

FABRIZIO DESIDERI*

I poli della poesia e il respiro del verso. Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto

*Batti sulla pagina vuota, lingua di candela,
palpita, cùrvati sotto il fiato rotto,
segui, ma non avvicinarti!, la sequela
delle lettere in fila per un contenuto.*
J. Brodskij

1. Prima glossa. Platone e il polemico confine tra poesia e filosofia

Il confine tra discorso poetico e discorso filosofico è da sempre un confine tanto netto quanto labile. Congiungendo le due caratteristiche si potrebbe dire che tale confine corre sul filo del paradosso. Letteralmente, come sempre. Vale a dire che non sarà mai il modo di presentarsi del discorso a contenere i criteri della sua tracciabilità. Questa verità è attestata nella maniera più paradigmatica da uno dei più celebri passi in cui Platone, nei *Dialoghi*, definisce la peculiare natura della poesia e del poeta. Si tratta del celebre passo del *Simposio* in cui Diotima ricorre al rapporto tra il *poiein* in generale e il *poiein* di colui che compone musica e versi per spiegare come *eros*, pur permeando le più diverse attività e aspirazioni (per così dire alla base della dinamica culturale che contraddistingue l'umano), definisca in senso proprio soltanto il desiderio che spinge l'amante a inseguire l'amato. In entrambi i casi è una parte (il desiderio dell'amante o il produrre del poeta) a nominare e a gettar luce sul tutto:

Tu sai che la creazione (*poiesis*) è qualcosa di molteplice. La causa per cui ogni cosa passa dal non essere all'essere è sempre una creazione; così che tutte le opere realizzate da tutte le arti [*technai*] sono creazioni, e gli artefici di queste sono creatori (*poietai*). [...] Tu sai bene [riprese] che non sono chiamati tutti creatori, ma hanno altri nomi, e che da tutta

* Università di Firenze

la creazione una parte distinta, quella che riguarda la musica e i versi, è designata con il nome dell'intero. Solo questa è detta *poesia* [*poiesis*] e coloro che posseggono questa speciale parte della creazione [*poiesis*] sono detti *poeti* [*poietai*]¹.

Come il desiderio erotico, nell'unità tra mancanza e astuzia che lo genera, spiega ogni desiderio per le cose buone (e il darsi da fare per ottenerle), allo stesso modo il fare del poeta, il comporre musica e versi spiega il complesso delle *technai* nella loro irriducibile molteplicità. L'illuminante paragone, al pari di quello tra eros e filosofia (nella condivisione di una comune natura demonica), è affidato ad una pura invenzione poetica: forse la maschera più enigmatica tra quelle che animano il *theatrum* del *Simposio*. *Foemina ex machina*! Diotima è colei che ammaestra Socrate nelle cose d'amore, superando, sullo stesso terreno del gioco dell'interrogare e del rispondere, l'impasse critico-negativa in cui pareva consumarsi il confronto con Agatone. Posto al centro del dialogo che Socrate narra di aver avuto con la Sacerdotessa di Mantinea il passo dedicato all'esplicativo paragone tra eros e poesia suona apparentemente singolare. Da un lato parrebbe svolgere una mera funzione illustrativa: un *exemplum* per chiarire come eros permei e ispiri ogni umana attività e aspirazione. Dall'altro, sullo sfondo è ancora viva l'eco del paragone tra l'instabilità del demone erotico e l'inquietudine del demone filosofico. Ci si aspetterebbe che il discorso sulla peculiarità del fare e del dire poetico riprendesse e coinvolgesse questo sfondo. Ci si aspetterebbe, in altri termini, che il cerchio si chiudesse mettendo a sua volta in connessione poesia e filosofia, la figura del filosofo e quella del poeta. Ma questo, nel discorso di Diotima, all'interno della narrazione socratica che lo riporta al lettore, non avviene. Altra è l'urgenza: quella di dire la verità intorno al rapporto tra eros e bellezza, fino al momento in cui si dice e, per un istante, quasi s'intuisce il «Bello in sé», puro, *monoeidés*. Ma il passo sulla poesia, rispetto a questa verità: al discorso letteralmente filosofico intorno a *to kalòn*, non può limitarsi a svolgere la funzione di un supplemento illustrativo. Espressione di una sapiente orchestrazione drammatica dell'intero

¹ Platone (2000), p. 513.

