

APPUNTI:

Poesia, mente e realtà: qualche considerazione di **Alberto Casadei**

“ [...] gli effetti dell’analogia e dell’immaginazione sono variegati, ma la meditazione può condurre il poeta a creare opere che si collochino «in the very center of consciousness», nel centro esatto della coscienza, ovviamente da intendersi ora nel senso più largo che stiamo cominciando a individuare ”

18

Titolo: Appunti: *Poesia, mente e realtà: qualche considerazione*

Autore: Alberto Casadei

Fonti: Questo lavoro sintetizza alcuni dei temi che ho affrontato in due volumi recenti: *Poesia e ispirazione* (L. Sossella, Roma 2009) e *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente* (B. Mondadori, Milano 2011)

Il presente documento è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.

[Poesia2.o](#)

Alberto Casadei

APPUNTI:

Poesia, mente e realtà:
qualche considerazione

Dalla seconda metà del XX secolo, e più ancora dall'inizio del XXI, quando la società di massa entra nella fase della sempre più rapida variazione dell'offerta e del consumo di prodotti anche culturali, le riflessioni sul fare poetico si intersecano con una modifica dell'oggetto stesso. Per secoli, la poesia, specializzatasi in 'lirica' a partire dal periodo romantico (con un percorso ben illustrato da Guido Mazzoni nel suo *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005), aveva comunque goduto di uno *status* riconosciuto, a dispetto dall'autorappresentazione dei poeti come marginali o reietti, e nonostante la loro larga propensione all'oscurità, considerata da molti critici un tratto addirittura consustanziale all'evoluzione del 'poetico'. Viceversa, il ruolo di cantori dei sentimenti personali ed eventualmente di profeti dei movimenti in atto nelle società (occidentali) viene occupato dai nuovi personaggi del mondo musicale: i cantautori, o comunque gli interpreti di testi che evocano i grandi temi della lirica senza alcun tipo di complicazione intellettualistica. Anzi, l'insieme di testi, musica, voce e, non ultima, presenza scenico-televisiva, costituisce un incremento indiscutibile di efficacia comunicativa rispetto alla semplice trasmissione di componimenti scritti, oltretutto spesso difficilmente interpretabili. E come sostiene tra gli altri Jean-Luc Nancy, *l'ascolto* della lirica attuale sembrerebbe costituire una sua condizione intrinseca e fondativa.

La difesa di una condizione 'altolocata' (non alta in sé) poté essere praticata sino a quando, sia a livello di mass media - soprattutto giornali - e di case editrici, sia a livello di istituzioni scolastiche, rimasero attive persone formatesi nel rispetto umanistico della lirica: persino le trasgressioni più acri, come quelle delle neoavanguardie, potevano rientrare in un ambito accettabile di polemica fra diverse poetiche e ideologie letterarie. Ma con gli anni Ottanta del Novecento questa situazione si è modificata radicalmente, portando in sostanza a cancellare ogni valore poetico stabilmente acquisito: il dato, incontestabile in Italia, è in modi diversi vero per molti paesi occidentali, sebbene in parecchi casi restino segnali di un rilievo attribuito alla figura del poeta in sé (i *Poets Laureate* ecc.), al di là dell'effettivo seguito sociale. (Discorso diverso andrebbe fatto nei paesi emergenti, dove spesso i poeti rientrano fra gli intellettuali più in vista, come vedremo meglio più avanti).

Tenere conto di questo quadro è necessario per distinguere bene la prassi della poesia lirica degli ultimi decenni, di fatto spesso limitata a forme di narcisismo e di autoreferenzialità, dalla teoria o dalla riflessione (le poetiche), spesso addirittura esaltatorie rispetto alle potenzialità attribuite alla poesia in sé. Su questo secondo versante, possiamo individuare almeno tre modalità di valorizzazione del poetico, su basi certo assai differenti, ma non prive di punti in comune. Le esporremo in breve per poi esplicitare gli elementi che potrebbero spingere a nuove considerazioni generali e specifiche.

In primo luogo va presa in considerazione la svolta poetica nel pensiero di Heidegger. A prescindere dalle motivazioni interne, è evidente la funzione di ricerca dell'*Originario* che la lirica può svolgere nel mondo fatto Tecnica. Fondamentale risulta, in questo senso, il concetto di *Ereignis*, ovvero la rivelazione rivelante, cioè costituente e disvelante le cose nella loro verità [cfr. *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990, p. 203]. Nell'*Ereignis*,

che «raccolge le linee del Dire originario e le sviluppa nella compagine del molteplice mostrare [...], noi mortali dimoriamo lungo l'intero corso della nostra vita» [ibid.]. Per comprendere questa 'vicinanza remota', occorre risalire al *primum* del Linguaggio, che è Dimora dell'Essere e 'modo' dell'*Ereignis*, modo manifestantesi come *mélos*. Se così è, ogni «meditante pensare è un poetare, ogni poetare è un pensare»: pensiero e poesia «si coappartengono» [ivi, pp. 210-1].

