

Definire la poesia

Sonia Gentili

1. *Le ali dei poeti*

Il più antico autoritratto di poeta pervenutoci è quello del lirico greco Alcmane, discepolo del canto delle pernici e conoscitore delle «voci di tutti gli uccelli» («οἶδα δ' ὀρνίχων νόμῳ / πάντων»). Il poeta lirico è dunque *mimesis* (non 'imitazione', come si traduce da epoca umanistica, ma propriamente 'espressione', 'manifestazione') della varietà di suoni e caratteri del mondo.

L'identificazione lirica tra il canto dei poeti e quello degli uccelli, considerato nel mondo antico come specie di mito originario (Lucrezio, *De rerum natura*, V, 1377-79), esprime la natura mimetica del poeta, cioè la sua capacità di essere il mondo, di manifestare la vita come molteplicità e divenire.

Reagendo a questo modello arcaico, Platone ridisegna l'immagine del poeta alato in senso metafisico: un essere volto al cielo e ispirato dal dio (*Ione*, 534 b; «Infatti, cosa lieve, alata e sacra è il poeta, e incapace di poetare se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno» [«κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ»].)

A partire dal momento in cui il poeta alato di Platone concorre al lirico che imita il canto degli uccelli, questa figura è orientabile in direzioni opposte: da un lato può avere ali simili a quelle con cui l'anima torna al cielo nel *Fedro* – opera nella quale la poesia è uno dei mezzi di questa elevazione – e dall'altro può riprodurre con la voce la varietà musicale del mondo. Perfettamente consapevole di questo bivio, Leopardi sceglie di tornare alla poesia mimetica dei lirici liberandola dalla poesia metafisicamente ispirata di Platone.

L'elogio degli uccelli, la più misteriosa delle *Operette morali*, non è altro che la celebrazione della poesia come mimesi materiale, sensoriale e sonora, della natura, la cui istanza non è tanto creativa quanto trasformativa: il poeta diventa il mondo, il suo mutevole esprimersi e manifestarsi. Leopardi attinge così al significato antico della *mimesis*, cancellato prima dalle poetiche controriformistiche e poi da quelle romantiche.

In linea col ritorno all'origine "naturale" e corporea della poesia, insomma con la regressione del poeta alato di Platone al poeta-uccello dei lirici, anche la vicinanza tra poesia e natura, cioè l'instabilità, la molteplicità armonica e di immagini, sono esaltate da Leopardi e "tradotte" nelle caratteristiche fisiche degli uccelli.

È curioso che la presenza di motivi platonici nell'operetta sia stata rilevata dalla critica, ma senza individuarne il punto centrale, suggerito da Leopardi stesso, che assimila esplicitamente la vivacità degli uccelli all'immaginazione poetica:

Per le quali considerazioni, parrebbe si potesse affermare che naturalmente lo stato ordinario degli altri animali, compresi ancora gli uomini, si è la quiete; degli uccelli, il moto.

A queste loro qualità e condizioni esteriori corrispondono le intrinseche, cioè dell'animo; per le quali medesimamente sono meglio atti alla felicità che gli altri animali. Avendo l'udito acutissimo, e la vista efficace e perfetta in modo che l'animo nostro a fatica se ne può fare una immagine proporzionata; per la qual potenza godono tutto giorno immensi spettacoli e variatissimi, e dall'alto scuoprano, a un tempo solo, tanto spazio di terra, e distintamente scorgono tanti paesi coll'occhio, quanti, pur colla mente,

appena si possono comprendere dall'uomo in un tratto; s'inferisce che debbono avere una grandissima forza e vivacità, e un grandissimo uso d'immaginativa.

Non di quella immaginativa profonda, fervida e tempestosa, come ebbero Dante, il Tasso; la quale è funestissima dote, e principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue; ma di quella ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca; la quale si è larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti; e il maggiore e più fruttuoso dono di cui la natura sia cortese ad anime vive. Di modo che gli uccelli hanno di questa facoltà, in copia grande, il buono, e l'utile alla giocondità dell'animo, senza però partecipare del nocivo e penoso.

Non si tratta dunque dell'immaginazione epica, ma di quella «varia, leggera, instabile» e dei petrarcheschi «errori dolci» della lirica. Proprio dei lirici è infatti quel tipo di follia che non è affatto intuizione di verità divine come in Platone (*Fedro*, 174 c), ma visione dall'alto, come in volo, della terra e del suo immenso panorama. È insomma quel

furore de' poeti lirici, che d'un'occhiata (perocché si vengono a trovare quasi in grandissima altezza) scuoprono tanto paese quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli.