Dialogo svolge quasi il ruolo di una pausa riflessiva o, forse, di un'intima cesura. Il paragone tra eros e poesia qui allude oltre, pur nella misura del possibile, la lettera del discorso di Diotima. Sicuramente da questa cesura prende luce il paragone che Alcibiade, nel discorso che pronuncia dopo la sua improvvisa e chiassosa irruzione nella casa di Agatone, a traccia tra l'amato Socrate e la statua di Sileno. Si accende qui una dialettica dell'apparenza che assume i toni di un dramma satiresco e silenico di cui Socrate avverte la pericolosità. Il rischio è che ciò, ovvero questa nuova forma di drammatizzazione del discorso intorno a Eros metta discordia tra il filosofo e Agatone. L'elogio di quest'ultimo, però, Socrate non riesce a pronunciarlo. Irrompe un festoso ed ebbro corteo ad impedirlo. Nessuno impedisce, però, che si tragga, quasi nel congedarsi, un insegnamento dalla figura socratica. Quasi un succo del ricordo consegnato alle parole di Aristodemo: «che è proprio dello stesso uomo il saper comporre commedie e tragedie, e che chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico»².

Con queste parole il cerchio del rapporto tra il dire poetico e quello filosofico anziché chiudersi si riapre. Per un verso, la verità filosofica pare riassumere quella poetica ricomprendendola in sé (Diotima come invenzione nel cuore *fictum* dialogico!). Per l'altro, pare quasi il discorso poetico a riaprire le danze del pensare: lo stare in un'unica arte del tragico e del comico attesta il sapere del poeta nella sua autonomia. Quella che nel *Simposio* appare come una distinzione ancora funzionale - tra figure sociali e funzioni del discorso, nella *Repubblica* si trasforma in espressione di un antico dissidio, una *palaia diaphorà*: l'autonomia del discorso poetico, l'irriducibilità politica del poeta confliggono radicalmente con la filosofia e il suo discorso intorno al vero e al bene. Il conflitto coinvolge Omero, padre dei poeti tragici ed il suo aver educato l'Ellade intera. Difficile resistere al fascino della poesia omerica e della parola poetica in generale. Non vi sono soltanto i poeti, ma anche coloro che li amano: i *philopoietai*. L'anima di questi deve educare il discorso filosofico. La

² Ivi, p. 527.

difficoltà del compito commisurata alla pericolosità politico-ontologica della poesia non può derivare unicamente dal fascino “estetico” che suscita il suo dire, il suo parlare all’*alogon* dell’anima. La difficoltà del compito e la severità delle misure politiche che Platone reclama riguardano l’origine divina della figura del poeta-cantore, il suo essere posseduto-ispirato da un Dio, e la forma mitico-arcaica di sapienza che esprime. Rispetto a questa sapienza, alla verità che attesta riguardo al divino e al bene, il discorso filosofico significa per Platone un’originaria cesura, la ricerca di una misura differente riguardo al Bene. E un’eco potente di questa dolorosa e originaria secessione risuona ancora distintamente nel *Sofista*; nella nascita del discorso, del *logos*, grazie al parricidio esercitato nei confronti di Parmenide. Accogliere il principio dell’alterità tra i generi che rendono possibile il *logos* significa anche poter pensare la linea di confine che separa filosofia e poesia, senza sacrificare la logica delle differenze che implica.

La misura di cui la filosofia è dialetticamente alla ricerca è una misura differente rispetto a quella che la poesia stabilisce nel linguaggio. Non c’è poesia, infatti, se non in virtù del legare le parole secondo un ritmo e un *métron* (una misura) che l’orecchio può cogliere. Il comporre versi è il porre *eis métra* il discorso. Questa natura *in apparenza* solo tecnica del fare poesia è ricordata seccamente dal Socrate platonico nel *Gorgia*: «Ebbene, se si togliesse da tutta la poesia la musica, il ritmo e il metro, che cosa rimarrebbe se non dei puri discorsi?»³.

