (P. L. 91 410). Tuttavia, non sempre nella tradizione ermeneutica l'anagogia fu trattata in maniera distinta dagli altri sensi, e veniva spesso a indicare, genericamente, il senso opposto a quello letterale. Senz'altro Dante ha tenuto presente s. Tommaso d'Aquino, per il quale l'anagogia è il terzo dei tre sensi in cui si suddivide il senso "spirituale", ed è applicabile soltanto al testo biblico, dal momento che ha la prerogativa di significare attraverso le *res*, a loro volta significate dalle parole, la beatitudine celeste, «ea quae sunt in aeterna gloria» (*Sum. theol.* I 1 10).

² Potrebbe essere una prova che le epistole a Cangrande siano davvero di Dante il *modus tractandi* del senso anagogico illustrato nella tredicesima epistola: «Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: "In exitu Israel de Aegypto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudaea sanctificatio eius"».

dell'anima dalla schiavitù terrena dei peccati in vista della Salvezza. Non a caso, dunque, il salmo in questione veniva cantato durante il trasporto del defunto nel luogo consacrato alla sepoltura, quasi a indicare il mistico viaggio del cristiano, raffigurato dagli Ebrei, verso la Gerusalemme celeste.

Riepilogando: per dedurre il senso anagogico occorre che l'episodio che funge da base narrativa abbia un involucro letterale supportato da fatti veri, non leggendari. Sembra, però, che la storia si offra spontaneamente, ma non sistematicamente, a una visione metafisica del destino umano: non è obbligatorio che un testo poetico abbia un senso anagogico, è più facile – considerata la grande propensione dei poeti a raccontar favole – che ne abbia uno allegorico; ma se si dà un senso anagogico, s'impone al poeta uno sguardo severo e rigoroso sulla storia. Ed è proprio su tale aspetto che mi pare convenga riflettere se vogliamo interrogarci criticamente sul tema di questo convegno. Se è vero che non tutto può essere interpretato a un livello anagogico, soprattutto se il nostro rapporto con la storia non è più come quello che aveva Dante, e quello con il cielo, che ha perso, nel corso dei secoli, le stelle fisse, riempiendosi di supernovae, quark, buchi neri, piogge di neutrini, bosoni di Higgs ecc., è diventato problematico. Addio Empireo, addio *éschaton*. Possiamo pretendere di rileggere la storia di questi ultimi secoli, così come Dante rileggeva le vicende degli Ebrei narrate nella *Bibbia*, credendo che la radice del senso della storia fosse in cielo? Quanti popoli esuli o in fuga dai patri lidi, come quello degli Ebrei, non meriterebbero un livello di lettura anagogico che li possa riscattare dal dolore e dall'umiliazione della loro condizione? In fondo, lo stesso Dante, esule o in fuga (a seconda dei punti di vista) da Firenze, condannato in contumacia, spera che la sua vicenda possa trovare senso in una interpretazione figurale della fine delle sue immeritate sofferenze in vista del ritorno alla patria celeste. Purtroppo per noi, non siamo nelle stesse condizioni in cui si trovava Dante, quando le notti serene d'estate levava lo sguardo al cielo di stelle fisse pensando che qualcuno lo stesse aspettando.

Insisto su questo sguardo che sale dalla terra al cielo: nell'etimo di *anagogicus* (dal greco ἀναγωγικός), vi è quel "condurre su", quel "sollevare", che in italiano si traduce con *sovrasenso*, termine tecnico che designa, nell'ermeneutica biblica, quel procedimento interpretativo per il quale il testo delle Scritture, letto alla luce delle verità supreme, diviene uno strumento di superiore conoscenza. Allora, mi domando: a quale "superiore" conoscenza possiamo aspirare noi oggi? quale

sovrasenso, per fare un esempio, riteniamo di poter leggere nella drammatica “migrazione” di uomini cui stiamo assistendo ormai da anni? Il Mediterraneo non è solcato da vascelli-shuttle pieni di anime che lasciano l’inferno della loro terra per cercare una nuova tranquilla dimora?

Qualcosa è finito per sempre. Non ci resta che rileggere il *sensu* anagogico come una *via* anagogica, con la consapevolezza che non è possibile rimediare alla perdita di un paradigma interpretativo che ha la sovrana capacità di tradurre la storia in metafisica, se non con una presa di responsabilità etico-estetica che la parola della letteratura, e in particolare quella della poesia, può assumersi nei confronti dei conflitti e delle contraddizioni che infiammano il mondo. Il vuoto che si spalanca in cielo oggi, nel soffuso chiarore che impallidisce le notti di pace occidentali del sec. XXI, è correlativo oggettivo dello svuotamento di senso della storia; ma attenzione, non della fine della storia, che continua invece ad andare avanti (cheché si sia detto dal politologo Francis Fukujama in poi), almeno finché l’uomo esisterà o resisterà sulla terra. Se mai la storia seguisse un suo filo imperscrutabile, possiamo stare certi che essa si sta aggomitolando in un bell’imbroglio.

Ma torniamo a Dante, che conosce il Salmo 113 secondo la tradizione esegetica che lo vuole «*signum victoriae*» secondo la definizione di Hugh de Saint-Cher (*Adnotationes super universam Bibliam*, 1627), e pertanto lo impiega con cognizione di causa, assegnandogli il ruolo di *clavis lecturae* anagogica dal momento che impone l’interdipendenza dell’*exitus*, letterale e figurale, così degli Ebrei come di sé stesso, personaggio-uomo. Tuttavia, per comprendere meglio il valore di questa citazione, abbiamo trascurato di dire che cosa succede ancora nel canto II del *Purgatorio*. In genere, ci si limita a ricordare questa fenditura biblica nei versi come un telescopio che si spalanca, in un vertiginoso slancio, nella dimensione cosmica di un “sopra-senso”, dimenticando che di lì a poco si crea una improvvisa, inopinata perturbazione fra la speranza di rinascere nella vita che verrà e la dolce nostalgia della vita che mai più sarà. Parliamo dell’entrata in scena di Casella, l’amico che Dante perdette anni prima. Con la stessa familiarità di un tempo, il poeta chiede ora all’anima dell’amico, che invano ha tentato di riabbracciare, una canzone, e non una a caso, bensì *Amor che nella mente mi ragiona*, che apre il terzo trattato del *Convivio*: è, questo, «l’amoroso canto / che mi solea quietar tutte mie doglie», sottolinea Dante, quasi a giustificare la richiesta. Assurdo pensare che la scelta sia casuale. Il poeta, affaticato per il lungo viaggio, rievoca come esempio

una delle sue canzoni filosofiche più impegnative pensando che possa stabilire un contatto fisico con l'amico, che difatti con la voce incanta chi passa, e di rimando con l'intero uditorio. La vanità dell'abbraccio si ripercuote nella sostanziale vanità di quella poesia, nella quale non si è dischiuso un pensiero più alto, ovvero non si scorge *éschaton*: l'amore, pur ben argomentato da Dante, ha bisogno di uno slancio più potente, visionario, di una poesia come "liberazione" che sappia tradurre, cioè concretamente trasportare, verso un orizzonte ultraterreno – quello cui Catone richiama gli astanti distratti dal canto di Casella – la sete di eterno che tutti abbiamo.

Facciamo un salto in avanti di qualche secolo e torniamo a interrogarci se si può oggi intravedere, in poesia, una "via anagogica". La principale difficoltà a rispondere consiste nel fatto che è venuto meno il paradigma assiologico sul quale misurare il *sovrasenso* di cui parlava Dante. Non mi riferisco semplicemente alla fine delle grandi narrazioni (compresa quella della storia), già finemente argomentata dai sociologici del postmoderno (penso a François Lyotard) e in arte dal minimalismo, ma all'impossibilità di fondare il metro di misura del presente, e dell'esperienza che il soggetto ha della storia, su un modello di valori in grado di proiettare la storia rovesciandola (come fa il cristallino quando cattura l'immagine) in una prospettiva teleologica. In altre parole, ciò cui assistiamo si dispone in un segmento che non proietta più la sua ombra su una scala di valori che colloca il significato di là dal momento contingente, in un tempo assoluto, così come succede nell'interpretazione anagogica. Se accade che un fatto storico sia riletto come figura di un disegno che si è compiuto, ciò appare senz'altro come una forzatura: senza andare molto lontano, una pseudo-lettura anagogica è quella che vena tanta poesia e canto risorgimentale, a cominciare dalla famosa aria del *Nabucco*, «Va' pensiero», che sempre gli Ebrei, in fuga dalla cattività babilonese, intonano sognando la terra promessa, che gli italiani sentirono, e sentono ancora, *more cryptato*, come un inno patriottico, compreso *Il canto degli Italiani* di Goffredo Mameli, in cui svariati fatti storici, sono letti, con molta disinvoltura, come indizi ineludibili dell'unità nazionale, ultimo fine di una patria sì bella e perduta. A riprova, infastidito da questo uso superficiale della storia, Carducci sembra recuperare la storia, da filologo intransigente qual era, per leggerla *iuxta propria principia*, nel tentativo di comporre un affresco, sì teleologicamente orientato verso la celebrazione della sospirata unità politica, ma da

collocare anche nella diversificata e stratificata pluralità geografica della nostra storia.