Non è necessario mettere in rilievo quanto di ri-mitizzazione si attui nelle riflessioni di Heidegger sulla poesia: d'altronde ogni pensiero sulla realtà sviluppa mitologie per superare i limiti cui è giunto. L'obiezione che invece possiamo muovere all'ultimo Heidegger è appunto il presupposto che esista un Dire originario, ovvero che la poesia sia non *una* forma del pensiero, diciamo 'genetico-biologico', ma *la* forma. Con la poesia non abbiamo rivelazioni: in ciò, i saggi heideggeriani non fanno che risacralizzare la concezione pre-platonica del fare poetico. Viceversa, è importante l'idea che la *poiesis* nasca in una condizione ossimorica ('vicinanza remota'), ovvero, su altre basi interpretative, in una dimensione creativa 'straniata' che fa sentire come non vincolante il reale-razionale.

Con queste ultime osservazioni si viene a toccare una seconda modalità interpretativa della poesia nel suo insieme, ovvero quella di tipo psicanalitico, che può peraltro articolarsi in molti filoni: come manifestazione linguistico-retorica del ritorno del represso o come elaborazione degli archetipi - indipendentemente dalla condizione storico-biografica dell'autore - , o come lavoro di ricreazione stilistica autoriflessiva sul *manque* ('mancanza, vuoto di senso') lacaniano, ecc. In generale, la poesia corrisponderebbe a movimenti inconsci che risultano però accertabili attraverso i giochi sui significanti, oppure attraverso l'immaginario convocato nella costruzione testuale. Viene spesso proposto un confronto, quello con l'opera di condensazione onirica, che però risulta

significativo solo su basi analogiche (più stringente è di fatto il lavoro sul linguaggio evidenziabile nei 'motti di spirito', nei quali una figuratività retorica spesso veicola un significato non esprimibile per censure etiche o razionali).

Il problema di fondo nelle interpretazioni psicanalitiche del poetico è il presupposto che l'inconscio, questo oceano di cui conosciamo solo pochissime zone, condizioni materialmente la genesi del linguaggio lirico *a causa* di particolari turbamenti. Ora, è chiaro che in molti casi la poesia costituisce un risarcimento di traumi, e comunque dobbiamo dare credito alla realtà del mondo interiore, distinguendolo da quello fisico-materiale. Ma la limitazione dell'attività poetica a questo aspetto la riconduce necessariamente in ambiti patologici, quasi che, per spiegare le visioni dantesche o le metafore shakespeariane, dovessimo ricostruire eventi rimossi o repressi. Le patologie studiate a livello psicanalitico, indipendentemente dalle loro cause (ora soggette a interpretazioni quanto mai eterogenee), non generano *di necessità* opere d'arte, e in ogni caso tali opere devono superare soglie di complessità elaborativa molto alte per diventare significative (altrimenti, come spesso capita anche oggi, nel giudizio di valore prevalgono componenti emotive). Semmai, si potrebbe adesso affermare che le patologie in genere minano le differenze logiche e la visione pragmatica del reale, e quindi spostano il lavoro interno del cervello-mente (la lineetta prova a unire due entità ancora separate linguisticamente), facendo prevalere le potenzialità di creazione linguistica non esclusivamente sintattico-razionale.

Veniamo così a toccare il terzo e ultimo ambito in cui si è maggiormente discusso, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, del fare poetico. Si tratta di quello linguistico-strutturalista o, più in generale, semiotico, nel quale si è a lungo lavorato sulle nozioni di Saussure e poi soprattutto di Jakobson. La teoria di una funzione *poetica* del linguaggio è sembrata a lungo del tutto plausibile, tenendo conto di due assiomi: da un lato, che ogni aspetto del linguaggio deve

