

## *Verso una località del linguaggio*

Marco Marangoni

1.

W.F.Otto ha definito, con rigore, il rapporto tra linguaggio e canto (*Sprachgesang*): vi è una parola, quella del canto, che non ha un fine esterno ad essa, che non è strumentale. Mario Luzi altrettanto ha espresso questa convinzione, scrivendo che la poesia non ha niente da comunicare. Ma sarebbe allora il canto una tautologia (non senso) se non si postulasse, come indica proprio Otto, una *presenza* che nel canto viene ad espressione. Nel canto, di fatto, il linguaggio non è segno di qualcosa precedente al segno, di già costituito in autonomia rispetto al segno: la *presenza* abita il canto, come la sua casa. La rappresentazione artistica, in tutta la sua estensione, non è mai stata allora una riproduzione fotografica della realtà. La rappresentazione artistica piuttosto esplica, espande, produce, come ha scritto Hans-Georg Gadamer, un vero e proprio *aumento d'essere*. Potremmo paragonare il rapporto tra *presenza* e linguaggio molteplice, che ad essa fa segno, a quanto Dietrich Bonhoeffer dice del *cantus firmus*: quanto questo è più chiaro e distinto e tanto più potentemente può espandersi il contrappunto. Il rapporto tra *presenza* e segno, quale si esibisce nel canto, è quello di una endiadi, un complesso formato da momenti fonici inseparabili eppure distinti.

Il soggetto del canto in generale è un imprevedibile e solo nel canto (*in-cantus*) si manifesta, proprio al modo in cui il canto non è canto di un qualcosa che eccede il canto stesso. Siamo alla poesia come ontologia o meglio come topologia (di luoghi –tempi dislocati nel linguaggio e per il linguaggio). E ogni riferimento ai super enti, e quindi a una poesia che ad essi faceva riferimento è qui in scacco. La *presenza* infatti, che si disvela solo nell'incanto, non è niente di dato: non è un ente, e nemmeno un super ente. La *presenza* postulata esce dalle coordinate del razionale, è antepredicativa. Non è nemmeno semplicemente irrazionale come le pulsioni cieche di Freud, di piacere e di morte, che la ragione sublima e subordina a sé. Freud non ritiene affatto che l'esperienza della bellezza sia un morire all'ordinario per rigenerarsi in una dimensione ideale come hanno pensato Platone. Per Freud la bellezza si riferisce esclusivamente alle pulsioni inibite alla meta, perciò sublimata nell'immaginario – cosa questa che ha dilagato nella mentalità contemporanea, dal Novecento ad oggi, in un'epoca segnata culturalmente dalla alternanza tra razionalità e pulsionalità repressa: un'alternanza peraltro molto gradita al capitalismo di cui parte cospicua è l'industria del divertimento. “Quello che il poeta scopre piuttosto è un modo dell'essere che sfugge a questo “gioco”. (Nadia Fusini, *Il libro dell'interrogazione poetica*, saggio introduttivo a J. Keats, *Lettere sulla poesia*, Feltrinelli, Milano 1992, p.30). La curatrice e traduttrice delle *Lettere sulla poesia* di Keats scorge lucidamente nel pensiero razionalista un “terroristico, poliziesco” – sic! – identificare l'essere con ciò che la ragione può dirne – tanto che un ordine di senso che pretenda di esulare dalla griglia logica è messo al bando.

Nel pensiero razionalista ad essere messo al bando è il mondo archetipico ossia la postulata *presenza* del canto. La *presenza* che il canto disvela – non sarà mai abbastanza ribadito – non è un ente razionale né un puro dato irrazionalistico sottomesso al tribunale della ragione: non è il reale, nel senso ordinario, né l'immaginario come l'opposto del reale, su cui proprio il reale proietta la sua ombra. Che cosa dunque essa è? Henry Corbin ha proposto il termine di *mundus imaginabilis*. Un arcano che anche Keats ha individuato, distinguendo tre ordini di realtà: le cose reali, semireali, cioè fantasiose, e quelle che “sono N-iente”. Ecco, le cose che sono *no-thing* sono l'arcano immaginale che si apre come uno spazio nel mezzo del linguaggio: propriamente nel e per il linguaggio. Ma come potrà giustificarsi, nella scena moderna del disincanto, una dimensione che, pur essendo concreta (in essa ne va di ogni cosa), è pur sempre metafisica? Ciò che ostacola l'approccio metafisico nella modernità è l'oblio della fonte morale del senso, ossia quella heideggeriana “voce della coscienza” (*Gewissen*) che risveglia alla gettatezza dell'esserci nel mondo, che risveglia a un *Non* che poi è la morte come Altrove, di cui sappiamo tramite il bordo del NO: “*niemals Nirgends ohne Nicht!*” (Rilke). Ovunque ti volti, ritorna una Negazione di fondo. *La voce della coscienza* è voce coincidente con una tonalità emotiva di spaesamento dell'esserci rispetto ai fini ultimi incostruibili: la negatività non è riscattabile in alcun modo, lo scacco c'è. Lo scacco risveglia la *voce della coscienza*, agendo come un urto, un contraccolpo, una scossa. Tale *voce*, che sbocciando nella parola si fa poesia, attiva uno stato di coscienza prima inibito dalla banalizzazione della morte. La morte non deve essere banalizzata, ridotta a fatto biologico e anonimo, come pretende la ragione calcolante: la morte non è l'ultimo degli accadimenti possibili, ma la mia possibilità più propria e sempre presente. C'è nel nostro esserci più proprio (ecco la radicalità dell'io lirico, emotivamente intonato) la percezione di una congiunzione simbolica (J. Baudrillard). C'è una paradossale o misteriosa congiunzione (simbolo) tra qui e Altrove, e la morte è un dispositivo che fa la differenza. Di questo in fondo si tratta, in poesia, di questa congiunzione, attraverso la cerniera della morte, tra qui e Altrove. L'io del poeta allora non ha, mentre scrive, un Sé (Keats); non lo ha integralmente: è *responsabile-e-non* di ciò che dice; Altro essendo coinvolto nell'opera e all'opera. Con il sacrificio dell'io si fa materialmente l'opera (rito sacrificale di discendere nell'Ade): come se si ringraziasse, scrivendo, per un dono ricevuto ossia per la gratuità.