Leopardi riformula il ritratto del poeta alato tramutando in elementi fisici sia i caratteri metaforici attribuitigli da Platone (leggerezza, volo) sia quello artistico-mimetico datogli da Alcmane : discepolo del canto delle pernici e conoscitore delle «voci di tutti gli uccelli», «οἷδα δ' ὀρνίχων νόμῳς / πάντων») e trasformando la metafisica platonica della *theia mania* in una «follia non durabile», analoga, ma superiore, alle sbornie allegre degli uomini comuni:

E crederei che la prima occasione e la prima causa di ridere, fosse stata agli uomini la ubbriachezza; altro effetto proprio e particolare al genere umano. Questa ebbe origine lungo tempo innanzi che gli uomini fossero venuti ad alcuna specie di civiltà; poiché sappiamo che quasi non si ritrova popolo così rozzo, che non abbia provveduto di qualche bevanda o di qualche altro modo da inebbriarsi, e non lo soglia usare cupidamente. Delle quali cose non è da maravigliare; considerando che gli uomini, come sono infelicissimi sopra tutti gli altri animali, eziandio sono diletteati più che qualunque altro, da ogni non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di se medesimi, dalla intermissione, per così dire, della vita; donde, o interrompendosi o per qualche tempo scemandosi loro il senso e il conoscimento dei propri mali, ricevono non piccolo beneficio.

2. *Un'altra idea di mimesis*

Il concetto di *mimesis* poetica nella lunga durata letteraria si deve a Meyer Howard Abrams, che nel notissimo *Lo specchio e la lampada* (1953; trad. it. 1976) la simboleggia nell'immagine platonica dello specchio:

The title of the book identifies two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives. The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind.

Nell'identificare la nozione di *mimesis* con quella di riproduzione dell'immagine di un oggetto e il suo superamento con la cultura romantica Abrams ripete e adotta il punto di

vista di quest'ultima. Secondo uno dei testi fondamentali dell'estetica romantica, la *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londra, 1757) di Edmund Burke, con la poesia «we don't imitate reality but we produce new images, we unite, we create».

Come i romantici, Abrams identifica il concetto di mimesis poetica con una sua forma specifica, quella cioè della riproduzione dell'oggetto racchiusa nella formula oraziana «ut pictura poesis» (*Ars poetica*, 361), di origine aristotelica (ad es. *Poetica*, 1447 a 18), ma impoverita e banalizzata nella precettistica poetica cinque-secentesca. Lo studioso generalizza quest'idea riferendola anche al pensiero prearistotelico, e in particolare a Platone, dal quale trae infatti la metafora dello specchio impiegata nel titolo.

Proprio in merito a quest'immagine, Abrams osserva significativamente che lo specchio non è ben scelto da Platone poiché in esso l'immagine è instabile (fleeting). Per questo motivo il filosofo gli affiancherebbe l'immagine del pittore:

In elucidating his concept of poetry in the Republic, Plato himself first referred to images in a mirror, then to the work of a painter, and finally applied the distinctions drawn from both these illustrations to define the mimetic character of poetry. The progression is significant. The mirror as an analogue for poetry suffers from the conspicuous defect that its images are fleeting

In realtà è Abrams ad aver mal scelto l'immagine platonica per il proprio titolo, magari sollecitato dalla sua fortuna shakesperiana (*Hamlet*, III, 2, 20: «the purpose of playing [...] is to hold as 'twere the mirror up to nature»): lo specchio platonico comporta, come abbiamo visto, l'instabilità dell'immagine poiché non riflette l'oggetto ma il suo divenire. Negli anni Venti del Novecento uno degli esponenti dell'imagismo americano, William Carlos Williams (*Spring and all*, 1923), aveva obiettato allo specchio rivolto alla natura in *Hamlet* le idee che saranno poi di Abrams:

He [Shakespeare] holds no mirror up to nature but with his imagination rivals nature's composition with his own. [...] Poetic imagination produces poems, pictures and cathedrals as nature produces trees, clouds and crocodiles.

La storia del concetto di mimesis è stata scritta insomma prima dalle poetiche controriformistiche di ispirazione aristotelica che affermavano l'imitazione dell'oggetto e poi dalla negazione di tutto questo in nome del creazionismo poetico di origine romantica. La linea platonica (sviluppata fortemente nel Medioevo da Boezio e su questa base dai poeti italiani), centrata sul carattere illusorio e fantasmatico dell'immagine, dunque sulla sua radicale temporalità, è stata sostanzialmente cancellata ma si rivela anticipatrice di motivi otto novecenteschi: la natura epifanica dell'oggetto, il recupero orfico del vissuto e la natura elegiaca di ogni poesia del mondo.

3. *Scendere tra i morti*

L'io poetico non è dunque abitato dal dio, ma dal mondo, del quale è *mimesis*, cioè espressione e manifestazione.

La *mimesis* del mondo pone il poeta in relazione primaria col proprio limite, cioè col buio del proprio assoluto divenire, che è contemplabile solo nell'istante epifanico della poesia. La *mimesis* dell'esperienza è anzitutto dialettica tra espressione ed esperienza, tra oggetto che nel darsi si sottrae e sguardo poetico che cerca di trattenerla.