Ponendo attenzione alla poesia moderna, non è facile accorgersi che il rapporto fra l'io lirico e la storia oggi è molto più complesso che ai tempi di Dante; e se da un lato si disincaglia dalle trappole di certo determinismo pseudo-anagogico, dall'altro si rifugia in una dimensione oratoria lussureggiante di simboli ed emblemi, sì da accettare la frattura tra il poeta, che ormai occupa una posizione sociale sempre più marginale (perciò fa sorridere quell'esortazione di Leopardi in *All'Italia*: «L'armi, qua l'armi: io solo / combatterò, procomberò sol io...», vv. 37-38), e la storia che, giusta la dialettica hegeliana, segue leggi sue, oggettivamente ricondotte a uno Spirito che trascende le intenzioni individuali (ma non le dinamiche delle lotte di classi, come dimostrerà Marx). Senz'altro una vena anagogica ancora percorre e ispira *The Waste Land* di Eliot, titolo che richiama un motivo biblico, e intanto si inerpica lungo i sentieri della letteratura romanza medievale, per accertare – come in una straordinaria visione a volo d'uccello – lo stato di rovina in cui il mondo è precipitato dopo la Grande Guerra, simile a quella guerra che devastò per anni il regno di Re Artù, lasciandolo nella desolazione. Per quanto spero di parlare a nome del genere umano, il poeta non può rinunciare al suo punto di vista, e si disimpegna dal cercare una correlazione referenziale millimetrica fra le sue parole e la storia, abbandonandosi alla tensione figurale dell'immagine evocata.

Dunque, la difficoltà alla via anagogica è una conseguenza della frattura fra poeta e comunità. Prendiamo, per esempio, la *Primavera hitleriana* di Montale (1938, inclusa ne *La bufera e altre poesie*, 1956), nella quale molti studiosi riconoscono una voce nuova del poeta, il quale fa riferimento chiaro alla storia dei suoi anni. Sarebbe interessante leggere tutta la poesia e commentarla verso per verso, ma basterà qui richiamare la memoria sull'amaro sarcasmo con cui Montale lascia decantare lo scellerato abbraccio fra Hitler e Mussolini in un carnevale d'immagini macabre, fino alla spocchia funesta dei due dittatori, e sull'improvvisa gioia che suscita il ritorno di Clizia, angelo della poesia, salvifico messaggero di un'alba nuova. Tutto questo, in uno stile alto, oratorio nel senso migliore del termine, severo e sdegnato, di cui fu maestro Petrarca nelle sue canzoni politiche, animato da sincera indignazione morale, e che proseguì lungo la tradizione lirica, con nomi quali Testi, Manzoni, Leopardi.

Come ebbe a osservare Franco Fortini, in un intervento critico del 1959 (*Le poesie italiane di questi anni*, in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano,

1987, pp. 560 ss.), la poesia di Montale, come quella di Ungaretti, Sereni e Luzi, è una poesia del «transito», nel senso che, se pure la vita è intesa come pellegrinaggio, il mondo non ha l'essenza adeguata a dimostrarne il valore di fronte all'eterno, e ha bisogno di un «divino» intermittente ma vitale. Questo spiega l'afflato religioso di *Primavera hitleriana*, il suo «desiderio» anagogico, animato dal colto e profondo formulario di immagini simboliche da decifrare, che solo alla fine si dischiude con l'invocazione a Clizia affinché torni fra gli uomini a illuminare una strada nuova. Ma se il simbolo predomina sull'allegoria (che è sicuramente un primo gradino verso l'anagogia), ecco il poeta giungere alla profezia con l'energia di chi spera nella fede, ma non di chi narra una visione perché ha fede (così come accade, per esempio, nel poema di Dante).

Occorre cercare una poesia che muova da una scrittura allegorica verso un *sovrasenso* il quale, per quanto non possa più essere iscritto in un paradigma metafisico, tuttavia apre le porte a una riflessione sul senso della storia e sull'esperienza che ne fa il soggetto, consapevole della sua posizione all'interno della società in cui vive, e dei limiti della parola poetica. Nell'intervento sopra citato Fortini individuava altri due modelli: quello della «poesia della contraddizione» (esemplificabile nei modelli di Pasolini, Sanguineti, Pagliarani etc.), socialmente impegnata, sperimentale, espressionista, d'avanguardia, in cui il confronto con la storia si traduce in una rissa ormonale sui territori linguistici del «dire la realtà»; e il modello della «poesia dell'avvento», che alterna ambiguamente elegia e profezia, stasi e trasformazione, introspezione e slancio, aspirando a un futuro apocalittico, e riducendo l'*hic et nunc* a «passato» e «nullità».

Va da sé che Fortini ritiene di appartenere a quest'ultima categoria, e la ragione sta nel fatto che le sue raccolte sono luoghi di incontro e scontro fra storia privata e storia di una collettività: dalla Russia all'Ungheria alla Cina, da Praga al Vietnam all'Iraq ogni paese si offre a una riflessione su qualcosa che non potrà che avvenire presto. Si tratta di una nuova via anagogica esercitata *in corpore vili*, cioè in presa diretta sulla storia che il poeta prova a leggere, materialisticamente, nella prospettiva di una lotta di classe che dovrebbe portare a una società più equa. Dovrebbe, perché i segnali invece sono contraddittori e inquietanti, non rassicurano chi vorrebbe ritrovare un filo logico, altro che «anagogico». Pause, cesure, vuoti, latenze, rallentamenti, e così via, lasciano il poeta perplesso di fronte ai fatti della storia, e non per questo (come ancora dimostra *Composita solvantur*, 1989) lo inducono a

rinunciare alla denuncia delle nuove ideologie che sopravvivono alla fine delle ideologie (e vale la pena ricordare i saggi che da *Insistenze*, 1985, a *Extrema ratio*, 1990, dispensano diagnosi non equivocate, anzi spietate sulla miserabile *fin de siècle* italiana e europea), e quindi a evitare senili patetiche riconciliazioni, e – in linea con il *cupio dissolvi* dell'ultimo Pasolini, e di comune intesa con un altro grande poeta della storia, Giovanni Raboni – a mettere l'accento, con la sferzante ironia di chi parla *in partibus infidelium*, e non ha più niente da perdere, sul rischio di azzeramento della riflessione sulla storia nel trionfo della società della spettacolo che riduce tutto a ridicolo intrattenimento (come avviene nelle raggelanti *Sette canzonette del Golfo*). Si può dire che la via all'anagogia si traduce in un invito alla resistenza del senso contro la tentazione dell'«inganno» (a cominciare da quello della fine della storia).