ricondere a una 'struttura', evidenziabile attraverso l'opposizione degli elementi del sistema; dall'altro, che ogni linguaggio mira *in primis* a una comunicazione, e che ogni sua funzione deve in qualche misura rimandare a questo obiettivo prioritario. Ora, la poesia sembrerebbe non rispondere a tale esigenza, anzi punterebbe a una oscurità a-comunicativa, e in ogni caso sfuggirebbe alle regole valide per i discorsi *standard*: e proprio questa eccezionalità è stata esaminata da Jakobson stesso e poi, sotto varie angolature, da Cohen, Greimas e, in particolare, da Riffaterre e Lotman, che hanno in sostanza affermato che un testo lirico ricomponeva gli elementi oppositivi evidenziabili nel linguaggio su basi inconsuete, a cominciare dalla connotazione degli elementi fonici in quanto tali. Si creava così un 'doppio legame': ogni aspetto del testo poteva essere pertinente, dato che poteva rispettare *oppure* contraddire le norme strutturali del sistema. Implicitamente, se ogni testo artistico e in specie poetico, come affermò soprattutto Lotman, deve creare una sua struttura coerente, nella quale siano sintetizzati molti livelli gnoseologici, compresi quelli che dovrebbero condurre alla *distruzione* dei vincoli consueti, allora ogni aspetto di qualunque testo risulta riconducibile a un'interpretazione che lo giustifichi in ambito comunicativo. Ciò provoca due conseguenze: la ben nota incapacità dello strutturalismo e della semiotica di fornire, con i propri strumenti critici, un giudizio di valore, e la separatezza del testo da ogni componente storico-biografica, ovvero da ogni possibile ancoraggio fattuale. È vero che su questi punti hanno lavorato, magari nella fase conclusiva della loro attività, molti critici di matrice strutturalista: basti pensare ai vari studi di tipo estetico di un Genette, oppure ai tentativi di Lotman di inserire l'opera d'arte in una semiosfera in grado di giustificare un legame con la storia e la vita. Tuttavia le loro considerazioni non sono risultate sufficienti a modificare il quadro critico precedente, e anzi i limiti dello strutturalismo sono stati ancor meglio evidenziati dalle teorie che hanno condotto

alle estreme conseguenze i presupposti 'scientifici' del sistema oppositivo-ricostruttivo: basti pensare alle forme di decostruzionismo e alle derive della semiosi illimitata, che anche in ambito poetico hanno fornito numerose contro-interpretazioni (come quelle di de Man o di Derrida). Il punto essenziale è comunque che, nella prospettiva strutturalista, il fare poetico si colloca *all'interno* del linguaggio in quanto insieme dotato di norme: le può superare, ma per ricostruirle in altro modo, e comunque il senso *ulteriore* deriverebbe da una mera acquisizione di informazioni veicolate in modi inconsueti.

Sono già stati molti i correttivi a questa impostazione introdotti dai linguisti, e in particolare va ricordato lo spostamento di prospettiva proposto da Eugenio Coseriu, il quale ha sostenuto che non la focalizzazione sul messaggio in quanto tale costituisce il carattere specifico della 'funzione poetica' del linguaggio, come voleva Jakobson, bensì il fatto che i segni sono impiegati in tutte le loro 'potenzialità funzionali': «nel linguaggio poetico deve dunque scorgersi il linguaggio nella sua piena funzionalità» [E. Coseriu, *Linguistica del testo*, trad. it. Roma, Nis, 1997, p. 141]. Si tratta già di un evidente cambiamento di valenza ma, a ben vedere, ancora all'interno di una logica di ascendenza strutturalista-funzionalista. Anche l'intersezione di questa logica, nella sua massima apertura paradigmatica, con le forme della logica 'simmetrica', dominante nell'inconscio secondo Matte Blanco, non riesce a spiegare i processi generativi di una poesia come, poniamo, *Denk dir* di Celan. Non esistono motivazioni linguistiche cosce o inconscie che, in un rapporto di causa-effetto, giustificino il risultato rispetto alle premesse individuabili.

Dobbiamo quindi accettare l'evidenza che l'opera poetica, ai suoi livelli più alti, rimane tuttora una creazione non giustificabile sulla base delle teorie sopra indicate: di certo, essa esige un atto interpretativo, che non a caso è stato al centro dell'attenzione ermeneutica degli ultimi decenni, sulla scorta soprattutto delle teorie di Gadamer, Szondi,

Jauss e Ricoeur. Tali teorie hanno contribuito, pur nella loro diversità, a focalizzare l'importanza della ricezione dell'opera poetica, che in effetti, come abbiamo già segnalato, deve senz'altro essere collocata in un contesto storico e *insieme* su uno sfondo ermeneutico per comprenderne l'efficacia (in quest'ottica, la critica 'militante' e quella 'accademica' dovrebbero agire sempre sinergicamente in ogni atto interpretativo, persino quando rivolto al passato).