Spogliata dell’unità tra *mélos*, *rythmòs* e *métron* la poesia è assimilata a mero discorrere, ad un parlare in pubblico e, dunque, ad una *rhetorikè*, *demegoria*. Non fanno già questo – si chiede Socrate – i poeti nei teatri? La loro non è, al fondo, una specie di retorica che mira a lusingare? Se questa assimilazione del discorso poetico a pura retorica fosse possibile, non si capirebbe il carattere speciale della *poiesis* come composizione di musica e versi, la sua virtù di significare il molteplice delle *technai* e, in ultima istanza, la produttività della *techné* in quanto tale: capacità di determinare il passaggio dal non essere all’essere. Qui il passaggio non riguarda e

³ Ivi, p. 910.

non può riguardare il venire ad essere del linguaggio: la sua origine, compreso il presupposto (mitico?) di un primo artefice dei nomi (di cui si parla nel *Cratilo*), sta in ogni caso al confine tra naturalismo e convenzione. Il linguaggio, dunque, è presupposto dalla poesia come se fosse natura: discorso sciolto, svincolato dalla misura che distingue il discorso poetico. Ma nemmeno al puro formalismo del *métron* può essere ricondotta la sua peculiarità. L'origine di questa misura eccede l'ordine del discorso e il linguaggio stesso: è la «mania che proviene dalle Muse»⁴ – come viene ricordato nel *Fedro* – e s'impadronisce di un'anima traendola fuori di sé «nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie» e «colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte [della *techné*] rimane incompleto» e lo stesso vale per la poesia di chi «rimane in senno». La poesia *amusica*, priva dell'ispirazione divina delle Muse, è senza respiro⁵, manca di *thumòs*. «Grazie al *thumòs* nelle *phrenes* o grazie a ciò che un dio soffia dentro di loro»⁶, la mania poetica è imparentata con quella mantica: «con *thumòs* si intende il vapore esalato da un liquido, e il liquido ingerito raggiunge le *phrénes*, o polmoni»⁷. All'origine dell'ispirazione poetica vi è l'inalazione di vapore, l'*anhelitus*, ma anche l'ingestione di «sangue, acqua, vino o miele»: le Muse sono ninfe delle fonti e il poeta beve alle loro sorgenti, sull'Elicona o sul Parnaso. Così, come scrive Esiodo, le figlie di *Mnemosyne* «gli versano dolce rugiada sulla lingua, dalla sua bocca fluiscono dolci parole»⁸.

2. *Seconda glossa. Dante: dalla «veritade ascosa sotto bella menzogna» al limite della parola poetica.*

Come mostrato da Ernst Robert Curtius in fondamentali studi⁹, fu la Scolastica che «mise fine alla confusione tra la filosofia, la poesia, la

⁴ Ivi, p. 554.

⁵ Ivi, p. 1027.

⁶ Onians (1998), p. 91 e ss.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Esiodo (2007), p. 31.

⁹ Curtius (1995), p. 235.

retorica la sapienza e il vario sapere delle scuole». Una confusione che dalla tarda Antichità percorre la patristica e gran parte della cultura medioevale. All'origine di questa confusione vi sarebbe, tra l'altro, una interpretazione radicalmente allegorica della poesia di Omero. In congiunzione con l'allegorizzazione del contenuto mitico-teologico dei poemi omerici, prevale una concezione sostanzialmente retorica della poesia come *ars dictaminis* e l'assimilazione tra *polymathia* e *philosophia* con la conseguente identificazione tra rétor, filosofo e sofista (tra *philosophus* e *sophus*). A questa assimilazione pongono fine filosofi come Tommaso, sostenendo ad esempio che «*septem artes liberales non sufficienter dividunt philosophiam theoreticam*»¹⁰. Queste parole, osserva Curtius, «annunciano una nuova era»: indicano la conclusione dell'immensa trasformazione filosofica che aveva avuto luogo in Francia tra il 1150 e il 1250. Tra sapere filosofico e sapere poetico si stabilisce così una differenza gerarchica e sostanziale. Con le parole del maestro dell'Aquinate, Alberto Magno, «*poeticus modus infirmior est inter modos philosophiae* [il *modus* poetico è il più basso fra i modi della filosofia]»¹¹. Seppur contestata da alcuni pensatori minori, come ad esempio il padovano Albertino Mussato¹² che mira a ripristinare l'antica concezione del poeta-*theologus*, la svalutazione scolastica del rapporto tra poesia ed esposizione/conoscenza della verità è non solo abbandonata, ma addirittura rovesciata dall'opera dantesca. Dante, riprendendo e trasponendo nell'orizzonte cristiano la dottrina classica della figura del poeta come ispirato divino (ad esempio con l'invocazione alle Muse nel I Canto del *Purgatorio* e in quella ad Apollo nel I Canto del *Paradiso*), conferisce a tale figura una centralità inedita per il *mainstream* del pensiero medioevale, soprattutto per quanto riguarda la scolastica del XIII sec. Non più considerata o come *infima doctrina* in quanto riveste la verità di finzioni e di menzogne, la poesia acquista in Dante un valore altissimo, gareggiando con la stessa filosofia nell'introduzione alle verità teologiche.