È comprensibile che in tal senso la via all'anagogia diventi non una testimonianza ma una ricerca di verità, non un'asserzione dogmatica ma un'interrogazione sul senso. E mi viene spontaneamente di affiancare al nome di Fortini quello del Volponi di *Nel silenzio campale*, uscito un anno dopo *Composita solvantur*, nel 1990, che in alcuni testi (penso in particolare a *Le cose di Mao*) approda a nuove soglie di argomentazione figurale, svincolando fatti e personaggi della storia dalle ingessature mediatiche che determinano improbabili e improprie letture ideologiche, ed entrando in quella dimensione privata che li rende drammaticamente umani. Ma in tale direzione va anche *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) di Mario Luzi, nel quale la vicenda storica del pittore e dell'uomo, fuse in una, si offre come meditazione sul pellegrinaggio dell'anima colta attraverso i suoi dubbi, i suoi gesti e soprattutto la sua arte, come per esempio in *Rimani dove sei, ti prego*, in cui il volto di Maria diventa letteralmente “figura” di un senso che invero l'opera, la compie («Non fare che la mia opera / ricada su se medesima, / diventi vaniloquio, colpa»). È come se la via anagogica fosse percorsa a ritroso (non da un orizzonte umano, storico, a uno divino, metafisico, ma il contrario), e i suoi protagonisti diventassero figure non per le grandi azioni che compiono ma per la loro ordinaria umanità.

Avviandomi a concludere, com'è possibile intravedere una via anagogica nella poesia contemporanea, se è diventato impossibile fare i conti con una prospettiva trascendente? A illuminare il piano della storia umana è la ricerca di un senso *superiore* (in omaggio al *sovrasenso* dantesco) che permetta di collocare i nostri fatti in un angolo del grande sistema in cui si svolge la vicenda del nostro pianeta all'interno

di un cosmo di cui ormai si perdono i confini. La storia della Salvezza, la fede in una vita ultraterrena è un sogno, ma come tutti i sogni fa parte della nostra vita. Così, in una penombra privata il poeta, incontrando la storia, intravede quella via anagogica che traduce la visione del suo vissuto in uno sguardo capace di trascendere l'io lirico, senza rinnegarlo?

Si parva licet, vorrei riflettere sulla mia personale esperienza, prendendo spunto da una mia poesia, uscita ne *L'angolo ospitale* (La Vita Felice, Milano 2013), in cui parlo dell'attentato alle *Twin Towers*. Lungi da me il desiderio di espettorare la mia costernazione per quel vile attentato, l'11 settembre 2006, nel quinto anniversario, mi pare di poter dire che se anche la storia fosse solo una questione "occidentale" in che modo potremo leggerla in chiave anagogica? Ripenso all'evento, a quello che ha significato, per me, cittadino sud-occidentale. Perché continuo a raccontarmi questa storia? Solo per *non* dimenticare? Vi è forse un disegno ideologico? Così sono disceso e risalito dalla storia evenemenziale alla microstoria: quel giorno persero la vita centinaia di persone che non avevano fatto e detto niente di male e che magari proprio quell'anno avevano deciso di dare una svolta alla loro vita; proprio come me che avevo deciso di sposarmi e metter su famiglia, di dire, nonostante tutto, *Si* (titolo della poesia). Che nesso tra il fatto storico e quello personale? Perché tutti i tiggì concordano nel dire che quell'attentato ha cambiato la storia? Di quante morti inutili e guerre assurde non sono disseminate le Scritture, per cui non sarebbe difficile leggere, anagogicamente (ma mi viene da dire, in questo caso, *katagogicamente*), quella follia stragista in un piano di Perdizione da sempre annidato nel cuore dell'uomo? Nessuna pienezza escatologica, solo eterno ritorno del male. Questo episodio mi pareva essere l'ennesima dimostrazione che l'uomo è un essere ambizioso e infido, e il suo disprezzo per la vita dei suoi simili, per l'ambiente, per il pianeta in cui abita, è pari alla sua presunzione di sentirsi padrone del destino del mondo. Prima di capitolare di fronte a questa conclusione, ho riportato il groppo dei miei dubbi sotto la circoscritta specola di una poesia, in cui la prima parola che tornava su, alla memoria, di quei giorni, nonostante tutto, era *Si*. Oggi penso che, se è vero che la storia non è ancora finita, non è perché sia ancora incerto il suo fine ultimo, ma perché la poesia ha ancora la forza di interrogarsi, liberandoci dal sospetto che sia già tutto avvenuto, e di cercare un senso (così come lo cercava Dante facendo cantare il Salmo 113 alle anime che giungevano

in purgatorio) oltre le parole con cui ci illudiamo di essere padroni del destino nostro e degli altri.

Il Corpo della poesia tra lettera e spirito

Per una sorta di malinteso consolidato nel tempo, quando ci riferiamo alla poesia siamo soliti attribuirle predicati che riguarderebbero una sua naturale e costitutiva “altezza”. La parola della poesia sarebbe quindi alta, alata, leggera perché incorporea. Anche se, a ben guardare, ciò potrebbe essere detto della parola *tout court*, senza distinguere cioè tra quella che pertiene all’uso verbale quotidiano e quella plasmata da una intenzione creatrice. Le parole non rientrano nel mondo della materia tangibile: se consideriamo la loro *physis* appare evidente che si tratta di aria che, una volta fuoriuscita dalla bocca, si perde nello spazio incontrando altra aria. *Verba volant*: e subito le immaginiamo fluttuanti nel vento, un attimo prima di centrare o mancare la destinazione. Oppure continuano la loro corsa, ancora e ancora, perché nessuno sa dove va a finire il vento.

Forse l’origine di questo vizio interpretativo potrebbe essere ricondotto all’incipit della narrazione biblica, quando la terra era ancora un ammasso informe di gas e lo spirito di Dio, come scrive il redattore di questo brano di *Genesis*, «aleggiava sulle acque». La presenza divina, stando a questa descrizione, è uno spostamento d’aria, un vento onomatopeico (*merabéfet*), un movimento di ali che contrasta con la stasi dell’abisso di tenebra. È questa la prima azione del divino. Subito dopo, lo spirito-vento di Elohim parla; e da questo momento sarà tutta un’altra storia: la luce della creazione, della materia, della realtà sensibile di cui continuamente possiamo fare esperienza. Il mondo così come lo vediamo è dunque il risultato di quell’atto verbale che continua tuttora. È piuttosto facile rinvenire qui, in questa intuizione/visione dell’anonimo compilatore, la configurazione essenziale del dire poetico. Come l’Elohim delle Scritture il poeta infatti non è soltanto uno che “dice” la realtà; in forza di questo dire egli la fa accadere davanti ai nostri occhi, ogni volta come se fosse quella prima volta, partecipando così al processo della creazione il cui travaglio, secondo il Paolo della lettera ai Romani, è in perenne divenire.

Puntando a un’interpretazione “anagogica” del passo di *Genesis*, potremmo dire che la parola creatrice non ascende a nessun cielo, non si eleva verso nessuna dimensione sovrasensibile: essa rimane impastata

di realtà terrena, immanente, materica. In questa prospettiva l'esegesi medievale, di cui Dante nel *Convivio* è un illustre alfiere, costruisce un edificio teorico che in fondo ripropone la dicotomia Lettera-Spirito già di paolina memoria (2 *Cor*), pur riconoscendo un tipo di relazione che subordina la prima al secondo. Il momento anagogico, inteso nell'etimo greco di "vocazione" verticale, non può avere luogo se non è fondato sulla stabilità della Lettera¹. Infatti, se ci poniamo la questione in termini architettonici, dobbiamo chiederci se sia possibile pensare alla verticalità di una cattedrale senza l'immanenza, la corporeità spaziale di una singola pietra posta come suo fondamento. In altre parole: siamo così miopi da non vedere *già* in quella pietra, nella sua esistenza materiale, fisica, la futura cattedrale?

Per Osip Mandel'stam, ad esempio, la risposta è certamente negativa. Per il poeta russo la parola è una pietra (*Kamen*), e in quanto tale non è concepibile fuori da una materialità che è natura creata e creante. In *La parola e la cultura* scrive:

Siamo nell'era eroica della parola. La parola è carne e pane. Condivide la sorte del pane e della carne: la sofferenza. Gli uomini hanno fame. [...] La parola viva non definisce un oggetto, ma sceglie liberamente, quasi a sua dimora, questo o quel significato oggettivo, un'esteriorità, un caro corpo. E intorno alla cosa la parola vaga liberamente come l'anima intorno al corpo abbandonato ma non dimenticato.²

È dunque in virtù di questa relazione tra corpo e anima, tra parola e cosa che è possibile riconoscere, al principio e alla fine, l'unicità dell'Uomo, della sua creaturalità, del suo mistero di carne. Come una forza di gravità inesauribile che non viene mai meno alla sua Legge, al suo *Logos*, il corpo della parola – «abbandonato ma non dimenticato» – continua a richiamare l'anima verso la realtà dell'esperienza terrena che non è affatto la lettera che uccide, la parola morta, bensì il compimento di un principio relazionale che non può non passare dallo stupore primitivo dell'Esserci, dell'occupare *fisicamente* uno spazio e un tempo ben precisi. Senza la soglia del corpo, di *questo* corpo, non ci è data nessuna esperienza. Ci è semplicemente preclusa la vita in tutte le sue forme e nei suoi vari stadi. È quello che "accade" in una poesia di Susan Sontag intitolata semplicemente, e non per sciatteria o banalità, *Poem*:

¹ Dante Alighieri, *Convivio*, Lib. II, cap. I.