Ma il problema fondamentale che ora si deve cominciare ad affrontare è la valenza del fare poetico in quanto manifestazione di un lavoro 'biologico' (pre-razionale, emotivo, cognitivo ecc.) che non segue percorsi logico-razionali ma attinge a una sintesi profonda di elementi genetici ed esperienziali, che possono essere nati in ogni ambito della corporeità dell'individuo e che possono aver generato sinapsi 'impreviste' in ogni ambito cerebro-mentale (e lo studio di tali ambiti è ormai sempre più praticato nei paesi di area angloamericana, grazie agli sviluppi della *cognitive poetics*, di cui qui si tiene implicitamente conto). Il punto non è quindi quello di applicare teorie diverse rispetto alle varie sinora citate, che potrebbero comunque essere portatrici di assunti in parte condivisibili o reimpiegabili. Invece, sulla scorta delle ricerche in corso tra genetica e linguistica cognitiva (da impiegare non come modello, ripetendo un errore di molta critica di matrice strutturalista o psicanalitica, ma come indicazioni di metodo), è indispensabile ipotizzare caratteristiche e potenzialità del poetico che in qualche misura giustifichino una riapertura di credito nei suoi confronti, facendolo considerare come una modalità di creazione di connessioni-sinapsi inedite, in virtù di un lavoro cerebro-mentale e della sua risultanza linguistica *a posteriori*. È d'obbligo ricordare che su una strada simile a quella proposta ha cominciato a muoversi, in Italia, Giorgio Manacorda soprattutto nel suo *La poesia è la forma della mente*, Roma, De Donato-Lerici, 2002, saggio ricco di

intuizioni, che sintetizzava una serie di studi precedenti di questo critico, e che però non poteva ancora tener conto degli sviluppi più recenti nell'ambito della linguistica cognitiva: per esempio, vi si ipotizzava un 'isomorfismo metaforico' tra mente e poesia sulla scorta di affermazioni di saggi quali *Sulla materia della mente* di G.M. Edelman o *L'errore di Cartesio* di A.R. Damasio, le quali risultano ora soprattutto relative alle neurobiologie, ma non immediatamente collegabili alla produzione di linguaggi ritmati e quindi di poesia.

La spinta alla nuova considerazione della *poiesis* deriva anche da ulteriori elementi di tipo storico-contestuale, che dobbiamo adesso delineare per comprendere meglio qual è il 'campo di forze' (alla Bourdieu) in cui si colloca la poesia attuale. I limiti della lirica, in quanto espressione del soggetto empirico, sono stati superati in numerosi modi, quasi sempre nel tentativo di ritrovare una condivisione esterna, cioè socializzante, del testo creato da un singolo. Dopo la fase più acuta del surrealismo, che ha in un certo senso portato all'acme gli aspetti caratteristici della poesia moderna *iuxta* Friedrich (senza dimenticare ulteriori implicazioni linguistico-psicanalitiche che vi è possibile cogliere), è iniziata nei paesi occidentali una tendenza alla semplificazione e alla ricostruzione di una *significatività* su basi antiavanguardiste. Al di là dei riconoscimenti già indicati nel capitolo precedente, il limite di buona parte del surrealismo, e di molte avanguardie del primo e soprattutto del secondo Novecento, può essere ora indicato nella feticizzazione del linguaggio in quanto reificazione delle violenze inconsce e conscie (o sociali): si potevano produrre testi importanti in ambito 'ribelle', e quindi tendenzialmente *destruentes*, ma si doveva poi compiere un salto volontaristico-ideologico per ricondurli a un'interpretabilità condivisa, riducendone di fatto la portata in quanto *eccezioni*. Viceversa, la minor complessità dei nuovi

componenti (inclusi quelli dei cantautori) spingeva verso un ritorno alla dicibilità, alla colloquialità, infine alla mimesi dei discorsi comuni e alla narrazione *tout court*. Questa tendenza, definita anche come un andare 'verso la prosa' (formulazione che peraltro richiederebbe molte glosse), risulta prevalente persino in ambito strettamente lirico, sebbene non ne manchino di opposte (per esempio verso la poesia 'astratta', filosofica o di pensiero, iper-simbolista ecc.).

A tale tendenza se ne è sovrapposta un'altra, in parte già ricordata, quella a far rinascere una 'presenza della voce': una propensione che Paul Zumthor provò a ricostruire partendo dai primordi aedici, per arrivare sino appunto al ritorno della poesia orale e musicata come fenomeno di massa. Il riflesso sulle opere 'd'autore' è stato esaminato solo limitatamente, ma è indubbio che il concepire il testo anche in funzione della lettura, della *performance*, della condivisione più emotiva che intellettuale, è stato per molti poeti una modalità poetica possibile e a volte prioritaria a cominciare dagli anni Cinquanta (i primi *beat*), e più largamente dagli anni Settanta e Ottanta.