In questo consiste l'immagine più arcaica ed essenziale dell'atto poetico, che è quella di Orfeo.

Il suo canto vince su tutto – è capace di commuovere e istruire i bruti e le pietre, di civilizzare ed edificare città – ma non sull'evanescenza del vissuto: Euridice, la vita amata, vissuta e perduta non può essere condotta fuori dall'Ade non perché le divinità non lo permettano – gli dei inferi, vinti dalla forza della sua poesia, lasciano entrare il poeta – ma per i limiti stessi della poesia, che rischia di non saper prevalere su ciò che diviene, di non saperlo trattenere.

Nel mito orfico e nella sua prima voce omerica, la poesia è *nekya*, discesa nella tenebra del vissuto e lotta con l'evanescenza del vissuto. Tale carattere della poesia attraversa senza mutare la storia della poesia fino al Novecento.

La generale novecentesca del motivo della catabasi di Orfeo – dalla trilogia orfica di Cocteau (1930-1960) alle riflessioni su Orfeo di Blanchot – trova il suo senso profondo nei *Sonetti ad Orfeo* (1922) di Rainer Maria Rilke. I temi rilkiani, in particolare l'inversione della temporalità lineare nella discesa tra i morti e poi nel ritorno alla vita della *kore*¹⁶ – la giovanissima defunta Wera Oukama Knoop, dedicataria della raccolta – che reca nello splendore epifanico e inafferrabile della propria giovinezza la cifra della caducità naturale, hanno un forte impatto in Europa. L'esempio italiano più complesso di tutto questo è costituito dal mondo letterario di Giorgio Bassani, dove la *kore* luminosa e presaga di morte è il cuore poetico del *Giardino dei Finzi Contini*, romanzo disseminato di strutture e citazioni poetiche, mentre il poeta che scende tra i morti per risalirne diviene la figura della poesia che sopravvive alla distruzione bellica.

La catabasi del poeta è infatti per Bassani simile a quella del reduce dal lager incarnato da Geo Jozs, protagonista di *Una lapide in via Mazzini* (1952), di cui lo scrittore svela la natura orfica e poetica in una intervista degli anni Novanta:

Geo Jozs è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare?

L'immagine bassaniana è affine a quella della lingua poetica che attraversa le tenebre della morte per poi riaffiorare alla luce, usata nel 1958 da Paul Celan nella sua *Allocuzione in occasione del conferimento del Premio Letterario della Libera Città anseatica di Brema*, per rispondere a una questione strettamente postbellica e affermare che la poesia dopo Auschwitz è non solo possibile, ma più ricca di quanto non fosse prima:

Raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. / La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. Ma ora dovette passare attraverso tutte le risposte mancate, passare attraverso un ammutolire orrendo, passare attraverso le mille e mille tenebre di un discorso gravido di morte. Essa passò e non prestò parola a quanto accadeva; ma attraverso quegli eventi essa passò. Passò e le fu dato di riuscire alla luce, "arricchita" da tutto questo. Con questa lingua, in quegli anni che

seguirono, io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà.

Con questa immagine Celan aveva infatti assunto una posizione opposta a quella espressa nel 1949 da Adorno, secondo cui dopo la Shoah ogni forma di poesia sarebbe stata impossibile.

Attraverso il poeta che scende tra i morti per riconsegnarli ai vivi Bassani esprime non solo un sì alla possibilità della poesia dopo Auschwitz analogo a quello di Celan, ma una confutazione del no di Adorno in base all'affinità "sostanziale" tra lo statuto della parola poetica e quello del sopravvissuto, la quale risiede appunto nel percorso di catabasi e risalita che entrambi sperimentano.

Il paragone bassaniano, molto più tardo e quasi sicuramente indipendente da quello di Celan, svela il motivo e la fonte comune a entrambi: la tradizionale cifra orfica della poesia, che include nella sua genesi espressiva la discesa nella morte – cioè nella perdita dell'oggetto – e il ritorno da essa.

Corteggiare e costeggiare la dissoluzione è dunque la vocazione del linguaggio poetico, che conduce verso la forma ciò che ad essa sfugge.

Non si tratta di un "motivo" ma dello statuto, della radice dell'atto poetico.

Nella riflessione antica sulla *mimesis* l'illusorietà della poesia non si riferisce affatto alla sua natura di finzione ma all'instabilità e dunque alla non riproducibilità del divenire, in cui l'oggetto muta alla vista come se fosse immerso nell'acqua (Platone, *Repubblica*, 602c).

La poesia è l'impossibile atto orfico e negromantico di trattenere il fantasma di ciò che non è più, è un «continuo sprofondare» che «raccolge, nella sua contemplazione, le cose morte per salvarle» (W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, 1925, in nuova trad. it. Carocci, 2018).

