

Che cosa fa la poesia?

Michele Tortorici

1. *Il perché di questa domanda: non “che cosa è?”, ma “che cosa fa?”*

Ai poeti viene chiesto molto spesso, in particolare al termine di letture o di conferenze: «Scusi, ma che cosa è per lei la poesia?». A questa domanda è quasi impossibile rispondere e molti di quelli che ci provano, finiscono con il fare cattive figure.

Purtroppo questa domanda viene posta non solo da qualche sprovveduto ascoltatore, ma anche da intervistatori di professione. È capitato di sentirsela porgere anche a Franco Fortini: si trattava di una intervista Rai di quasi venti anni fa¹. Naturalmente, Fortini non ha fatto per niente una cattiva figura, ma ha risposto come poteva, cioè in modo formale: «[...] si può dire che nel linguaggio umano c'è una funzione che tende a mettere in evidenza soprattutto, o almeno in modo particolare, il linguaggio stesso, ad attirare l'attenzione sulla forma della comunicazione. Ebbene questa è la funzione poetica». Fortini precisa poi in che cosa consista esattamente questa funzione e introduce da par suo alcune importanti e nuove considerazioni. Ma resta – e non può non restare – sul piano formale.

Lasciato libero di dire la sua sulla poesia, in un intervento del 2004, Franco Loi ha posto l'accento sull'ètimo della parola:

[...] ποιῆν, fare. Perché i greci l'han chiamata “fare”? Potevano chiamarla composizione o elaborato o racconto ecc. Ma, come sappiamo da Socrate, le parole antiche sono le più vicine alla sostanza e al senso delle cose. La poesia agisce. Opera in chi la dice e in chi la sente. Perché essa ha la proprietà di sommuovere l'uomo che la pratica. Avete mai ascoltato una musica? Essa muove qualcosa in voi prima ancora di conoscere il significato o averne conoscenza tecnica. Anche la poesia è fatta di suoni. Poiché il linguaggio della poesia non si riduce alla pura significazione, ma è connessione stretta tra suono,

¹ F. Fortini, *Che cosa è la poesia*, in <http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=299> (1993).

sensi, emozioni, pensiero. La parola, costitutivamente fatta di suoni e di silenzi, suscita in noi il movimento².

Ha ragione Loi, non c'è dubbio. Ma, mi sembra, in quel breve intervento, non ha potuto trarre le dovute conseguenze da quanto aveva sostenuto. Una cosa è affermare che quel nome non è un caso e che «la poesia agisce». Altra cosa, e decisamente più difficile, è cercare di capire in che modo concretamente essa agisca. “Poesia”, ποιησις è l'atto del fare. Ma, se ποιησις è fare, allora, che cosa *fa* la poesia?

Questa è, insomma, la domanda giusta. “Che cosa è la poesia?” è invece la domanda sbagliata. Sarebbe infatti assurdo chiedere a un falegname: “Scusi, che cosa è la falegnameria?”, cioè la sua specifica “arte del fare”, quando basterebbe chiedergli: “Scusi, ma lei, con la sua arte, con il suo fare, che cosa *fa*?”. E dunque, poiché ποιησις è un fare, perché mai domandarsi che cosa è quel fare quando è tanto più semplice – e, come vedremo, più produttivo – domandarsi e domandare, appunto, che cosa *fa*?

2. Lo strumento della poesia: il suono delle parole

Io vorrei provare qui a rispondere a questa domanda. Vorrei rispondere nello stesso modo semplice in cui essa nasce e viene posta. E comincio con due necessarie premesse.

La prima consiste nel fatto che non proverò a girare intorno al problema dicendo che la poesia fa un sacco di cose e che non si possono dire tutte eccetera eccetera. No, io dico subito che la poesia fa tre cose, tre cose legate tra loro, ma delle quali parlerò separatamente per necessità di esposizione.

La seconda premessa deriva da una serie di considerazioni che ho sviluppato di recente a proposito della poesia “detta”, o meglio, della poesia “eseguita”, un concetto sul quale mi soffermerò a conclusione di queste mie riflessioni, chiudendo, per così dire, il cerchio e tornando alla fine proprio qui da dove sono partito. Le considerazioni alle quali faccio riferimento posso sintetizzarle così: l'origine della poesia occidentale come noi la conosciamo è “orale” e il suo carattere precipuo, fino a oggi, anche quando i testi poetici ci sono stati tramandati in forma scritta, è sempre rimasto connaturato,

² F. Loi, *Sulla poesia*, in http://www.lietocolle.info/it/loi_sulla_poesia.html (2004).

non alla lettura con gli occhi mediante qualsiasi tecnologia e su qualsiasi supporto, ma all'ascolto – magari, in tempi recenti, solo immaginato – del suono di quelle parole. Quando parlo di ciò che la poesia *fa*, io mi riferisco dunque a ciò che *fa* con il suono delle parole. Questo è il suo unico, per quanto complesso, strumento.