Alla diminuzione di coerenza testuale è stato spesso risposto, sin dagli anni Sessanta (ma soprattutto dalla fine del XX secolo), con un nuovo impiego di regole rigide, come la metrica canonica o comunque le forme 'chiuse'. Questa sorta di neo-manierismo ha prodotto esiti efficaci quando usato consapevolmente per far scontrare materiali antipoetici con le convenzioni ormai sclerotizzate, e tuttavia necessarie per rimarcare una possibile poeticità. Perché in effetti una difficoltà evidente dopo l'equiparazione di ogni tipo di stile poetico (con la possibile convivenza di una figuralità massima – oscura – o minima – prosastica) è quella di distinguere una *voce* che sia definibile appunto come poetica: se ogni espressione linguistica realizzata dal proprio autore come 'poesia' può essere accettata in sé e per sé, viene a dissolversi non tanto l'aura, ormai del tutto svanita,

quanto la significatività autonoma del discorso poetico, su cui tanto avevano insistito le teorie sopra segnalate.

Il quadro appena delineato concerne in specie i paesi occidentali. Fra questi l'Italia, che ha mantenuto nel Novecento una discreta importanza nel panorama della poesia lirica internazionale, si segnala appunto per la disgregazione delle forme connotate come tradizionali, fino ad allora decisive grazie alla rielaborazione che ne aveva proposto Montale nelle sue prime tre raccolte. Ma dopo che la pubblicazione della *Bufera* (1956) ebbe creato un simbolico spartiacque, hanno convissuto numerose idee di poesia: la quale comunque poteva essere considerata il risultato di processi assai differenziati – per esempio quelli di concrezione-destrutturazione, purificazione-semplificazione (che però miravano spesso a nascondere traumi 'abissali'), creazione di un manierismo classicista o di un ipermanierismo lacaniano, realizzazione di forme di descrittività-narratività (ma spesso a contatto con ambiti onirici), ecc. Non sarebbe difficile affiancare a ciascuna di queste tendenze i nomi dei poeti contemporanei più noti: salvo poi dover precisare ancora meglio il quadro, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, momento di tracollo dell'idea di poesia come 'bene condivisibile', ancora sostenuta almeno a livello scolastico e genericamente umanistico.

Non è questa la condizione della poesia in ogni parte del mondo. A parte il prestigio sociale tuttora riconosciuto in molti paesi dalla lunga tradizione poetica, come si è accennato è evidente il ruolo epicizzante che possono assumere i componimenti di autori che vivono o in contesti di incerta identità nazionale (per esempio quello antillano di Derek Walcott) o di forte necessità di coesione e di riflessione comune (per esempio nell'Irlanda di Seamus Heaney; per altre considerazioni, a partire soprattutto da Auden, si veda anche il saggio di Alfonso Berardinelli *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, ora nel volume *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008). Tale riflessione può

anche diventare esercizio letterario sui destini umani in contrapposizione a ogni banale riadattamento degli ideali romantici, adornianamente incompatibili con il mondo *pensabile* come Lager: non a caso, questo tipo di impiego della poesia è frequente negli autori tedeschi che hanno vissuto direttamente o indirettamente le violenze e le lacerazioni del Nazismo e della Seconda guerra mondiale (ma il discorso si potrebbe ampliare a tutti gli stati che hanno subito un regime totalitario). I modi possono essere molto diversificati: basti pensare alla ricreazione biografica in *Nach der Natur*, l'*Elementargedichte* di Sebald che conduce la poesia verso il saggio esperienziale, oppure a *Der Untergang der Titanic*, la 'commedia' (in senso dantesco) di Enzensberger nata dal montaggio di stili, codici, concezioni del mondo diverse, ma riconciliate grazie alla forza del continuo spostamento di *focus*, con un io che da lirico diventa epico, si spersonalizza nelle voci diffuse e nella 'chiacchiera' sociale prima di ricomporsi come personaggio che potrebbe affondare con la nave-simbolo del destino novecentesco. Questi o altri esiti notevolissimi della poesia attuale non eliminano però il problema della loro significatività in un contesto che subordina la 'verità' della poesia a qualunque tipo di 'opinione comune' (pseudo)scientifica, e che quindi ha di fatto delegittimato la componente conoscitiva *sui generis* del fare poetico, riducendola, anche quando essa è incontestabile, a mero discorso personale.