² Osip Mandel'stam, *La parola e la cultura*, in ID., *La quarta prosa*, De Donato, Bari 1967, p. 43.

A mezzogiorno pieno
il sole a picco, in equilibrio
sopra l'arco della vista...
Stavo in piedi sulla soglia, intervallo del vivere
fissando la quiete.
Sotto i miei piedi ci sono sementi.
A un livello ulteriore, la solitudine del suolo
è una turbolenza così tenera,
che ricarica il fiato con cui lancio sospiri all'aria.³

L'«equilibrio» iniziale descrive un attimo colto nella sua perfezione, che è un'armonia completa tra il soggetto senziente e la natura che lo circonda. Il sole è allo zenit, nel momento di maggiore verticalità rispetto al punto di osservazione della figura umana in piedi, ovvero nella posizione eretta che rappresenta la specificità del genere umano. Ma non è questo “sopra” a catturare l'attenzione del soggetto; e infatti dopo i primi tre versi lo sguardo si abbassa. I piedi aderiscono così saldamente e pienamente alla terra che si può sentire, «a un livello ulteriore, la solitudine del suolo». E l'abbassarsi verso il suolo per ascoltare la vita che brulica sotto di noi – «turbolenza così tenera» – è un atteggiamento di umiltà: un ritornare all'*humus* da cui siamo stati generati. Per questo motivo, nonostante la tensione contemplativa del testo, l'io della poesia non è un essere solo; quel suo dimorare «sulla soglia» (e quindi in una disposizione di apertura nei confronti della realtà) permette, tramite la sensorialità corporea, lo scambio continuo tra il suo Esserci e l'immanenza del suolo che conduce a una dimensione altra ma non necessariamente “alta”. In questo modo l'essere umano in ascolto – e possiamo anche dire: il poeta – esperisce quella potenza «che ricarica il fiato», cioè che ri-genera la possibilità di immettere nuova aria in circolo sotto forma di un sospiro o di una parola, come fa il vento d'ali nell'incipit di *Genesis*.

E volendo tornare ancora a questo atto creatore – quindi *stricto sensu* poetico –, non possiamo non chiederci, a questo punto, chi sia

³ «At full noon / the sun poised heavily / upon the arc of sight... / I stood upon the brink, the break of living / gazing into quietness. / Beneath my feet are seeds. / Below the level loneliness of ground / Is such a tender turbulence, / Re-charging the breath with which I sigh the air». Susan Sontag, *POEM*, in «The Arcade» (student newspaper of North Hollywood High School), 3 Nov. 1948; ora nel documentario *Regarding Susan Sontag* di Nancy D. Kates, USA, HBO 2014, sontagfilm.org. La traduzione è di Alessandra Trevisan e Anna Maria Curci ed è uscita online sulla rivista «Poetarum Silva»: <https://poetarumsilva.com/2016/03/06/poeti-della-domenica-51-susan-sontag-poem-traduzione-inedita/>.

l'interlocutore, il destinatario di quel sospiro-parola di Dio. A chi sta parlando Dio nell'atto della creazione? A meno di non voler ammettere l'esistenza di un dio autistico, chiuso in sé e a sé bastante come una monade, se Dio parla lo fa perché in quel momento si rivolge a qualcuno. Affermare, come fa il vangelo giovanneo, che Dio è *Logos* significa infatti riconoscerne la natura intrinsecamente relazionale. All'Elohim che parla deve insomma corrispondere un orecchio che ascolta. E allora, forse, quella prima parola porta già in sé la creatura che poco dopo verrà plasmata dalla *adamah*, dalla «solitudine del suolo», per dirla con la Sontag. Se facciamo fede a questo inizio biblico, il poeta – ma in verità ogni uomo e ogni donna, in ogni luogo e in ogni tempo storico – sembra comunque andare incontro a un destino di luce. A patto però che egli o ella sia capace di accogliere quella parola nel grembo fecondo dell'ascolto per ri-significarla ancora una volta, così da ri-creare, a immagine e somiglianza di Dio, la realtà. E questo, se non è l'ennesimo volo poetico, sembra il destino che ci è dato su questa terra.

**Contro la *one-night stand Poetry*.
L'equivoco di una pop-poesia "situazionista"**

«È difficili essere vivi e, allo stesso tempo, postumi», secondo Vittorio Sereni. E con lui ci chiediamo, siamo costretti a chiederci: la poesia ha una funzione esclusivamente attuale (positiva, cioè *posta*, presente) oppure anche postuma (spirituale ed ontologica)?

La realtà è evidentemente un sistema complesso di dati. La gran parte della poesia contemporanea – o più in generale la produzione letteraria attuale – si limita ad un'osservazione della realtà di tipo empirico, con metodo da laboratorio di analisi: il poeta individua una qualche immagine, la isola dalla realtà secondo un criterio "potenzialmente poetico" e la osserva, minuziosamente, aumentando lo zoom, con una lente che cerca il microscopico. E con l'esito di questo potente ingrandimento si costruisce il testo (la *lettera*). Ossia: il testo poetico è il gesto dell'ingrandimento, è il gesto dello scienziato che focalizza il dettaglio. Questo empirismo – fuor di metafora – è il metodo che, con lo strumento linguistico di un realismo esasperato e, insieme, sterile, registra il reale, o parte di esso, isolando immagini separate (viaggi e spostamenti, descrizioni di luoghi chiusi o periferici, elenchi di oggetti più o meno familiari, sensazioni tattili, flussi di coscienza...). Così la poesia osserva la realtà complessa e, soggettivamente, la descrive; però riducendola. Cioè tende a prenderne un piccolo pezzo, ad assorbirne un frammento. La poesia teme la complessità del reale e, quindi, ne circoscrive i confini; ma non per affrontarla, per «sentirla nella carne e nello spirito» (Maria Zambrano) bensì per un modo di comodità. Per risolverla facilmente. E così la limita. E così la poesia perde l'ambizione al generale...

Ci sembra di rilevare, con riferimento alla produzione poetica contemporanea, almeno tre tratti che costituiscono altrettanti punti di criticità, nell'ottica di una poesia "utile" (e diciamo "utile" con l'accezione propria di un umanesimo che rappresenta nelle costruzioni del pensiero uno spazio di utilità per lo spirito...). Primo tratto: la gran parte della poesia contemporanea sceglie un racconto parassenzialista del reale. Dal reale costruisce una cronaca personale (non individuale, che sarebbe cosa più opportuna). Del reale fa,

eventualmente, un soggetto para-cinematografico, una storia con l'ambizione dell'epica. Ne fa un ricordo soggettivo (non una memoria soggettiva...). Quindi, ci chiediamo: da quale posizione il poeta sceglie il proprio soggetto? Come fa lo sceneggiatore a scegliere il soggetto della propria sceneggiatura? Quali sono i criteri di valutazione alla base dell'operazione di "isolamento del dato" o "della messa in evidenza" di cui prima s'è detto?

Secondo tratto: la poesia contemporanea è sostanzialmente empirica, come già anticipato. E strutturalmente "situazionista". Con questo aggettivo si intenda che essa è contenuta, anzi decide di auto-contenersi, nelle "situazioni" (non nelle "occasioni"...). Questa poesia si compie nelle immagini, nelle scene. Ed è per lo più iconica, formale. E siccome il reale è casuale – se visto esclusivamente nel suo dispiegarsi fattuale – pure la poesia lo diventa. Ossia: il poeta registra e scrive di un momento qualunque che per lui ha senso descrivere in forma di poesia e il lettore, casualmente, può ritrovare – in quel momento o gesto o immagine – una corrispondenza (prevalentemente emotiva). Ossia: la poesia riproduce la complessità del reale replicandone, riverberandone la sostanziale e irrisolvibile "casualità" (opposto a "causalità"). Così, tra testo e lettore si crea una corrispondenza casuale, che definiremo "situazionista". Basata sulla casualità del legame, dato dalla particolare situazione.