¹⁰ Ivi, p. 237.

¹¹ Ivi, p. 249.

¹² Ivi, pp. 241-247.

Questo inedito ruolo assunto dalla poesia in rapporto alla teologia è sancito dal nuovo rapporto che Dante istituisce tra allegoria e poesia nella celebre *Epistola a Cangrande*, con la quale il poeta dedica all'amico il Paradiso. La distinzione tracciata nel *Convivio* tra l'allegoria dei teologi e l'allegoria dei poeti, debitrice della distinzione tomista tra il *genus* del testo poetico e quello delle Sacre Scritture, nella lettera a Cangrande viene abbandonata. Da questo abbandono era nata, del resto, la stessa impresa della *Commedia*, la cui poesia non vale più come «veritade ascosa sotto bella menzogna» secondo la caratterizzazione dell'allegoria dei poeti fornita nel *Convivio*. Qualificando la sua opera come «polisemica» Dante, nell'*Epistola a Cangrande*, stabilisce un diretto parallelismo tra la polisemia della sua opera e quella del testo sacro, facendo esplicito riferimento alla dottrina patristica dei quattro sensi delle Sacre Scritture: letterale, morale, allegorico e anagogico. Questi quattro sensi sono esemplificati citando il Salmo 13 dell'Antico Testamento, in cui si parla dell'uscita di Israele dall'Egitto:

Per rendere ben comprensibili le cose che si diranno occorre sapere che il senso di quest'opera [la Divina Commedia] non è unico, anzi può essere definito polisemo, ossia di più significati; un primo significato è quello che viene prodotto per mezzo della lettera, un altro è quello che viene prodotto per mezzo delle cose significate dalla lettera. E il primo è chiamato letterale, ma il secondo allegorico o morale o anagogico. E tale modo di enunciazione, perché risulti più chiaro, può essere preso in esame in questi versetti: «All'uscita di Israele dall'Egitto, della casa di Giacobbe da quel popolo barbaro, la Giudea divenne il suo santuario, Israele il suo dominio». Se guardiamo la sola lettera, ci è enunciata l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto al tempo di Mosè; se all'allegoria, ci è enunciata la nostra redenzione prodotta per mezzo del Cristo; se al senso morale, ci è enunciata la conversione dell'anima dal lutto e dall'infelicità del peccato allo stato di grazia; se al senso anagogico, ci è enunciata l'uscita dell'anima santa dalla schiavitù della presente corruzione all'eterna libertà dello stato di Gloria. E come questi sensi mistici vengono designati con diversi termini, possono tutti essere detti in generale allegorici, dato che divergono dal senso letterale o storico. Infatti

si dice allegoria dal greco “alleon”, che in latino suona “alienum” o “diversum”.¹³

Assimilando analogicamente i differenti sensi della *Commedia* a quelli della Sacra Scrittura, Dante fa intendere di non concepire più il poeta come colui che riveste la verità di menzogne. I fatti che la poesia racconta non sono inventati, bensì sono la realtà di un’esperienza umana che, trasfigurata dalla superiore ispirazione divina del poeta, assume a un significato che va al di là della sua contingenza per acquisire un significato universale. E questo vale per l’intera vicenda della *Commedia*, per l’intero cammino di un’anima peregrinante che descrive. Fermo, seppur anch’esso a più strati di significato, è il senso di questo peregrinare. Ben diverso dal precipitare dell’allegorista barocco nell’abisso che divide i significanti dai significati, rendendo impenetrabili le allegorie, nella distanza soggettiva da ogni unità simbolica. Ben diverso è anche il cammino del poeta e della sua stessa poesia dal puro errare, dallo smarrirsi privo di orientamento. La selva, anche la selva dei significati, nella *Commedia* è attraversata dalla parola poetica in un a ritroso dell’esperienza teologica e mistica. In relazione con la verità di questa esperienza, da cui si considera il cammino stesso, la poesia di Dante proprio in quanto *theologia* conosce perfettamente il limite interno (quasi un punto d’arresto) della profondità allegorica che il verso nella potenza della sua letteralità comprime e dispiega nel medesimo tempo. Un limite espresso da Dante con versi che hanno il valore di un’intima cesura per il dispiegarsi della parola poetica: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l’esempio basti / a cui esperienza grazia serba»¹⁴.