3. *La prima cosa: il disvelamento di “ciò che è”*

3.1 Ce lo dice Esiodo

Ho detto che la poesia fa tre cose. La prima di queste tre cose ha a che vedere con le sue stesse origini³.

Ho tradotto di recente i primi trentaquattro versi della *Teogonia* di Esiodo. E l'ho fatto perché ho sentito il bisogno di mettere particolare cura nel rispettare il senso originario delle parole usate dal poeta greco. Ecco i primi otto versi della mia traduzione. Mi sembra evidente che nella danza delle Muse, Esiodo voglia darci una straordinaria rappresentazione della leggerezza della parola.

Cominciamo a cantare delle Muse che abitano
il monte grande e divino Elicona e che all'ombra
azzurra della fonte e all'altare
del potente figlio di Crono con delicati
piedi danzano. Bagnavano
i morbidi corpi nei fiumi
Permesso e Ippocrene e nel divino
Olmeio e riempivano di danze la cima
dell'Elicona: belle e desiderabili sui piedi
velocemente ondeggiavano.

Qualche verso più avanti, però, Esiodo ci insegna che, proprio con quella parola così leggera, la poesia può *fare* molto. Che cosa *fa*, dunque, secondo Esiodo, la parola poetica? Per capirlo leggiamo i successivi ventisei versi della *Teogonia*.

³ La questione del disvelamento di ciò che è nella poesia greca delle origini e del rapporto tra poesia e filosofia è affrontata in modo straordinariamente efficace in D. Guastini, *Prima dell'estetica*, Roma-Bari 2003, in particolare nel primo capitolo, *Il problema dell'arte poetica nell'antichità greca*. Alle sue riflessioni rimando per ogni approfondimento ulteriore.

Andate via di là, dentro a una nebbia
densa camminavano insieme nella notte e lasciavano andare
la voce bellissima per levare inni
a Zeus splendido dell'egida e a Era, signora
argiva che va con calzari dorati,
e alla figlia di Zeus splendido dell'egida, Atena dagli occhi
luminosi d'azzurro e a Febo Apollo e ad Artemide che dardi
effonde e a Poseidone che possiede la terra e alla terra
causa sussulti e a Temi che dobbiamo onorare
e ad Afrodite dagli occhi
fulminanti e a Ebe dalla corona
d'oro e alla bella Dione
e a Leto, a Iapeto, a Crono dai mille raggiri,
a Eos, al grande Elio, a Selene lucente, a Gaia, al grande
Oceano, alla nera
Notte e alla sacra
stirpe di tutti coloro
che non hanno destino di morte e che sono in eterno.
Sono state loro che a Esiodo una volta
hanno insegnato come fare bei canti, mentre alle pendici
del divino Elicona portava
le pecore al pascolo. E a me prima di tutto
queste parole dissero
le dee, Muse dell'Olimpo, figlie di Zeus splendido dell'egida:
«Pastori, che vivete
nei campi e nell'avvilimento, nient'altro che stomaco, noi
sappiamo dire molte cose false che sono
simili a quelle vere, ma noi
sappiamo, quando lo vogliamo, cantare cose che il vero
disvelano».
Questo dissero le figlie del grande Zeus, dal parlare
compiuto e al posto del bastone mi offrirono un ramo
rigoglioso di alloro che avevano
appena raccolto, bellissimo; e mi ispirarono
il suono della parola che raccoglie
l'alito divino perché io celebrassi ciò che sarà e ciò che è stato
e mi ordinarono di levare inni alla stirpe
dei beati che sono in eterno,
ma cantare proprio loro per prime e per ultime, sempre.

In questi versi (9-34) Esiodo ci fa capire altri aspetti della poesia che si aggiungono – ma non tolgono nulla – a quell’immagine di leggerezza così presente nei primi otto versi. E sono tutti aspetti che riguardano la prima cosa che la parola poetica fa.

Di questa prima cosa vorrei distinguere due tempi per seguire il percorso compiuto da Esiodo.

Primo tempo. La parola poetica “nomina”, cioè conferisce un nome. Nel testo di Esiodo, la parola poetica, senza cessare di essere leggera, ha tuttavia la forza, nientemeno, di aggiungere un nome al nome degli dei. Ora il fatto è che, come sappiamo bene da tutta la tradizione classica, il nome aggiunto finisce per avere un valore persino maggiore dell’originale, designa gli dei più del loro stesso nome proprio. È, penso io, il modo attraverso il quale gli dei vengono, più ancora che *ri-definiti*, *ri-creati*, cioè creati in un modo nuovo, tale che li renda riconoscibili dagli uomini non come loro creatori, ma come loro creature. Ventisette secoli dopo anche Pascoli riconoscerà al poeta questa capacità di nominare: senza lui – cioè senza questa capacità della parola poetica che Pascoli chiama «il fanciullino» – «non solo non vedremmo tante cose a cui non badiamo per solito, ma non potremmo nemmeno pensarle e ridirle, perché egli è l’Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente». «Mette il nome», e dunque *ri-crea* con la parola, ruba il mestiere a Dio, se così è permesso dire, anzi, scambia la sua posizione con quella di Dio.