4. Movimento verso la forma

L'idea di una poesia staticamente complessivamente fissata come forma è pura astrazione, e costituisce l'ultimo baluardo delle illusioni metafisiche relative alla sua natura.

Prima che forma, la poesia che lotta contro l'evanescenza dell'oggetto sollevandolo dalla morte alla contemplazione è esperienza, processualità, movimento verso la forma.

Questo statuto dialettico, dinamico ed esperienziale della poesia è tale non solo nel suo momento genetico, cioè per il poeta (emersione frammentaria, non lineare, progressiva) ma anche per il lettore che ogni volta rimette in movimento la processualità della poesia nella lettura.

Questo basta dimostrare da un lato la mancanza di fondamento sostanziale dell'opposizione tra forme aperte e chiuse, e dall'altro l'impossibilità di ridurre la poesia a tecnica: terribile ristrettezza di prospettiva che unisce la precettistica retorica di scuola al tecnicismo intellettualistico delle avanguardie.

La variabilità in esecuzione del tempo poetico e la sua discontinuità è rilevata da uno scienziato e teorico musicale come Giovenale Sacchi (1726-1789) nel trattato *Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia* edito a Milano nel 1770.

Sacchi rileva che la poesia non è misurabile con l'esattezza della musica non solo per la non computabilità metrica dei silenzi ma anche – argomento che considera giustamente più rilevante – perché il piede poetico non ha, di fatto, durata esatta e può variare a seconda dei suoni che lo formano:

Ma un'altra opposizione in apparenza assai più grave fare mi si potrebbe, negando al tutto, che nella poesia la estensione del tempo si misuri; il che se vero fosse vacillerebbe il fondamento di tutta la Teoria da me esposta. Ecco il ragionamento, che io mi immagino in contrario. [...] Nella Musica, dove da dovero il tempo si misura, anche gli spazi voti si contano [...] Ora nel leggere o pronunciare i versi avviene tutto l'opposto [...]: i silenzi interposti non hanno certa, o stabile misura alcuna né perciò al numero del verso nuocciono punto [...]. Gli spazi voti [...] nel verso [...] non giovano, né nuocciono: essi adunque non vi si contano [...]. A tutto questo un'altra osservazione si può aggiungere. Sempre nella Musica è lecito in vece di due note porne una sola più lunga, la quale entrambe le vaglia [...] Ne' nostri versi italiani questo non si fa mai: dove una sillaba mancasse [...] come a quella supplire non si può interponendo in quel luogo uno spazio votodi altrettanto valore, così accrescendo il valore della sillaba antecedente, e col vivo suono della voce producendola niente meglio vi si supplirebbe. Di nuovo adunque ne' nostri versi il tempo al tutto non si misura, che nei latini o greci non si fa, dove spessissime volte una lunga sillaba si pone in luogo di due brevi. Questo s'io non m'inganno è il più sottile ragionamento.

Tre secoli dopo a tornare sull'argomento è Amelia Rosselli, musicologa e poetessa impegnata nella ricerca di una misura universale e oggettiva valida per la poesia, documentata nel saggio *Spazi metrici* (1962).

Diversamente dalla musica, spiega l'autrice, la poesia è percepita dall'occhio prima che dall'orecchio: il suono della poesia nasce anche dalla visione di uno spazio grafico. Questa percezione silenziosa investe la misura ritmica trasformandola in uno spazio variabile ed elastico. Non più, insomma, una metrica fatta, come il ritmo musicale, di misure predeterminate, ma un ritmo che nasce quando lo spazio percettivo della poesia – che è anzitutto visivo, soggettivo e variabile – si fa suono:

Ma se, degli elementi individuali nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durata e tempo) e i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi, a volte non ne ha affatto e risuona soltanto come idea nella mente. La vocale e la consonante poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici [...]. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche ed imprecise, a seconda dello scandire del lettore.

Il ritmo poetico si colloca così tra visione (percezione grafica e ideale) e realizzazione del suono, dunque tra silenzio e suono, e si differenzia da quello musicale in quanto, diversamente da questo, non è o non è del tutto matematizzabile. Eliminata la possibilità di quantificare e misurare, Amelia Rosselli finisce per individuare la poesia nella dialettica tra stasi e moto: la poesia inserisce la parola nel movimento musicale della variazione.

La divergenza cruciale tra poesia e musica si produce dunque non tanto sul terreno della semanticità quanto su ciò che le unisce, cioè la loro temporalità.

Non la forma metrica ma la sua insufficienza è la vera cifra della poesia.

La poesia non è, d'altronde, una “forma letteraria” ma un linguaggio che manifesta la realtà e che stabilisce dunque con essa il patto più difficile: quella della verità non intellettualistica ma esperienziale.