Quindi ci chiediamo: quanto vale, realmente, la corrispondenza "situazionista"? Quanto a lungo e quanto in profondità persiste una tale corrispondenza? Può essa ambire a diventare postuma (per tornare all'inizio di questa riflessione)? Introduciamo, allora, un'altra definizione, un poco provocatoria. Se questa poesia tenta, al massimo, una corrispondenza casuale potremmo arrischiarci a definirla una "one-night stand Poetry", cioè – utilizzando un gergo popolare anglosassone forse pure poco elegante – una poesia che si consuma in una notte. Una poesia, ed ecco il terzo tratto rilevato, che non ha conseguenze, e non vuole averne. Soddisfa la necessità (emotiva) di un momento. Ci riguarda, se siamo fortunati, solo per un attimo. Perché? Perché, sostanzialmente, non ci riguarda, riguarda altri (il poeta?) e non risuona veramente perché non guarda alle conseguenze, non vede *oltre* il momento stesso della performance. Si tratta, appunto, di una performance di una notte... La poesia situazionista imbocca una strada: attraverso il racconto episodico, attraverso la "situazione" potenzialmente e ipoteticamente poetica, sceglie di rinunciare al generale, all'"oltranzismo semantico", cioè la tensione all'*oltre*, preferendo – come

nel gioco del bingo, con le stesse proporzioni statistiche – una corrispondenza (tentata). E il poeta invoca la fortuna, dicendo: potrebbe essere che il mio ricordo (quella canzone accennata, quella sigla del cartone animato anni '80, quell'oggetto generazionale, ...) sia anche il ricordo del mio lettore. E allora: bingo! Ci siamo. La mia poesia ha funzionato! Ma se il nostro poeta non avesse fortuna..?

Si deve infine pervenire ad un equivoco: la poesia deve essere popolare, deve riguadagnarsi uno spazio di visibilità. Corretto. Ma come raggiungiamo l'obiettivo? Risposta manifesta in gran parte della poesia contemporanea: per essere popolari ("pop") bisogna essere accessibili. E allora alcuni sostengono: basta limitarsi alla raccolta del dato, alla sua semplificazione, alla sua "messa in evidenza" con le conseguenze (meglio: non-conseguenze) di cui s'è detto.

Eppure noi crediamo che la poesia non debba essere accessibile per statuto. Piuttosto debba essere un punto di accesso. Quel punto è l'anagogismo in cui noi crediamo. La poesia è un punto di accesso al pensiero, un luogo meta-linguistico in cui l'estetica del verso rappresenta un invito, un segnale, un'indicazione. Il lettore di poesia non deve essere condotto per mano, come fa la poesia pop. Non dobbiamo cadere nell'equivoco di una poesia pedagogica, didascalica, emozionale con l'alibi dell'accessibilità. La poesia non è uno spazio in cui dover stare comodi, non è una "comfort zone" (come si dice oggi). Piuttosto l'io poetico deve essere lirico. Cioè verticale, più vicino al punto (ente di spazio nullo, annullato) che una comoda stanza. Perché? Perché la poesia deve ambire al generale, dire a tutti, essere dinnanzi a tutti. Quindi deve indicare e non condurre per mano, deve guardare al profondo e all'alto, dantescamente stare «nell'ampio e nell'altezza». La poesia deve fiduciosamente credere nella libertà che è un diritto autentico del lettore: egli non deve essere guidato nelle strettoie di certe (e non altre) situazioni o vicende. Ma deve essere decisamente sollevato, pre-disposto ad un volo certamente rischioso ma anche "responsabilizzante".

Inoltre il mondo in cui viviamo è sovra-esposto, visibilissimo. Tutto è potenzialmente visibile. La realtà, che è un sistema di dati, è un sistema positivo (posto dinnanzi, esistente). Può bastare alla poesia limitarsi ad essere positiva, ossia posta, unicamente presente a sé stessa? Può bastarle il linguaggio (la struttura, il verso, le figure retoriche, le immagini empatiche)? Può bastare il linguaggio (la *lettera*) senza il pensiero (la *lettura*)?

In conclusione, noi crediamo che se trascuriamo la funzione guida che la poesia ha con riferimento al pensiero (del poeta sull'uomo e sul mondo), il dato della realtà diventa l'unica sostanza poetica. Ma siccome il generale dell'umano non è dato solo dal reale ma anche da una parte sostanziale che è lo spirituale, rinunciando al generale per una sua parte, si manca lo spirituale. Oggi lo spirituale viene cacciato dalla poesia in quanto parte essenziale di un generale temuto, rifiutato. Quindi, non si fa riferimento allo spirituale. Lo si tace. Se ne ha timore...

Noi crediamo che la poesia non debba essere reticente rispetto al generale. La poesia deve servire al generale e quindi allo spirituale. Perché la realtà, da sola, non assorbe l'uomo. Perché l'uomo non è un dato del reale ma un suo sviluppo, è una tensione extra-dato, una condizione positiva (nel senso detto prima) ma anche storica.

La poesia non può svilire se stessa, abbassarsi, pur di essere popolare. Occorre rompere l'equivoco. Non è così che si fa un servizio alla poesia. La poesia ha bisogno di dire oltre, di più. Così può essere "utile" veramente. La poesia ha questo compito: ri-velare. Ossia svelare, mostrare realmente, anticipare, indicare un oltre. E lo spirituale, che è sostanza del generale, non è un'ideologia, non è un modo. Bensì è l'unica nostra ambizione.

Il verbo creatore e l'immagine evanescente

A mia figlia Caterina che pone domande interessanti

Il verbo (La parola monoteista)

“Io sapevo parlare quando ancora non ero nata?”

È la domanda di una bambina che, senza regole mondane, sintattiche, si affaccia morfologicamente all'idea dell'esistenza delle lingue.

L'idea morfologica dell'esistenza delle lingue è essenzialmente il loro essere punto di mediazione fra suono e pensiero cristallizzato nel simbolo: cioè visione.

E dalla domanda fondamentale, qualora il bambino sia stato messo nell'agio di porla, nasce l'idea intrinsecamente visionaria – perché linguistica, dunque forma visibile del suono – che è: se da una fonte le parole sono sgorgate esse, certo, dovevano preesistere; e se nei rudimenti delle lingue che pratico alcune parole, le più certe, le più “importanti”, ricorrono simili, allora la fonte da cui esse sgorgano, già interamente create, prima della pronuncia e codifica deve essere unitaria ovvero rispondere alla medesima istanza di senso, qui, ora in un remoto passato prenatale e nel futuro.

E la risposta di chi, persona onesta, riceve una tale domanda, che magari una maestra di scuola ha bollato come “strana”, è: “tu e Chomsky¹ pensate di sì, che le parole esistono prima e che ci sono leggi universali che le reggono”.

Questo senso di supremazia – letteralmente di capacità ascensionale – del verbo e della sua indipendenza a priori coincide con la spiritualità intrinseca di ogni parola, cioè con la qualità della parola nel possedere un rimando non mediato, una coincidenza, con qualcosa *d'altro* che

¹Avram Noam Chomsky, linguista, filosofo, cognitivista fondatore della grammatica generativo-trasformativa caratterizzata dalla ricerca di strutture innate nel linguaggio naturale: elementi, secondo Chomsky, peculiari e distintivi della specie umana, più che le lingue parlate stesse. Questa teoria rappresenta uno dei maggiori sviluppi della linguistica nel ventesimo secolo ed ha influenzato moltissimi ambiti della riflessione teorica e scientifica.

possa essere solo etimologicamente dischiuso per narrare la sua storia speculare.

Anagogia è una parola propria del latino medievale *anagogia*, greco *αναγωγικός* derivato di *αναγωγή*, elevazione, sublimazione, induzione, che diventa, “nell’esegesi medievale uno dei quattro metodi interpretativi delle sacre scritture, secondo il quale i fatti descritti vanno letti come simbolo di realtà soprannaturali e divine, verso le quali l’anima deve elevarsi.” ci dice il vocabolario della lingua italiana Treccani.