Secondo tempo. Esiodo, nei versi che ho citati, racconta in modo esplicito come la parola poetica trasforma chi la dice e lo rende un po’ dio. Non importa chi egli sia. Nel momento in cui sostituisce al proprio bastone (il fare quotidiano, il fare che serve per vivere) l’alloro (il fare attraverso la parola, che non ha utilità immediata), l’uomo diventa poeta e il suo compito, il compito che lo identifica, diventa far sentire la sua αὐδὴν, il suono della voce, il suono della parola, il suono della parola che “nomina”. Da questo dipende il fatto che questo suono è capace di esprimere per Esiodo un rapporto diretto con l’assoluto, di raccogliere «l’alito divino» e di conferire per questo al poeta la capacità di disvelare «ciò che sarà e ciò che è stato», cioè di rappresentare il manifestarsi dell’essere nel tempo, il tempo degli dei («che non hanno destino di morte» e dunque sono eterni, ma anch’essi non si sottraggono a una “storia”, a un tempo, lungo il quale scorrono le loro azioni) e il tempo delle esperienze umane che, per la loro stessa natura, sono *necessariamente* temporali.

3.2 Poeta o filosofo?

Ma, se è così, che differenza c'è tra ποιήσις, ed ἐπιστήμη, tra il fare del poeta e il fare del sapiente (ἐπιστήμων)? Fanno la stessa cosa? Non è una domanda bizzarra. Anzi è una domanda che ha animato, per esempio, nel secolo scorso, una serie di straordinarie riflessioni – sulle quali mi soffermerò tra poco – in particolare di Maria Zambrano e di Martin Heidegger.

Io rispondo di no.

Poesia e filosofia hanno lo stesso oggetto, cioè riflettono entrambe su ciò che è. E da questo fatto deriva indubbiamente, alle origini del pensiero greco, un legame forte tra il fare poetico e la ricerca di τὰ ἐόντα (ciò che è) portata avanti dai filosofi. Ed è anche accaduto, almeno fino a Socrate, che i due ποιεῖν si potessero in qualche misura confondere.

Ma l'ἐπιστήμων, il φιλόσοφος, è colui che ama contemplare la verità nella φύσις (la natura, concepita come il “*ciò che è*” *originario dell'universo*, come *l'insieme di ciò che è*). Per far questo, l'ἐπιστήμων verifica necessariamente l'alterità della φύσις rispetto a lui ed è solo ponendosi di fronte a tale alterità, cerca di rispondere alla domanda: «Che cosa è ciò che è?».

Il ποιητής fa il disvelamento di ciò che è attraverso la sua capacità di *entrare nel tempo di ciò che è*, fa – che lo voglia o no – il disvelamento della contraddizione insanabile tra il tempo e ciò che è e lo fa, non attraverso il distinguersi dalla φύσις, ma attraverso il confondersi con il mito, con una delle possibili immagini sonore di «ciò che è e ciò che è stato». Il ποιητής presta al mito, dall'interno, il suono della sua parola.

Anche μῦθος, d'altro canto, è in origine il suono della parola, anzi il suono stesso in sé, il suono indistinto; poi diventa, nella cultura greca, il suono della parola messo in relazione con il tempo, nei due significati: sia quello della parola filtrata attraverso il tempo (il tempo che la storia originaria ha dentro di sé, il farsi stesso del tempo storico), sia quello della parola che costruisce, della parola che immagina il tempo (quello che in latino diventa *fabula*).

Possiamo dire dunque che il ποιητής fa il disvelamento di τὰ ἐόντα facendosi tramite di questo straordinario entrare in rapporto del suono della parola con il tempo, il quale a sua volta entra in rapporto – necessariamente contraddittorio – con ciò che è. Il poeta, dal canto suo, entra nel μῦθος, si confonde con il μῦθος. Così facendo realizza

un continuo andare e riandare del suono della parola al tempo, del tempo all'essere e poi dell'essere al tempo e del tempo – per così dire – pieno di essere al suono della parola, in una sorta di prodigioso circolo virtuoso del fare poetico.

La domanda che sorge spontanea, a conclusione di queste riflessioni è: perché di questo fare della poesia si è storicamente persa la nozione, tanto che il suono della parola poetica è stato assimilato alla rappresentazione del falso (una possibilità certo, ipotizzata, ma subito scartata, da Esiodo) e non al disvelamento di ciò che è; e ancora oggi, nel senso comune, si parla spesso di “poesia” come del regno dell'inefficace, della parola che “non fa”?

Daniele Guastini, per la verità, ci ricorda come ancora Aristotele riteneva che entrambi, ποιητής ed ἐπιστήμων, partissero da una comune esperienza di θαύμα (meraviglia), di reazione di fronte a qualcosa che non si sa: «Chi prova un senso di dubbio o di meraviglia avverte di non sapere; per questo colui che ama il mito è in qualche modo filosofo: infatti il mito è composto da cose che destano meraviglia»⁴.