Pur nella sua equiparazione alla sapienza teologica, e dunque non più in veste di *infima doctrina*¹⁵, la poesia dantesca attesta con la massima chiarezza l’inadeguatezza della stessa parola poetica rispetto di alla *visio intellectualis* delle realtà divine. Visione per esperienza diretta, non mera fictio: «Nel ciel che più della luce prende / fu’ io, e

¹³ Dante (1995), p. 11.

¹⁴ Dante (1970), p. 9.

¹⁵ Eco (2012), pp. 197-198.

vidi cose che ridire / né sa né può chi di là su discende»¹⁶. Eppure Dante ri-dice. Ri-dice proprio come colui che “né sa né può”. E proprio da qui nasce per lui la nuova misura del verso, il novello ritmo del respiro. Come è grazia l’esperienza della visione divina, così lo è anche la possibilità del dettato poetico. Ma per l’arte del canto che tale dettato richiede è necessario, per Dante, invocare ancora l’aiuto degli antichi Dèi: l’aiuto delle «sante Muse» («poi che vostro sono», continua) e quello del «buono Appollo»¹⁷. Apollo, il lungisaettante, Dante invoca perché possa compiere *l’ultimo lavoro*, perché faccia di lui un vaso capace di accogliere il suo valore, l’immisurabile misura del suo occhio solare e soprattutto il suo alito, il suo stesso respiro («Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sua»¹⁸).

3. Terza glossa. Paul Celan: la svolta del respiro.

Nel passaggio dalla teoria medievale dei quattro gradi di senso della Scrittura alla forma moderna della poesia come allegoria (ad esempio nelle *Fleurs du mal* di Baudelaire) – un passaggio il cui snodo decisivo è costituito dalla luttuosa malinconia che pervade la tensione barocca tra il tenore simbolico della parola e la forma allegorica della scrittura – gli strati di senso del dettato poetico si moltiplicano in maniera vertiginosa di pari passo con l’oscurarsi del contesto di riferimenti teologico-filosofici che valeva ancora per la poesia dantesca. È in questa vertigine del senso che una polivocità senza centro incontra in maniera drammatica il problema del limite immanente ad ogni dire poetico: lo incontra nella forma di un’alterità radicale non solo rispetto al far segno del verso, ma anche riguardo al linguaggio in quanto tale. Se la consapevolezza di questa costitutiva differenza dei caratteri moderni del rapporto tra allegoria e poesia è già all’opera in Baudelaire come definitivamente chiarito da Benjamin, è con la poesia contemporanea che tale limite è inteso addirittura quale condizione del poetare stesso; origine e meta nel medesimo

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 4.

¹⁸ Ivi, p. 5.

tempo. E proprio nella consapevolezza dell'alterità con cui nessuna parola riesce simbolicamente a congiungersi, si può configurare il rovescio negativo dell'unità di senso propria di ogni opera d'arte poetica. Di qui, quella peculiare tensione che il "poetico" innesca nella dimensione tecnica dell'"artistico", esemplificabile e riconoscibile quale tensione tra arte e poesia. Una tensione, dove è sempre atteso il dono insperato della parola capace di sciogliere questo nodo: la *charis*, la grazia che lega liberamente il segno a ciò che sempre gli si nega, il suo "altro".

Dove mi cadde la parola che era immortale:
nell'abisso del cielo dietro la fronte,
è lì che va, guidata da saliva e pattume,
l'Orsa Maggiore che vive con me¹⁹.