Se ponessimo ad uno studioso della cabala, la più vasta e articolata dottrina mistica che si occupa della parola, la domanda schietta sulla capacità di elevazione del verbo – il suo essere *sub limite*, dove il limite è quello della cerchia muraria della conoscenza sensibile – ci risponderebbe che, certamente, a tutto ciò che è sulla terra corrisponde specularmente una realtà celeste – l’altra Gerusalemme – e le consonanti, tutte le consonanti sono figure di quella realtà: figure viventi e potenti e doppiamente agenti: agenti in due mondi e con la doppia qualità di simbolo e “ente creato”.

Dunque la domanda “Sapevo parlare quando ancora non ero nata?” risulta particolarmente fruttuosa, per coloro che hanno intenzione di lasciarsi sedurre dal sospetto che vi sia una realtà che li trascende – una realtà letteralmente prima *il prima di me*, nel quale il linguaggio, nella sua consistenza dinamica, esiste come forma indipendente emanata dall’Essere e come metodica del divenire dell’Essere (Dio).

L’accadere del linguaggio dopo la nascita, nello spazio biologico, è, in quest’ottica, mera archeologia, una catalogazione che necessita di coordinate temporali di cui il *Verbo* può invece eternamente fare a meno: il linguaggio (che richiede un’organizzazione sintattica) rispetto alla parola è solo un ritrovamento accidentale.

La parola è essenzialmente modulazione di suono (emissione di fiato, di Spirito).

L’abilità archeologica nello scavo, propria delle accademie che si muovono, storicamente, nel solco ben connotato del tempo è capacità, nobile anch’essa, di *elevare*, di portare su ciò che è sepolto. Ma bisogna tenere a mente che è abilità nella diversificazione esasperata dei tempi verbali necessaria unicamente a segmentare il reale per ordinarlo: dunque, ha uno scopo umanistico.

Per il mistico la capacità di portare su quel che è giù coincide con quella, reciproca, di portare giù ciò che sta su. Salire e scendere una

scala è il metodo della preghiera. Perché sostare troppo in alto, sulla cima della scala, a contatto col divino è proibito: è ustorio.

Heidegger tentò questo fenomenologico suicidio, fallendo epicamente, tentò cioè di muoversi all'interno di una membrana fra i due mondi, quello di giù e quello di su, e i corrispondenti due tempi, quello della scienza empirica e quello *altro* che propriamente non è un tempo ma uno spazio flessibile, dove, in assenza di gravità penosamente terrene, accadono cose spirituali che congiungono istanti e punti con tecniche impossibili al mondo fisico. E Heidegger fallì perché non bastavano gli strumenti spuntati della fenomenologia, né l'orologio puntuale di Kant a misurare questioni etimologiche che sono questioni, per il mistico, esclusivamente divine e accadono all'interno della parola. Ma in questo grande fallimento ebbe intuizioni anch'esse grandi, il tedesco: anzitutto che il problema era tecnico, e solo al *technites* era dato risolverlo; ma lo intuì tardi, e inutilmente e senza l'ancoraggio, per quanto provvisorio, di una qualsiasi morale terrena. E non riuscì neppure a definire bene il carattere intuitivamente percepito di questo tecnico.

Le tecniche avanzate di cui non disponeva la fenomenologia sono, in realtà, quelle della mistica: *le cose ultime come le prime*.

Meravigliosamente, le questioni irrisolte dall'esistenzialista teutonico le scioglie come un groviglio Heschel.

La relazione fra spazio e tempo (Essere e Tempo sono un pretesto) per il mistico è non solo insufficiente alla giustificazione fenomenica del mondo ma è insignificante in se stessa.

Il tempo della mistica è antistorico: antagonista ad ogni proposito di storicizzazione e ad ogni archeologia linguistica e in questo è un tempo significante: il mistico cerca la similitudine – non a caso il suo linguaggio è sempre oscuro, poetico, cifrato – l'analogia è una similitudine innalzante: sublime, cerca la somiglianza della realtà terrena con quella divina: «E infatti dove si potrebbe trovare la somiglianza con Dio? Lo spazio non ha alcuna qualità in comune con l'esistenza di Dio. Non vi è abbastanza libertà sulla cima di una montagna; non vi è abbastanza gloria nel silenzio del mare. La somiglianza con Dio può essere trovata invece nel tempo, che è eternità mascherata» scrive Heschel. C'è un tempo, per noi un'idea di tempo, che è un tempo *straordinario*, è il tempo di una conoscenza ancestrale, il tempo in cui il valore di ogni sillaba è dischiuso. Il tempo prenatale nel quale tutte le parole erano note prima di essere dimenticate nel caos segmentato in isole di quiete apparente nell'arcipelago dell'ordine mondano.

L'anagoga è un modo di far tornare giù ciò che è su, e il mistico lo fa con l'atletica contemplativa e verbale, col canto, con la giaculatoria, con la preghiera mediante la quale – la preghiera è mediatrice per eccellenza – si cerca di convocare la presenza di quel tempo che è eternità mascherata: il tempo dell'inizio creatore: **רא בראשית** (*Berescit bara*): «Nell'inizio creò Dio i cieli e la terra, la terra era un caos dentro il caos, e nelle tenebre sulla superficie dell'abisso galleggiava lo Spirito». La creazione è un processo di separazione, sdoppiamento delle cose di sopra e di sotto, è un ordine progressivo di un caos dentro il caos.

Solo al culmine di questo processo arriva l'uomo.

E allora ci ammonisce il cabalista, bisogna fare attenzione coi maldestri tentativi di convocare giù quel che sta su: “far scendere qualcosa senza sapere come si fa a farla risalire” porta pericolosamente a ridosso di quel caos dentro il caos nel quale non è dato all'uomo porre un ordine e neppure volgere uno sguardo indiscreto.

Come può l'uomo trovare un approccio a una dimensione pericolosa e proibita?

Attenendosi a interpretazioni letterali, rimanendo ancorato al paragone fra questa realtà e quell'altra senza tentare di accaparrarsi un indebito passaggio fra le soglie dei mondi.

Questo pericoloso passaggio che dischiude, si badi bene, solo *attimi di visione* è cosa data al mistico – a colui che sperimenti le tecniche della trascendenza – il sublime – così come sono, cioè pratiche rituali ascensionali: siano esse la computazione infinita del Nome, lo sciamanesimo degli indiani d'America, la divinazione del tempio di Delphi.

La confusione del mondo che è la confusione di Babele non è il caos dentro il caos del principio. La confusione di Babele allude ad una diversificazione della lingua in linguaggi.

Una diversificazione di un ordine unitario originale, una minuta, pettegola, colpevole separazione, se vogliamo, è una confusione umana: le grammatiche.

Il caos dentro il caos primordiale è materia divina, la *natura naturans* di Baruch Spinoza (alla quale le strutture innate della lingua di Chomsky sono assai più prossime di quanto sia lecito sostenere visto che ciò che è innato è *causa sui*); in *quel* caos solo l'aleggiante, legiferante parola divina può far divenire sotto forma di ordine e momentanea quiete. La parola divina legiferante è immediatamente creatrice: “Dio disse sarà la luce” e la luce esce dal passato della permanenza in Dio ed entra nel futuro della storia della creazione.

La lingua ebraica non ha tempo presente, perché ciò che permane è l'Uno della divinità: la creazione passa dal passato in Dio al futuro che diviene continuamente da Dio con l'ausilio di una consonante anteposta al verbo.

E partendo da questa considerazione la maggioranza degli apocalittici considera il caos mondano, che ingenera ogni sorta di conflitto, riconciliabile solo nell'Uno divino della fine dei tempi storici a cui tutto inesorabilmente tende.

La riconciliazione di una frattura originaria nell'Essere non è di fatto cosa umanamente possibile. I riconcilianti sono dunque i protervi, i bigotti che s'illudono di essere continuamente nuovi di nuovo, un processo di costante riverniciatura, sotto la quale la frattura dell'Essere resta e riemerge inesorabile come un crepaccio necessario al creato che ne emerge.