Tuttavia, sta di fatto che successivamente ha avuto una fortuna decisiva la posizione di Platone sulla poesia: una posizione che, almeno nella interpretazione storicamente più diffusa, ha negato la possibilità per il poeta di disvelare τὰ ἔόντα e ha affermato anzi una divergenza irrecuperabile tra il *pensare = cercare il vero riguardo all'essere con il ragionamento* e il *poetare = allontanarsi dal vero riguardo all'essere attraverso una sorta di infiammato furore*.

Da tempo questa interpretazione della concezione platonica della poesia è stata messa parzialmente in discussione, ma non c'è dubbio che proprio questa è all'origine del pregiudizio cresciuto dopo Platone nei confronti della poesia: quello secondo il quale il pensiero (quello del filosofo) ha la capacità di pensare ciò che è, mentre il fare del poeta (che non sarebbe pensiero) rappresenta il falso a causa di una ispirazione che è altro dalla conoscenza.

Solo nel secolo scorso, lungo una linea avviata già negli anni Venti dell'Ottocento da Leopardi, il pensiero filosofico è tornato ad affrontare in maniera diretta, coerente ed esplicita la questione e ha rovesciato infine la soluzione platonica nell'ambito della più ampia riflessione sulla crisi della metafisica e sul rapporto tra essere e tempo.

⁴ D. Guastini, *Prima dell'estetica*, p. 16

Già alla fine degli anni Trenta Maria Zambrano, della scuola di Ortega y Gasset, ha compiuto un passo decisivo individuando non solo l'identità del campo di ricerca del poeta e del filosofo, ma anche, al suo interno, ciò che vi è di diverso nel metodo dell'uno e dell'altro.

Il filosofo vuole l'uno perché vuole tutto – scrive Maria Zambrano – [...]. Il poeta non vuole tutto, perché teme che in questo tutto non rimanga ognuna delle cose in tutte le sue sfumature; il poeta vuole una, ciascuna cosa, senza restrizioni, senza astrazioni né rinunce. Vuole un tutto a partire dal quale si possieda ogni cosa, non intendendo per cosa un'unità fatta di sottrazioni. La cosa del poeta non è mai la cosa concettuale del pensiero, ma complessissima e reale, la cosa fantasmagorica e vagheggiata, quella inventata, quella che ci fu e quella che non ci sarà mai. Vuole la realtà, ma la realtà poetica non è solo quella che c'è, quella che è, ma anche quella che non è; abbraccia l'essere e il non-essere in ammirevole giustizia caritativa, giacché tutto, proprio tutto, ha diritto ad essere, finanche ciò che non ha mai potuto essere. Il poeta trae dall'umiliazione del non-essere ciò che in esso geme, trae dal nulla il nulla stesso dandogli nome e volto. Il poeta non si tormenta affinché, delle cose che ci sono, alcune giungano ad essere ed altre non abbiano questo privilegio, lavora soltanto per fare in modo che tutto, quel che c'è e quel che non c'è, arrivi ad essere. Il poeta non teme il nulla⁵.

È qui che il poeta ritrova oggi, come in un “ritorno alle origini” e, al tempo stesso, in un “ritorno al futuro”, la sua dignità di *cercatore di ciò che è*. Anzi la sua doppia dignità di *cercatore di ciò che è* e di giusto e caritatevole *pensatore/dicitore del non-essere*.

Qualche anno più tardi, nel pieno dell'infuriare della guerra, Martin Heidegger ha messo assieme l'attività dei “pensatori” e quella dei “poeti” nel momento in cui, nelle sue lezioni di *Introduzione alla filosofia*, ha presentato il problema cruciale della sua riflessione filosofica e cioè la risposta alla domanda «che cosa è ora?». Heidegger afferma che «[...] è possibile mettere d'accordo le molte risposte apparentemente inconciliabili non appena siamo in grado di pensare a quella domanda in base al pensare autentico». E prosegue:

⁵ M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, Trad. italiana di L. Sessa, Bologna 2002, pp. 44-45. Il testo è del 1939.

A questo stadio del pensare autentico possono certo condurci solo coloro che già pensano autenticamente e che, pensando in tal modo, già anticipatamente ci dicono e ci hanno detto che cosa è ora: i pensatori e i poeti.

Perché, nel momento in cui trattiamo del pensare, nominiamo improvvisamente anche i poeti? I poeti sono autenticamente dei pensatori? I pensatori sono in fondo dei poeti? Con quale diritto li nominiamo volentieri insieme, i pensatori e i poeti? Sussiste tra i due un'affinità eminente, ma intanto ancora nascosta, delle loro essenze?

L'affine tra i due riposa sul fatto che il pensare è un meditare, proprio come il poetare?