In generale, tentando di collocare in prospettiva quanto esaminato nelle parti precedenti, si può affermare che la contestazione della razionalità logico-scientifica, benché posta in atto in modi diversi, è stata un tratto comune a gran parte delle teorie e delle prassi poetiche a partire dagli archetipi del Simbolismo (Rimbaud e Mallarmé), e sino all'espandersi del Surrealismo in ambiti extra-artistici. Tali movimenti risultano però adesso limitati dalla loro incapacità di costruire una *forma* alternativa: il considerare poesia un estratto di elenco telefonico può dapprima

generare un effetto straniante nell'orizzonte d'attesa del lettore, ma non crea alcun patrimonio semantico, anche perché ciò non mette in gioco nessun dato esperienziale che possa trasformarsi e ridonare un senso all'azione poetica, e in specie alla sua creatività metaforica. L'azzeramento tanto delle convenzioni quanto delle potenzialità ricostruttive ha fatto sì che l'oscurità densa diventasse progressivamente opacità priva di significati condivisibili. Di qui la giustificazione delle posizioni critiche che facevano coincidere il massimo di oggettivazione para-scientifica con il massimo di arbitrarietà interpretativa (ben più difficile da sostenere credibilmente in rapporto alla narrativa, almeno sino ad alcune punte postmoderniste).

La risposta piuttosto diffusa all'*impasse* appena citato risulta legata a una drastica riduzione della metaforicità, che nel corso della seconda metà del XX secolo viene sostituita da elementi molto più sottili di distanziamento rispetto al prosastico-referenziale: una ritmicità sommessata, un uso allusivo delle figure metrico-retoriche, ecc. I casi estremi di riscrittura manieristica di forme canoniche non cambiano il quadro di sostanziale diminuzione nell'uso delle potenzialità poetiche via via riemerse a partire dalla svolta romantica. Si aggiunga che l'autenticità dell'io lirico, presupposto fondamentale per la giustificazione del *dire* in modi poetici, è stata revocata ormai definitivamente in dubbio con mezzi che risultano analoghi a quelli impiegati nel racconto di *autofiction* - per esempio l'uso dei tratti tipici di una voce 'teatralizzata', che mina con la sua carica di ironia-parodia la presunta nascita extrastorica del linguaggio poetico.

Ma se adesso, dopo aver evidenziato le direttrici storico-sociologiche dell'evoluzione della *poiesis*, volessimo uscire da esse per considerare le interpretazioni alternative, da quale assunto potremmo partire? Probabilmente sarebbe fruttuoso riprendere la nozione celaniana che vede nell'opera un 'progetto esistenziale' in cui il poeta modella la sua vita: potremmo così considerare prima potenzialità della

poesia attuale quella di essere in grado di impiegare l'insieme delle componenti cerebro-mentali e culturali, nella loro reciproca interazione. La significatività di questa dimensione del fare poetico potrà diventare tanto più evidente quanto più essa sarà in grado di ricreare una metaforicità di fondo, che scaturisca da una condizione in senso lato genetica (nei nostri geni, ci dicono gli studiosi, sono conservati elementi che risalgono ai primordi dell'umanità), ma poi assuma le componenti culturali (ovvero il patrimonio della tradizione): queste ultime, come vedremo meglio, vanno allora intese non come vincoli bensì come condizioni necessarie per la creazione di discorsi che risultino dotati di semanticità pur sfuggendo alle regole di una lingua sintatticamente ordinata.

Non si tratta quindi di distruggere, bensì di 'generare' (in senso proprio) una *poiesis* che sia esterna ma non estranea ai caratteri storici del 'campo di forze' attuale, e che quindi non si limiti a mimare o a parodiare i linguaggi dominanti, bensì li assuma e li rielabori sulla base della loro incidenza esistenziale. Il problema che s'impone è però il seguente: come far interagire il sapere poetico e quelli acclarati (scientifici), ovvero *meno* mitologici? E soprattutto: a quale fine? Se la poesia può costituire, in un contesto secolarizzato, non il disvelamento di una verità bensì l'intuizione di forme di conoscenza che si collochino *oltre* il mondo attuale, è chiaro, come già accennato, che essa non può limitarsi a tradurre i pensieri già formati, ma deve produrne altri che consentano interpretazioni *distinte* del reale, meno consolidate riguardo al *certum* e tuttavia emblematiche riguardo al *verum*.