Tra i poeti contemporanei nessuno come Paul Celan, la cui poesia nasce dall'esperiente visione dell'Inferno dell'al di qua, ha saputo mettere a nudo, nei suoi versi, il limite dell'alterità per ogni "detto" poetico, ma anche la possibilità che tale "detto", il "poema", parli all'Altro. Di questo limite e di questa possibilità Celan parla in una delle rare riflessioni sul suo lavoro di poeta. Si tratta del discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, pronunciato a Darmstadt il 22 ottobre 1960. Riflettendo su Büchner, Celan muove dall'arte come problema: «L'Arte [...], con tutto quello che le compete e in più le si aggrega, è anche un problema; e precisamente, come si può vedere, un problema mutevole, perenne e coriaceo, in altre parole: eterno»²⁰.

Per avvertire il nucleo "coriaceo" dell'arte, nelle sue sfuggenti metamorfosi, è necessario fissare il volto di Medusa che nasconde, avere il coraggio della distanza dall'io, dalla cerchia immediata del suo sentire, e intraprendere un cammino. La poesia tenta questo cammino, «fugge innanzi», come se dovesse negare il limite dell'artistico come somma finzione, in una lacerante radicalizzazione

¹⁹ Celan (1998), p. 469.

²⁰ Celan (1993), p. 4.

della divergenza tra l'istanza dell'arte in quanto "tecnica e meccanismo" e quella dall'origine della parola poetica:

Poesia: ciò può significare una svolta del respiro. Chi può saperlo? La Poesia percorre forse il cammino – anche il cammino dell'Arte – proprio in vista di una simile svolta? Forse – poiché l'estraneità, ovvero l'abisso e il volto di Medusa, l'abisso e gli automi, tutto sembra allinearsi nella stessa direzione, - forse le riesce di distinguere tra estraneità ed estraneità, forse proprio qui il volto di Medusa si atrofizza, forse fanno cilecca gli automi, proprio qui, - per questo incomparabile breve istante? Forse qui con l'io – con questo io affrancatosi qui e in tale modo – forse qui si libera ancora qualcos'altro²¹?

Nella modestia di questo «forse», l'automa (l'uomo) parla e s'interroga e il poema pare emanciparsi dall'Arte e farsi dialogo. Osa questo «al margine di se stesso», cerca l'Altro oltre ogni formale autoconsistenza «con l'accelerato declino della sintassi, o con la vivace propensione all'ellissi» e, pur in un'innegabile, «forte inclinazione ad ammutolire»²², parla, parla in prima persona:

Ma il poema parla, vivaddio! Esso non smarrisce il senso delle proprie date, eppure – parla. Certo, esso parla, sempre e soltanto, rigorosamente in prima persona. [...] Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica. Ogni soggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'Altro, è figura di questo Altro²³.

In questo intimo protendersi fuori di sé, verso l'Altro, il poema di Celan, il suo dire poetico al limite di ogni discorso e nel grado zero di ogni retorica, sfiora la natura stessa della poesia in quanto immisurabile unità di *métron* e respiro. Unità ispirata e restituita nel soffio del verso: in «accese nubi di respiro che scavano nel libro»²⁴. La svolta del e nel verso si fa così, per Celan, «svolta del respiro»,

²¹ Ivi, pp. 13-14.

²² Ivi, p. 15.

²³ Ivi, pp. 14-16.

²⁴ Celan (1998), pp. 630-631.

Atemwende. Il polo allegorico della poesia (il suo dire *altro e altrimenti* per dire l'Altro) si congiunge qui in una tesa distanza con quello simbolico e ritrova l'unità del suo senso nell'umanità della parola, dove il verso si fa incontro. Il Meridiano della poesia è la linea immaginaria che congiunge questi due poli. Fermo restando che «i poli / sono in noi, / insuperabili». E solo per questo noi possiamo attraversarli— come 'in sonno' — dinanzi alla «Porta / della misericordia»²⁵.

4. *Quarta glossa. Zanzotto: il polo infero e il polo supero del Novecento poetico.*