Al proprio del pensatore e del poeta appartiene il fatto di ricevere il loro meditare dalla parola e di recondere nel dire, cosicché i pensatori e i poeti sono gli autentici guardiani della parola nella loquenza. Tanto il pensare quanto il poetare hanno allora sempre il loro segno distintivo nel fatto di essere via via un meditare e un dire in cui viene alla loquenza la meditazione riguardo ciò che è. Se le cose stessero altrimenti, non avremmo ragione di nominare così volentieri insieme, nell'espressione «pensatori e poeti», il pensare e il poetare, la filosofia e la poesia. Questo ci accade quasi da sé. Siamo toccati e attratti da un oscuro nesso che presentiamo tra i due.⁶

È questo «oscuro nesso» che porta successivamente Heidegger a formulare l'espressione di «pensiero poetante» per individuare la specificità della ricerca di ciò che è quando essa è condotta dal poeta. Comunque sia, qualunque sia la percezione odierna (o piuttosto il prodotto del pensiero filosofico odierno) in merito al rapporto tra il fare poetico e il pensare ciò che è (e ciò che non è), da Platone in poi, nella percezione degli intellettuali e nel senso comune dei fruitori, poesia e filosofia vengono concepite come attività che percorrono strade diverse: la poesia non viene più associata alla ricerca della verità nell'immagine temporale di ciò che è, ma alla rappresentazione di immagini false dietro alle quali può anche “nascondersi” (ma *non necessariamente*) una verità; la filosofia resta l'unica strada da percorrere per conoscere, distinguendolo da sé, il vero.

⁶ M. Heidegger, *Introduzione alla filosofia. Pensare e poetare*, testo tedesco a fronte, trad. di V. Cicero, Milano 2009, pp. 25-27. Il testo originale è quello delle lezioni del semestre invernale dell'Anno accademico 1944-1945. Del corso Heidegger poté poi tenere soltanto due ore.

Rispetto a questo pregiudizio, è dunque necessario riaffermare con forza qual è la prima cosa che la poesia fa: attraverso il suono della parola, attraverso il suo ri-creare ciò che nomina, la poesia disvela ciò che è nel suo rapporto con il tempo.

4. *La seconda cosa: un cambiamento della coscienza*

Le parole di Aristotele citate da Guastini, che abbiamo ricordate prima, ci portano a considerare un altro aspetto della diversità tra ποιητής ed ἐπιστήμων: il primo, in quanto tramite del rapporto tra suono della parola, tempo ed essere, in quanto “trasferitore” di suono e di tempo, di tempo e di suono nel disvelamento di ciò che è, in quanto immerso in questo rapporto, non esce dalla meraviglia, risponde al θαῦμα del non sapere con il θαῦμα del disvelare attraverso il μῦθος; il secondo, che al contrario prende le distanze dall’oggetto della sua ricerca, risponde al θαῦμα del non sapere con il λόγος, con un procedimento che, nella parola, verifica il pensiero.

Proprio questo restare del disvelamento del poeta all’interno di una condizione di θαῦμα ci porta alla seconda questione che voglio affrontare. Il θαυμάζειν, che per ora traduco approssimativamente con “meravigliarsi/meravigliare”, ci avvicina infatti alla seconda cosa che fa la poesia.

A scuola ci hanno insegnato a sorridere sui versi di Giambattista Marino secondo i quali

È del poeta il fin la meraviglia:
parlo de l’eccellente, non del goffo;
chi non sa far stupir vada a la striglia⁷.

In realtà, nella denigrazione che i nostri insegnanti (dovrei dire: «i miei insegnanti», quelli di quasi mezzo secolo fa, ma temo che non molto sia cambiato nel frattempo) facevano di questi versi del Marino agivano due errori concomitanti. Il primo, e più generale, consisteva in una idea del barocco mediata dal crocianesimo o, se si vuole, da una lettura riduttiva e assiomatica di quello che Croce aveva

⁷ G. Marino, *Murtoleide*, ora in appendice al volume di S. Schilardi, *La Murtoleide del Marino*, Lecce 2007.

scritto a proposito del Barocco⁸. Il secondo, più particolare, risiedeva in una non corretta collocazione di questi versi nel contesto della attività poetica del Marino: questi versi non erano, infatti, una esaltazione della stupefazione come fine della poesia, ma un attacco a chi non sapeva usare bene la capacità, propria del poeta, di fare stupire: essi si trovano infatti all'interno di un attacco nei confronti di un collega, Gaspare Murtola, che faceva stupire troppo e male (nel caso specifico, con un poema sulla creazione che scendeva nei particolari della creazione degli ortaggi uno per uno e così via). Se riportati al loro giusto significato (che è: “il poeta deve meravigliare, ma non ridursi a una stupefazione senza senso”), i versi del Marino non dicono in realtà niente di diverso rispetto a quanto percepito dal senso comune di tutti i lettori di poesia: e cioè la divergenza, appunto, di ciò che il poeta fa dal senso comune stesso, il suo usare immagini sempre nuove o, se immagini vecchie, comunque con sensi nuovi. Questa cosa che il poeta fa è quella stessa che il *Trattato del Sublime* chiama, a proposito dell'arte oratoria, il *συνενθουσιᾶν*, cioè «l'entusiasarsi insieme» [dell'ascoltatore e dell'oratore]⁹ e che Leopardi, non potendo essere crociano, già nelle prime pagine dello *Zibaldone*, si propone di studiare come il fondamento del diletto prodotto dalla poesia e, in generale, dalle «belle arti»¹⁰.