I grandi 'fari' possono ancora essere considerati, persino in una cultura globalizzata, quegli autori che hanno creato una forma del reale significativa per una collettività: l'epica preistorica - ma fondatrice di storia - di Omero o quella figurale di Dante, la metaforicità intrinseca di Shakespeare o la teatralizzazione allegorica di Baudelaire, il simbolismo divino di Hölderlin o quello esistenziale di Celan. Di certo, la

nostra idea della Bellezza, ossia del *quid* che rappresenta una verifica del risultato artistico e in specie poetico, corrisponde ormai a un insieme pluristratificato, a una possibile sintesi di potenzialità gnoseologiche assai distanti. In effetti, la stratificazione può essere considerata l'immagine del nostro evolverci sulla terra: il passato-sommerso non viene cancellato, come tenderebbe a far credere l'attuale ipertrofico sistema di comunicazione, ma può riemergere, nel singolo in quanto rappresentante del genere, in modi non razionali. L'oscurità, lo straniamento, l'aspetto perturbante rappresentano solo alcune possibili varianti di questa riemersione, così come la funzione memoriale, su cui tanto si è esercitata la poesia otto-novecentesca, non è l'unica a poter innescare un processo creativo, dato che la creatività deve seguire ormai vie sue proprie nella ricomposizione di elementi 'esistenziali', comunque essi siano percepiti.

In modo ugualmente 'analogico', su un piano eminentemente comunicativo, si comportano anche gli scienziati che cercano di fornire una spiegazione riguardo a processi che attualmente si intuiscono ma non sono spiegabili: si veda, per esempio, la maniera in cui il già citato neurologo e psicologo Vilayanur S. Ramachandran è costretto a descrivere i fenomeni sinestetici, probabilmente essenziali anche per le arti, nel quarto capitolo del suo *Che cosa sappiamo della mente?* (trad. it. Milano, Mondadori, 2004). Sarà allora utile risalire sino alla *Scienza nova* dove, sulla base della distinzione vichiana tra uso razionale e uso poetico del linguaggio, si individuano i motivi per cui il discorso 'scientifico' non può assumere toni mistici, e tuttavia può far ricorso a quella che poi Peirce chiamerà abduzione per costruire relazioni non note. Tra poesia e scienza non si dovrebbe dunque ipotizzare un passaggio dal fantasioso (o plurivoco) al dimostrabile (o univoco), bensì da un pensiero derivante dalla biologia a uno derivante dalle sole funzioni razionali-pragmatiche. La forza interpretativa di queste ultime è indiscutibile, soprattutto perché capaci di

trattare la realtà come simbologia non equivoca, *in primis* mediante la matematica che è il fondamento implicito di ogni scienza esatta. Ma proprio l'indubbio rapporto di quest'ultima con la musica, almeno in una sua dimensione, e quindi, indirettamente, con la poesia, dimostra che i legami tra queste modalità dell'interazione individuo-mondo sono assai più complessi di quanto le teorie attuali ci riescano a indicare, benché non manchino importanti tentativi di confronto (basti pensare ai celebri e, per molti aspetti, ancora fondamentali *Mente e natura* di Gregory Bateson e *Gödel, Escher, Bach* di Douglas Hofstadter).

D'altronde, pure il passaggio dal *mythos* al *logos*, così come è stato descritto fra Otto e Novecento dai maggiori studiosi della greicità, viene ormai sottoposto a profonde revisioni, sia sulla base, acquisita a partire da Dodds, della permanenza di forme di irrazionalità in tutte le epoche della cultura antica, sia per le nuove valenze che i due termini stanno assumendo grazie alle ricerche degli storici, dei linguisti e degli antropologi. Si parla sempre più diffusamente di 'gradazioni' nell'organizzazione del mondo visto come *kaos*, che imponeva forme interpretative solo parzialmente concettualizzate e astratte, ma non per questo meno efficaci nell'individuazione di possibili letture dei fenomeni esterni. Per tornare brevemente alle posizioni di Platone, grande fruitore-creatore di discorsi mitico-letterari, è evidente che la distinzione netta fra poesia e filosofia non tocca, nello *Ione* come nel *Fedro*, il fondamento di verità che la poesia contiene: il problema è il modo di esporla, che non risulta dialettizzabile, e dunque compatibile con il discorso filosofico, alla fine, ma solo alla fine, decisivo nella costruzione utopica di una *Repubblica* fondata su principi condivisi. Potremmo affermare che Platone è 'costretto' a tener fuori i poeti dal suo Stato ideale, così come poi Aristotele potrà far ricadere nelle sue categorie solo alcuni aspetti del fare poetico. È attivo in ciò il punto di forza del sapere filosofico-scientifico, ovvero la sua capacità di astrazione e generalizzazione, che è senza dubbio un

processo tendenzialmente opposto a quello inclusivo e asistemico del sapere poetico. Tuttavia, ad altri filosofi greci come gli Stoici e gli Epicurei, che influirono non poco sull'evoluzione di tutte le discipline pragmatiche, sembrava sostenibile che solo da una compresenza di piani cognitivi diversi può derivare una corretta interpretazione del reale. Ora, su fondamenti diversi, potremmo affermare che la *poiesis* può tornare a essere creazione su basi sincretiche, in grado di coinvolgere tutte le potenzialità cerebro-mentali.