Riconciliare la frattura originaria vorrebbe, infatti, dire poter agire in maniera legislativa sul tempo, su quel tempo straordinario che, ci dice Heschel, è eternità mascherata, e *non* è appannaggio umano se non nella contemplazione festiva che è la contemplazione attiva dell'uomo di fede.

L'unica cosa che può fare dunque l'uomo saggio e che fa il mistico in maniera sistematica, è contemplare la frattura dell'Essere e alludere, liricamente, senza infruttuose speculazioni, ma tutt'al più con etimologiche precisazioni, ad una lingua impenetrabile:

Alludere ad una lingua impenetrabile.

Purtroppo persino il mistico quando allude lo fa con la lingua di Babele. Altra cosa è la *Parola*: è la materia al suo primo apparire; il caos dentro il caos al quale l'uomo si riferisce solo con metafore umane, ma che di umano nulla ha.

L'anagogismo è un tentativo di soggiornare, per approssimazione, nei pressi dell'intuizione linguistica alla quale, però, arriva soltanto la nostalgia di un cuore puro: "io sapevo parlare quando ancora non ero nata?" E aggiungiamo noi con la malinconia teoretica, invece, che ci ha consumati: come ho potuto dimenticare! Come ho potuto dimenticare quelle parole perfette e prime che certamente ho conosciuto!

I secoli trascorsi dal punto di vista della nostalgia non furono certo migliori del nostro.

(A differenza di Massimo Morasso io non mi lamento troppo di questo tempo, fossero stati altri i secoli sarei probabilmente già stata invitata a partecipare a qualche falò in qualità di combustibile: la censura non ha limiti epocali.)

E il mondo, alla domanda sul linguaggio posta da un cuore puro risponde: “perché fai domande strane?”.

E tale rispondere domandando merita – a sua volta – una risposta sola: “Perché mi vengono in mente”.

Perché anche se la lingua primitiva ci riguarda solo in quella *nostalgia* che persino Heidegger intuì fuorviandone storicisticamente il senso, il pensiero umano non può fare a meno di rincorrerla: essa viene sempre in mente.

In base a questa nostalgica ricordanza diciamo che la mente dell'uomo ha la capacità innata di trascendersi, essendo, come cosa creata, partecipe di quel caos dentro il caos.

La mente umana nostalgica e desiderante organizza la sua trascendenza di creatura che viene dall'Uno secondo quegli apparati simbolici dai quali nascono, grandiose, le nostre mitologie e i loro stili epici, in primo luogo, e la grande cattedrale dantesca sta in questo solco.

L'allusione

L'anagogia, abbiamo detto, ha a che fare con la figura, con l'allusione e dunque con il rimando: le cose non sono semplicemente ciò che dichiara la loro materialità ma portano una stratificazione di significati che rimanda sempre ai mondi di sopra: ai Modelli platonici.

Le fiere terribili, simboli del vizio: visioni evase dai bestiari.

La capacità, la possibilità di alludere è guardata con sospetto, quando non con vera e propria ferocia, dai tecnici moderni, diversi da quelli antichi per ispirazione, possiamo ben dire che da quella ferocia nasce il concetto di modernità filologica.

Colui che allude – l'allusivo – cela le sue intenzioni, è un individuo poco controllabile, sfugge alle dinamiche del tempo critico terreno cioè tenacemente storico, e così disillude l'aspettativa di dichiarata chiarezza monodimensionale della griglia diacritica corrente.

L'allusione consegna sempre ad una vaga, scomoda, incertezza specie quando si tratta di universi esoterici, per adepti. Il libro più allusivo al mondo pare sia *L'asino d'oro* di Apuleio, un'intera trattazione allusiva di cui la chiave è stata smarrita nei secoli con gli adepti, consegnandoci una favola criptica, mistica. *Ineffabile*.

L'ineffabilità è una delle caratteristiche di una dettatura anagogica contemporanea: il significato di ineffabile è ciò “che non si può esprimere con parole: gli ineffabili misteri della religione; provare una

gioia ineffabile. Incomparabile, impareggiabile” appunto perché di un altro mondo ultraterreno. Difficile, quasi impossibile da comparare.

La mistica è uno studio di dimensioni comparate.

Ed ecco che per tentare di dire ciò che non si può dire perché misterioso, religioso, incomparabile, si tenta poeticamente di ricorrere alla metafora: paragone, rappresentazione di quella realtà vista attraverso un diafano cristallo, che pure non inganna. Perché ciò che viene catturato nel simbolo è rozzo e sfuocato, ma pur sempre autentico, è *visione vera e confusa*.

La verità che il simbolo trattiene, troppo luminosa per gli umani che di ombre hanno bisogno, è tuttavia, dunque, una verità prima.

La morbidezza poetica con la quale si tenta di approssimarsi alla purezza di una parola prenatale inconoscibile eppure poeticamente desiderata dal cuore umano è null'altro che nostalgia d'elevazione ad una lingua aurorale e pura perché intrappolata in un caos dentro il caos. Essa risiede certamente nelle lingue rituali. E nella grande poesia.

Qualunque sia l'argomento trattato dalla grande poesia non importa il tema ma il modo in cui essa accede ai mondi superiori: la grande poesia dacché sono tramontati i tempi della mistica attiva e praticata, convoca, anche inconsapevolmente la gravidanza di ogni desiderio: cioè necessità di alti, celestiali congiungimenti.

Chi riuscirà a praticare questa lingua?

Sergio Quinzio ha detto: un uomo intero.

L'uomo intero

È un fatto noto a tutti che i poeti oggi, e da tempo ormai, non hanno una vera eco nel cuore degli uomini. La poesia muore subito. Non si poteva pensare che, distrutta qualunque armonia nell'ordinamento dell'umanità, nella costruzione delle città, nei fini dell'uomo, rimanesse viva la poesia. Morta nella sua sostanza, ne è rimasta la «forma cadaveris»: la letteratura. Infatti la letteratura nasce quando muore la poesia. Il figlio dell'uomo, tornando sulla terra, non troverà né fede né poesia, non potendosi dare l'una senza l'altra. È questo il tempo. La letteratura e i letterati sono separati dall'uomo e dalla poesia per un grande abisso. L'opposto del poeta è il letterato, come l'opposto del filosofo il professore di filosofia, l'opposto del matematico il ragioniere, l'opposto del profeta il prete.

La poesia è la parola quando si fa forte, intima e sublime, è diversa dalla prosa per quantità, intensità, non per qualità. La prosa può essere

discorsiva, la poesia mai. Anche le descrizione in Omero è intimamente un'estaticità che si diffonde in narrazione, non una descrizione che attinge la soavità: varca rapidamente a stato d'animo, a simbolo, a purezza ultima. Questo tempo in cui viviamo non è tempo di forza di intimità, di sublimità e di purezza, e per questo non è tempo di poesia. Ci sono epoche in cui il poeta esprime la più vera realtà dell'ambiente in cui vive: la poesia dei «tempi eroici». Ci sono tempi in cui il poeta è un assurdo sociale, un isolato, un estraneo al mondo in cui vive: Leopardi, Baudelaire, Pound. Sono questi i tempi. Fra gli alessandrini non poteva nascere Omero o Eschilo. Oggi, la poesia è impossibile.

La poesia di oggi è poesia della fine della poesia. Quella di Pound, che quindi finisce i suoi giorni in un manicomio criminale, nella libera terra d'America (libertà per i corpi, non per lo spirito): «formica solitaria sopra il formicaio distrutto / sulle rovine d'Europa *ego scriptor*». La realtà odierna non può essere trasformata in poesia. Né la società né la natura. Molti hanno tentato inutilmente, a cominciare dai futuristi.

Se la poesia non può vivere oggi, non può neppure morire del tutto. Come la fede, che il Signore non troverà sulla terra, e che pure resterà sulla terra fino alla fine dei secoli. Agostino dice che la fede dei veri credenti, fra la generale incredulità, negli ultimi tempi sarà splendidissima. Così potrà essere la poesia degli ultimi tempi, fra la generale letteratura.