Di recente Harold Bloom ha ripreso¹¹ a questo proposito un concetto elaborato da Owen Barfield nel 1928, quello di “strangeness of meaning”, cioè «the quality of being unusual, unexpected or difficult to understand»¹². Questa “strangeness”, sottolinea Barfield, forse preoccupato di essere considerato un erede del Marino, «non ha relazione con “meraviglia”, perché “meraviglia” è la nostra reazione a cose che noi siamo consapevoli di non comprendere pienamente o

⁸ Il libro di B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, scritto tra il 1924 e il 1925 e pubblicato in volume nel 1929, dopo essere uscito «pezzo per pezzo» su *La Critica* dal 1924 al 1928, è ora leggibile nella edizione di Adelphi, Milano 1993. Sulla complessità del pensiero crociano relativo al Barocco è stato pubblicato di recente R. Gigliucci, *Croce e il barocco*, Roma 2011.

⁹ *Il Sublime*, 32, nel testo a. c. di G. Guidorizzi, in *Trattatisti greci*, Milano 2008, p. 339

¹⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 6 (dicembre 1818), in *Zibaldone di pensieri*, Milano 1991, p. 9

¹¹ H. Bloom, *L'arte di leggere la poesia*, Milano 2010 (ed. orig. 2004)

¹² O. Barfield, *Poetic diction. A study in meaning*, Middletown 1973³ (1928), p. 171 e sgg.: si noti che il testo si colloca proprio negli anni nei quali Croce pubblicava su *La Critica* gli studi poi confluiti nella *Storia del Barocco in Italia*

comunque di comprendere meno di quanto ci saremmo aspettati. L'elemento della stranezza nella bellezza ha l'effetto contrario. Scaturisce da un contatto con un tipo di coscienza differente da quello che ci è proprio, differente e tuttavia non così remoto che noi non possiamo in parte dividerlo, come necessariamente implica, in una tale connessione, la semplice parola "contatto". Strangeness, infatti, suscita meraviglia quando noi non comprendiamo. Immaginazione estetica quando comprendiamo».

La poesia – dice Barfield – fa, produce, un «avvertito, percepito cambiamento della coscienza» e questo percepito cambiamento della coscienza deriva dal tentativo di apprendere il significato del testo poetico. Tutto ciò dipende dalla strangeness of meaning. Questo «percepito cambiamento della coscienza» avviene in modo molto simile al «comune entusiasmo» che, come abbiamo visto, in certi casi, può legare, secondo *Il Sublime*, l'oratore e l'ascoltatore. Esso costituisce un vero e proprio trasferirsi del $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ dall'esperienza del poeta di fronte a ciò che non sa a quella dell'ascoltatore di fronte a ciò che non comprende. Nell'esperienza del poeta il $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ è infatti, secondo l'indicazione di Aristotele, la reazione a un non sapere: quella reazione che produce il disvelamento del vero. Nell'ascoltatore, se bene interpretiamo le parole di Barfield, è la reazione a un non capire: e anche in questo caso produce, possiamo dire, un *disvelamento del vero significato* del discorso poetico attraverso uno shock della coscienza di fronte alla sua *congenita* "strangeness".

Sarebbe utile aggiungere che la "strangeness" deriva dal fatto che il linguaggio del testo poetico si fonda sulla metafora, cioè su quello che, secondo Aristotele, è uno dei modi di "apprendere": «Noi apprendiamo soprattutto dalle metafore. Quando infatti il poema chiama la vecchiaia "stoppia" [Omero, *Odissea*, XIV, 213], realizza un apprendimento e una conoscenza attraverso il genere: entrambe le cose sono infatti sfiorite»¹³. Ora, come spiega benissimo Guastini, questa conoscenza ha un carattere particolare:

l'importanza della metafora sta esattamente nella capacità che essa ha, pur pagando senza dubbio un prezzo di maggiore approssimazione logica, di *trasgredire l'uso proprio* [il corsivo è mio], facendo esulare il discorso dalle relazioni più dirette e comuni, più universali nel senso

¹³ Aristotele, *Retorica*, 1410b, ed. Bari 1973, p. 161.

stretto del termine, così da riuscire in tal modo a scendere con maggiore dettaglio nel particolare. Essere come la paglia non è una qualità della vecchiaia nello stesso senso in cui la mortalità è una qualità di tutti gli uomini e quindi di ogni singolo uomo. Il rapporto di congenericità tra paglia e vecchiaia non corrisponde al rapporto esistente tra uomo e mortale. E nondimeno “essere come la paglia” è una qualità ugualmente determinante della vecchiaia; mostra una congenericità che, se noi non scoprissimo attraverso questa trasposizione, questa trasgressione dell’uso proprio dei termini, perderemmo, perdendo con essa qualcosa di essenziale sulla vecchiaia¹⁴.