Per orientarsi nel discorso poetico e nella sua costitutiva differenza da quello filosofico, così come da ogni altra forma del discorso, non sono sufficienti i due poli definiti attraverso il Meridiano di Paul Celan: quello della forza simbolica della parola (il suo farsi incontro all'Altro) e quello della scrittura allegorica. Se la linea immaginaria che li congiunge come una linea percorsa da un'ininterrotta tensione) attraversa longitudinalmente il corpo del dettato poetico, a determinare la sua posizione (il suo grado di senso) è l'incrociarsi con un'altra polarità, complementare alla prima. Ad aver colto in pagine magistrali come questa seconda polarità emerge come un tratto distintivo della poesia novecentesca e ne attraversi l'intero corpus è stato il nostro massimo poeta: Andrea Zanzotto²⁶. Si tratta, per certi versi, di una polarità analoga a quella tra la materialità del segno e l'astrazione dell'idea che percorre la pittura contemporanea. I nomi che fa Zanzotto sono Artaud da un lato e la linea Mallarmé-Valéry dall'altro. In Artaud prevale «il richiamo ad una matericità, ad una fisicità, ad uno psichismo ridotto alle sue fasi primordiali»²⁷. Sul versante di questo polo che riguarda «il farsi e il disfarsi del linguaggio», la parola poetica implode in direzione della «palude originaria»²⁸ da cui sorge e in cui ha le radici ogni lingua, si fa balbettio, gorgoglio, borborigma, lotta 'autistica' con il corpo della

²⁵ Ivi, pp. 1324-1325.

²⁶ Zanzotto (1999), pp. 1338-1346.

²⁷ Ivi, p. 1338.

²⁸ Ivi, p. 1344.

parola tesa tra l'afasia e la negazione di ogni stile. Sul versante del polo opposto, quello della poesia pura di Mallarmé, assume un «determinante rilievo ed un primato la poesia-lingua percepita come qualcosa che ha un'assoluta vita propria, ricca di una totale autonomia, basata sul vigore del significante»²⁹.

Come mostra con chiaroveggente lucidità l'analisi di Zanzotto, nel Novecento poetico il polo «infero» (la decostruzione del linguaggio fino alle lallazioni infantili e a originari balbettii) ed il polo «supero» (la tensione ad una forma assoluta e sgravata dalla servitù del significare: puro ritmo e *métron*) della poesia non solo si contrastano e convivono, ma sono anche destinati talvolta. Da un lato, «la stessa "astratta" vita del significante raggiunge per sue strade la creaturalità, la fisicità, il corpo di colui che scrive, pur restando nella sua sfolgorante libertà»³⁰; dall'altro, la negazione dello stile diventa "stile" suo malgrado, incontra la necessità dell'artificio e la durezza convenzionale di ogni parola. La ricerca di una lingua pura, adamantina come la logica del *Tractatus* di Wittgenstein, si vede costretta a camminare sul terreno rugoso del proprio idioma. L'implosione del linguaggio in quanto «significar per verba» cerca la purezza dell'inarticolato. Si produce, così, anche il senso di «una reversibilità di fenomeni tra i due poli»³¹. Qualcosa di analogo può essere affermato, d'altronde, riguardo alla polarità tra l'identità simbolica e l'alterità allegorica del verso (da Dante a Celan: per significare due eloquenti estremi). Nel reciproco intersecarsi delle linee immaginarie che congiungono rispettivamente le due differenti polarità si forma così la "croce" del senso che definisce la poesia contemporanea, espressione e, insieme, potentissima metafora del dramma dell'arte nella sua complessa unità. Ancora una volta, come nel *Simposio* platonico, è la poesia a gettare luce sulla natura e il destino delle diverse *technai* e dell'arte in quanto tale. Così vale anche per essa quanto Zanzotto afferma della poesia: «E se è pur vero che la

²⁹ Ivi, p. 1341.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 1345.

poesia è un gioco, secondo tutta un'esperienza molto antica, è un gioco per cui ne va della vita, in ogni senso»³².

Bibliografia

Celan, P. (1993), *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura e con un'introduzione di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino.

Celan, P. (1998), *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano.

Curtius, E.R. (1995), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze.

Dante (1970), *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.

Dante (1995), *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Giunti, Firenze.

Eco, U. (2012), *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano.

Esiodo (2007), *Inno alle Muse. Teogonia, 1-115*, a cura di P. Pucci, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.

Onians R. (1998), *Le origini del pensiero europeo*, trad. it. a cura di P. Zaninoni, Adelphi, Milano.

Platone (2000), *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Zanzotto, A. (1999), *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano, pp. 1338-1346.

Abstract

The limit between poetical and philosophical speech has always been as clear as labile. Conjoining these two characteristics, it could be said that this limit is close to a paradox. The way a speech presents itself will never include the criteria of its traceability. The essay moves among Plato, Dante, Celan and Zanzotto.

Keywords: Poetry, Philosophy, Limit, Poetic Word

³²*Ibidem.*