2.

C'è nel rito della poesia forse un dialogo con la terra-madre intesa come dono ancestrale e a cui ritorna il poeta con un ringraziamento. Jean-Pierre Vernant ci ricorda che per i Greci sia i lavori campestri sia i campi agricoli (di Demetra) si chiamavano *erga*. L'agricoltore non poteva disporre dei campi come di un semplice mezzo disanimato. Il lavoro non era indipendente dal campo, si incorniciava in esso. Analogamente l'opera d'arte è pensabile in riferimento al lavoro agricolo piuttosto che al lavoro artigianale-professione (che nella divisione cittadina del lavoro ha smarrito il senso della totalità, del sacro). Quando pensiamo a un'opera d'arte pensiamo che essa non è fatta solo con la materia, ma nel mezzo e per il mezzo di quella materia. Pensiamo che è quella certa materia ad essere portata alla luce dalla bella forma, ad essere messa in-opera (*en ergon*). La forma, l'opera, non è il frutto allora di una violenza, infatti l'arte non costringe dal di fuori la

materia, ma semmai la manifesta. Un rito sacro coinvolge l'agricoltore greco quanto l'artista rivolto all'opera. La scrittura allora si fa come un rito: c'è il sacrificio dell'io e c'è uno scambio simbolico tra vita e morte. Ma possiamo qui convocare a sintesi di quanto detto due parole che insieme dicono, a modo di emblemi, la congiunzione sottile tra mistica e pensiero poetante: *Gelassenheit* e *Heimkehr*. Scrivere è sempre un abbandono, come sempre in esso si dà un ritorno. Un ritorno questo che oggi dovrebbe ispirare una *ecologia profonda* per la nostra *wasted land*.

3.

Certo è che, con autori come Keats, Shelley o Hölderlin, si è potuto dare luogo compiutamente alla possibilità del poetico nella scena moderna. Si è potuta aggirare la crisi del super ente e perciò della crisi apparente della poesia stessa, attraverso un linguaggio sottile (*finer tone*) che non contraddice lo sguardo obiettivante e scientifico, ma lo integra. La stessa realtà poteva così apparire composta secondo scale diverse. Poco importa che per accedere ad altra scala si sia supposto un salto, per dirla con Kierkegaard o Wittgenstein; ma è proprio in questo darsi di piani non contigui che la realtà si mostra impostata secondo una *differenza ontologica* (Heidegger). In una specifico *differire* trova, nella scena moderna, legittimità il poeta come legislatore *non* riconosciuto. Non c'è poeta moderno che non debba giustificare la sua posizione con una *defence of poetry*, una volta che il patto mimetico ossia l'ingenuo concordare di cuore e mente, che fu degli antichi, è venuto meno. Leopardi per questo è stato costretto a chiamare "illusioni" le immagini poetiche che tuttavia riteneva più necessarie e vitali di ogni concetto razionale. Leopardi sentiva l'arcano che nel e per il linguaggio gli si faceva innanzi come una necessità, piuttosto che come una verità; necessità della vita intesa come un cerchio più grande rispetto alla razionalità intesa come un cerchio più piccolo: poesia come accrescimento di vitalità.

4.

L'intarsio di cosa e linguaggio lo chiamiamo poesia. Esso ha nella responsabilità soggettivo-lirica (dato che si passa per la morte sempre "mia"), il suo punto di forza. Questo intarsio è una dislocazione dello spazio-tempo, una visione del reale in altra scala, una località nel e per il linguaggio, e quindi *qualcosa-che-si fa*. Il viaggio poetico è attraversato dall'indeterminatezza (poetica del *vago* leopardiano), ma solo rispetto alla mera razionalità esso appare fallimentare, senza compimento: un partire per partire. Su questo sentire negativo e baudelairiano (per il viaggio poetico) pare di avvertire l'ombra della ragione (o meglio del razionalismo), da cui scaturisce appunto il senso di colpa del decadente. Oltre la ragione pare non esserci nient'altro che il non senso.

No, la poesia è piuttosto un viaggio inteso come un linguaggio-in-cammino: una *Wanderung*. Rilke dice nelle *Elegie* infatti che il *Wanderer*, nel suo errare, non ottiene-trattiene una nuova terra (non si fa profitto con il sacro); egli piuttosto dal crinale del suo andare

riporta a valle solo una conquistata parola – quella che ancora stiamo qui decifrando: come la pura, gialla, blu genziana.

5.

Propongo qui di seguito, a commento di quanto detto nel presente saggio, una mia lirica ancora inedita, scritta ad Arquà Petrarca, e dove il luogo geografico si è venuto trasformando, come si può leggere, via via nei versi, fino a svelarsi come una *località del linguaggio*.

*Grammatica del luogo*

Quale grammatica  
declina oggi i nomi delle erbe,  
dei fiori  
e dà i nomi ai voli, alle ali?  
Quale piano il mattino propone,  
mentre settembre  
già verso ottobre  
sconfina? *Altrove*,  
altrove è qui tra queste colline  
come uno si smemora... e una voce  
va rifondendo il luogo,  
lo declina