Ciò che accade nella coscienza attraverso la poesia è dunque un apprendimento del particolare, apprendimento che è impossibile senza il linguaggio metaforico. E questo ci riporta a quanto rilevava Maria Zambrano nel distinguere il *rivelare ciò che è* (e *ciò che non è*) proprio del poeta rispetto a quello proprio del filosofo. Naturalmente, approfondire questa questione comporterebbe di aprire qui, non un corollario alla riflessione che sto portando avanti, ma un altro, nuovo e amplissimo orizzonte di riflessione: quello sulla metafora. Non è certo il caso. E tuttavia è almeno il caso di citare il contributo che a questo tema ha dato un intellettuale dell’età barocca appartenente alla generazione successiva a quella del Marino: si tratta di Emanuele Tesaurò il cui *Cannocchiale aristotelico* (1654) resta ancora un punto di riferimento ineliminabile per lo studio della concezione aristotelica della metafora e, soprattutto, una prospettiva straordinariamente chiara dalla quale guardare al concetto di “meraviglia”: quello vero e non quello deformato da interpretazioni forzate.

La seconda cosa che la poesia fa è dunque un «percepito cambiamento della coscienza»: chi fruisce un testo poetico, nel farlo, impegna al massimo la propria «immaginazione estetica» per comprendere ciò che in esso vi è di lontano dal senso comune; dopo averlo fatto, è cambiato. Ecco che cosa osserva Harold Bloom, dalle cui osservazioni su Barfield ho preso le mosse per affrontare questa seconda cosa che la poesia fa:

¹⁴ D. Guastini, *Aristotele e la metafora*, Isonomia: Rivista di filosofia dell’Università di Urbino (2004), p. 7.

La missione della grande poesia è dunque aiutarci a diventare liberi artefici di noi stessi. Nemmeno Shakespeare può trasformarmi in Falstaff o Amleto, ma tutta la grande poesia ci chiede di lasciarci possedere da essa. Conoscerla a memoria è un inizio; il fine è aumentare la nostra coscienza. L'arte di leggere la poesia è un autentico esercizio di accrescimento della coscienza, forse il più autentico fra tutti i modi salutari.

5. La terza cosa: un andare e riandare tra il senso e il suono

Più sopra, a proposito del concetto di “strangeness” ripreso da Owen Barfield, ho parlato di “congenita strangeness” e l’ho fatto per preparare il terreno alla terza cosa che la poesia fa.

Devo ricordare, a questo punto, la premessa di questa mia riflessione: la poesia fa quello che fa con il suono delle parole. Questo suono, come ognuno sa e percepisce, è disposto, è organizzato, in modo diverso che nella prosa. Precisamente, come diceva un mio alunno di liceo molti anni fa, a differenza dei prosatori, «i poeti vanno a capo quando je pare», quando cioè – traducendo – è richiesta una pausa dalle necessità strutturali o di altro genere proprie del discorso poetico. Seppur viziata da un forte accento romanesco, con venature della zona di Tor Marancio, quella affermazione di un alunno intelligente e ottimo osservatore (che oggi è un affermato epidemiologo) si può considerare una sintesi audace ma fedele di quanto l'estetica contemporanea è venuta maturando a proposito del carattere precipuo della poesia nel corso del Novecento.

La “strangeness”, insomma, è congenita perché è tale dalla nascita stessa del discorso poetico; è tale, prima ancora di riguardare il significato, a cominciare dal modo nel quale la poesia si presenta alla fruizione: il discorso prosastico non ha altre pause che quelle richieste dalla sintassi e, per lo più, segnalate (nella moderna grafia) dalla punteggiatura. Il discorso poetico, oltre a queste pause, ne introduce altre che derivano dal fatto che esso è musica. Questa “strangeness” congenita e originaria è dunque una “strangeness” relativa al ritmo. Lo spiega bene Álvaro De Campos (uno degli eteronimi di Pessoa) in un appunto *Sulla poesia* che reca la data del 9 aprile 1930.

La poesia è una forma di prosa con un ritmo artificiale. Questo artificio, che consiste nel creare continuamente pause speciali e innaturali, diverse da quelle segnate dalla punteggiatura, seppure a

volte con queste coincidenti, è ottenuto dalla composizione di un testo formato di linee separate, chiamate versi, che iniziano di solito con la maiuscola quasi a indicare che sono periodi assurdi, pronunciati separatamente. Si creano, attraverso questo procedimento, due tipi di suggestione inesistenti nella prosa: una suggestione ritmica, di ogni verso in se stesso, come persona indipendente; una suggestione di accentuazione, che incide sull'ultima parola del verso, dove si produce una pausa artificiale, o su un'unica parola, se il verso è formato da una parola sola, che così guadagna stacco e isolamento, senza bisogno di essere in corsivo.