Se noi sapessimo guardare questi anni di relativa pace, dal 1945 ad oggi, come ad una strana parentesi, un'anomalia rispetto a quello che era e che dovrà essere, sapremmo forse capire cosa deve essere ormai la poesia. Paragoniamola allora alla poesia che pacificamente discende nelle pagine di riviste specializzate e nei saloni degli alberghi per i «premi letterari», questi lunghi ospedali della pseudopoesia agonizzante. Poesia di serra. Se una poesia è ancora possibile, è una poesia al di là di ciò che i letterati intendono per poesia. Non qualcosa che si faccia a tavolino, in una scuola, in un genere, o fuori di una scuola e di un genere. Una poesia che parli dall'abbondanza del cuore e non dalla noia erudita degli stanchi, o dagli impegni spiccioli e non meditati delle giovani speranze. Una poesia incomunicabile ai pubblici pseudosensibili dei salotti e dei teatri, impossibile a declamarsi ancheggiando in tuta blu. Una poesia senza successo. Può sembrare che la poesia sia quella che corre sui binari alterni di futurismo, lirismo, realismo etc. Queste sono invece le stampelle della pseudopoesia. Occorre una poesia non più fatta da «poeti», da specialisti in comporre versi, ma da uomini interi. Le cose ultime come le prime.

Una poesia che non sia del mondo, ma del regno. Una poesia che non può trovare posto nelle antologie, come non può trovare posto nelle

antologie la poesia dell'*Apocalisse*. Una poesia che approdi al porto della parola di Dio.

Lo stesso discorso deve essere ripetuto per la «religione».

(Sergio Quinzio, *Diario profetico*, Guanda, Parma 1958, pp. 137-138)

L'uomo intero è uno incapace di mediare nel tempo storico. Tanto quanto il mistico è un mediatore fra mondi.

Se lo incontrassimo, qui ed ora l'uomo intero a cui allude Quinzio, la maggior parte di noi lo definiremmo probabilmente “un piantagrane”.

Perché la maggior parte di noi è null'altro che un letterato, un buon letterato magari, ma per essere un poeta – uno che fra cento anni verrà definito poeta – bisogna essere un uomo intero.

E l'uomo intero è un piantagrane istintivo, sul modello del principe Myškin, del dottor Živago, del Maestro di Bulgakov: insomma è quel che si dice un'*imago Christi*.

Ed è quanto di più lontano dalla contemporaneità di ogni tempo, non solo del nostro: è un'anomalia e noi siamo appena usciti da quella che Quinzio chiama “una strana parentesi” storica di relativa pace.

Non so quanti fra voi vogliono lasciarsi cullare dal discorso sulla mistica e sulla profezia apocalittica che fin qui ho condotto, ma certo è che se non ultimi, i nostri tempi si annunciano tempestosi.

E potrebbero essere tempi in cui davvero come un'anomalia, come Omero, appare un grande poeta. Elie Wiesel, del resto, sostiene che neppure la profezia è sparita dal mondo.

Il profeta, nella sua versione svuotata e rinsecchita è un poeta capace di adottare in qualche modo una regola anacoretica.

Insomma, come ci suggerisce Quinzio, non è un uomo di mondo, non è la persona squisita e diplomatica con cui vorreste avere a che fare: è un puro di cuore. È probabilmente il solo che parlava quando ancora non era nato e in qualche modo ricorda quella lingua originaria, o quantomeno ne ha una bruciante nostalgia. Una nostalgia più forte di quella che possono intuire i letterati e gli archeologi delle lingue. Un uomo intero nel nostro mondo – cioè nel mondo dopo la cacciata di Adamo dal paradiso terrestre – è un frequentatore di deserti, è uno che oscilla fra *meditazione e devozione* ci dice Laurent Cohen nella sua *Biografia mistica di re David*.

Lo Zohar dice di David:

“conduceva il gregge di suo padre attraverso le regioni della Giudea. E là egli si immergeva nella contemplazione delle distese desertiche, consacrava un

culto all'Eterno, esultava e gridava: "Quando contemplo i tuoi cieli, opera della tua mano..! Cos'è dunque l'uomo che tu pensi a lui? Il figlio di Adamo, che tu lo protegga?". La notte, mentre gli uomini dormivano nei loro giacigli, David stava in mezzo al deserto e rivolgeva il suo sguardo verso il cielo, la luna, le stelle e tutti i corpi celesti. Allora lodava il santo che egli sia benedetto, ed esultava."

Un midrash racconta che quanto più David attingeva felicità, zelo e vitalità da Dio, tanto più i membri della sua famiglia lo detestavano.

(Laurent Cohen, *Il re David. Una biografia mistica*, Giuntina, Firenze 2001, p. 19)

Ci sono alcune considerazioni che è utile trarre da questa biografia: David è l'archetipo del poeta che rispetto al profeta è uomo destinato ad agire vigorosamente in prima persona. Compone salmi per lodare Dio, e scrive cose paradossali e meravigliose, la più grande delle quali è forse, a mio avviso: "saziami col desiderio".

È un contemplativo, un pastore, un uomo isolato, e per nascita un reietto fra i fratelli.

Ma è capace di comporre versi paradossali come "saziami col desiderio": agisce fuori dalla *doxa*.

Questa è probabilmente la chiave per l'interpretazione dell'atteggiamento del mistico come sarà dopo l'avvento del primo re d'Israele: il paradosso sublime! Qual è quell'amore perfetto che sazia col desiderio? E chi è quell'uomo talmente visionario, talmente innamorato da lasciarsi saziare da un desiderio?!

Un uomo regale: l'unto, il prediletto.

E Dio di questo terrà conto. Davide è uno che supera Orfeo nel mito, con la sola forza del suo salmo, con quella parola che è stata attinta da cieli contemplati e stelle, parola siderale, riesce a farsi perdonare da Dio, talune gravi nefandezze che gli capita di compiere.

Davide è l'unico che riesce a ricomporre quella frattura sulla quale gli altri uomini possono al massimo dare una mano di vernice.

Perché? Perché egli è senza dubbio un grande vero poeta.

E l'azione poetica di Davide è a suo modo anagogica, egli riesce a far parlare il mondo di sopra con quello di sotto.

Ci dice il Midrash che mentre Davide è avvinto dall'apprendistato poetico che lo porterà a diventare re la sua famiglia lo detesta.

Se vi fosse fra noi un anagoga puro, cioè uno capace di una lingua poetica talmente anomala e forte da convocare il mondo ultraterreno,

per la maggior parte di noi sarebbe un reietto: quella che si dice una “cattiva compagnia”.

Ma vi assicuro che se aveste veramente qualcosa da difendere che valesse la pena di essere difeso, allora invochereste un re che non può avere altre caratteristiche che quelle dell’uomo intero, magari colpevole, ma intero.

Dunque hanno ragione Morasso e Quinzio: l’anagogista puro non lo incontrerete nei salotti letterari, egli è “un assurdo sociale, un isolato, un estraneo al mondo”, non è un tipo *glamour*, probabilmente non indosserebbe mai scarpette rosa. Bisogna cercarlo nei deserti, nelle notturne contempezioni durante le quali dal mondo di sopra attinge felicità e zelo.

Quelle stesse che tracciano la sua strada di guerre di delitto e di riscatto.

E per scrivere il nome David la lingua ebraica ricorre a un’eccezione, perché egli sia il prediletto anche nella morfologia intima della parola.

Quell’intimità col divino di cui parla Quinzio.

Conclusione

L’anagogista puro, che sia o no un uomo illuminato da una fede trascendente in un Dio, è uno che maneggia una lingua profetica, cioè uno che cerca di svincolarsi dalla babele dei linguaggi e di avvicinarsi, per quanto possibile, a quella lingua divina creatrice che parlava quando ancora l’esistente era un caos dentro il caos.

Tale individuo come sempre i profeti è scomodo, reietto, procuratore di rogne, e quasi sempre finisce per essere ammazzato dai suoi, ed essere ascoltato dal mondo una volta morto.

Ma la sua parola è nondimeno necessaria, è necessaria Dio per dare comunicazione all’uomo, quindi è una parola tramite col divino.

Alla luce di quanto da me esposto siete sicuri di volervi fare anagogisti?

Allora potete sfidare Dante e Petrarca e provare ad uscire dalle letterature con un impetuoso gesto di verità e di rivolta. Altrimenti continuate ad essere onesti letterati. Perché essere poeti e profeti non è più un obbligo.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020

Progetto grafico e realizzazione: Stampaligure – Genova
Via Massimo D’Azeglio 1/15 – 16149 Genova
stampal@stampaligure.it – www.stampaligure.it