Si chiederà: che bisogno c'è di un ritmo artificiale? Si può rispondere: perché per esprimere un'emozione intensa la semplice parola non è sufficiente: essa deve abbassarsi al grido o alzarsi al canto. E, poiché dire è parlare, e non si può gridare parlando, è necessario cantare parlando, e cantare parlando significa mettere musica nella parola. E dato anche che alla parola la musica è estranea, si dà musica alla parola disponendo ogni singola parola in modo da formare una musica che non le appartenga, cioè che sia artificiale. È questa la poesia: cantare senza musica. Per questo i grandi poeti lirici, nel senso migliore dell'aggettivo 'lirico', non sono musicabili. Come potrebbero esserlo, se sono musicali¹⁵?

Più di recente la specificità del discorso poetico rispetto a quello in prosa è stata individuata nella possibilità dell'*enjambement*, possibilità che il primo ha e che il secondo invece non può assolutamente avere. In un intervento del 1995, Giorgio Agamben fa dell'*enjambement* il fondamento di una vera e propria «opposizione» del suono al senso, «di un limite metrico a un limite sintattico»¹⁶, e altrove¹⁷ lo stesso Agamben precisa che «in ogni enunciato poetico [...] il discorrere della lingua in direzione del senso è come percorso in controcanto da un altro discorso, che va dall'intelligenza alla parola, senza che nessuno dei due compia mai il suo intero tragitto per riposarsi l'uno nella prosa e l'altro nel puro suono». E d'altro canto, come ricorda lo stesso Agamben, Paul Valéry non aveva forse visto nella poesia una «*hésitation prolongée entre le son et le sens*»?

¹⁵ Á. De Campos, *Sulla poesia*, in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a c. di A. Tabucchi, Milano 2007¹³, vol. I, p. 254.

¹⁶ G. Agamben, *La fine del poema*, oggi in *Categorie italiane*, Roma-Bari 2010.

¹⁷ Id., *Corn*, saggio pubblicato anch'esso in *Categorie italiane*.

In effetti, la conseguenza inevitabile della introduzione di pause non richieste dalla sintassi è quella di creare un conflitto tra le une e le altre, di metterle in contrapposizione, di determinare, nel fruitore del discorso poetico, una attesa in più nella determinazione del significato e dunque un impegno in più della coscienza, già di per sé colpita – e cambiata – dalla qualità di quel significato che è «inusuale, inaspettato, difficile da capire». Il ποιεῖν, il fare della poesia, è perciò un lottare continuo del suono col senso, un lottare del verso che finisce contro il sintagma che continua, ma anche, per esempio, dell'unità di senso del periodo contro i richiami sonori della rima, richiami tanto fascinosi quanto semanticamente incongrui.

Ecco allora la terza cosa che fa la poesia: nel suo esitare, nel suo andare e riandare tra il suono e il senso che lottano tra loro, affida al lettore, anzi no, all'ascoltatore, una decisione in più da prendere, gli offre, non uno, ma più percorsi da seguire e, dunque, gli impone ancora una scelta da compiere, a ogni verso.

6. *Che cosa fare con la poesia?*

Queste tre cose che la poesia fa hanno una loro coerenza. È evidente. La poesia disvela ciò che è (ma non dimentichiamoci che “nomina”, in primo luogo, ciò che è) nel suo mettere l'essere in rapporto con il tempo attraverso il suono delle parole che fluisce nel μῦθος. Questo suo fare determina significati che esercitano sulla coscienza continui shock per la loro “strangeness” e che con quello stesso suono entrano in costante conflitto. Il fare della poesia è un andare e riandare dal suono all'essere al tempo, dal θάυμα del poeta a quello dell'ascoltatore, dal suono al senso e dal senso al suono. E la nostra coscienza, in questo andare e riandare, trova occasioni di crescita e di esercizio di libertà come forse in nessun'altra attività umana.

Ma tutto questo comporta una conseguenza della quale noi lettori moderni spesso non siamo consapevoli. Chi legge poesia si trasforma, *ipso facto*, da lettore in “esecutore”. Uso questa parola nel senso in cui viene usata per indicare chi esegue con uno strumento, con un gruppo o con un'orchestra il brano di un musicista. Naturalmente ci sarà l'esecutore dilettante e il professionista. Il primo sarà il lettore comune, assimilabile a chi suona (ma dico “suona” e non “strimpella”) uno strumento per proprio diletto, e il secondo non sarà – attenzione! – il critico, ma il lettore/attore, assimilabile al concertista, al gruppo da camera, a un'intera orchestra: in questo

secondo caso ci sarà anche un pubblico di ascoltatori della poesia detta.

Il fatto è che – avevo preavvisato che avremmo finito da dove avevamo cominciato – la fruizione della poesia non consiste nella lettura con gli occhi su una pagina scritta, così come la fruizione di un brano musicale non consiste davvero – neanche per lo studioso e l'esperto – nella lettura con gli occhi di uno spartito.

Bisogna far suonare le parole della poesia e, allora sì, la nostra coscienza si risveglierà e potrà crescere. Liberamente.