Da un altro punto di vista, le numerose riflessioni libere, ossia non inserite in un sistema di poetica vincolante, espresse dai poeti riguardo allo *status* della loro creatività possono certificare che il processo appena indicato è stato in vario modo messo in atto nei tempi moderni, e semmai ricondotto alle dottrine psicanalitiche. Ciò vale in particolare per Eliot che, in *The modern mind* (1933), risponde anticipatamente alle teorie linguistico-comunicative sulla poesia, notando che quanto viene espresso liricamente deriva da origini oscure, e comunque *non esisteva* prima che fosse creato il componimento. Sulla 'non esistenza' si potrebbe discutere, ma è certo che la forma poetica, di qualunque natura sia, costituisce comunque una separazione dal *continuum* biologico, dunque una creazione complessa, come può esserlo, materialmente, un qualunque essere pluricellulare.

Nella prospettiva qui indicata, peraltro, gli sconvolgimenti (il rimbaudiano *déréglement*) e anche le successive ricomposizioni, ovvero le ricostruzioni di norme su nuove basi, come abbiamo visto solo apparentemente 'autonome', non possono essere considerati come fenomeni assoluti e caratterizzanti di *ogni* poesia. Anche la mistica della lirica in quanto 'oscurità', 'brevità', 'densità' ecc., derivata dal Romanticismo e da Baudelaire, ma in forme diverse accettate da gran parte dei movimenti poetici ottoneovecenteschi, deve essere considerata come una manifestazione delle potenzialità del poetico, ultimamente

posta in crisi dalla necessità di garantire un dialogo nell'epoca in cui al dilagare dell'informazione corrisponde un'entropia dell'interpretazione 'autentica'. Non è più solo nella condensazione lirica, nell'eliminazione dei nessi 'prosastici' che si colgono le potenzialità del fare poetico: e nemmeno, ovviamente, nelle operazioni contrarie. La nostra attuale (post)modernità, superate le opposizioni rigide (tradizione o rivoluzione, ragione o fede, cultura o natura, ecc.), è in grado di accettare discorsi poetici che non mirano alla costituzione di un'identità monolitica, a un 'io' rigidamente definito attraverso le sue parole.

Piuttosto, testi fondati su un 'pensiero biologico' (solo in parte coincidente con quello cosiddetto 'emotivo') possono ricorrere a tutte le forme poetiche sinora sperimentate, o anche accettare altri tipi di ritmicità e di creazione semantica, purché sia rispettato il principio che il risultato non è né un vuoto e solipsistico scardinamento di ogni sapere condiviso, né un montaggio a freddo di pezzi o di sequenze altrimenti esprimibili in modi narrativi o saggistici o semplicemente descrittivi. Se si torna a parlare con insistenza di poesia filosofica, e addirittura si sostiene, con Wittgenstein, che la filosofia si dovrebbe 'comporre poeticamente', si dovrà accettare che la *poiesis* è una forma di discorso sulla realtà in tutti i suoi possibili significati, a cominciare da quelli che si possono cogliere sotto la nostra dimensione interpersonale e interculturale odierna, magari attraversando molti strati di senso. Un discorso non slegato dalla biografia, ma a quella connesso attraverso la più generale biologia. Un discorso non immediatamente interpretativo, ma tale da poter essere interpretato anche attraverso discipline gnoseologiche distinte, e tuttavia connesse con implicite sinapsi al fare poetico.

La *poiesis* attuale potrebbe quindi aprirsi a una nuova comprensione del reale non contro ma in parallelo alla conoscenza razionale. Il lavoro profondo, sulla scorta e non al di fuori dei saperi condivisi, può riuscire a incidere sulla

configurazione dei nostri parametri disciplinari, le gabbie delle specializzazioni ormai inevitabili in campo socio-economico, e introiettate pure in quello scientifico. Non che sia la poesia a dover 'rifare il mondo': la sua utopia può forse diventare ideologica, e tuttavia deve mantenere un fondamento esistenziale libero, per far sì che la mescolanza di elementi assunti attraverso ogni tipo di esperienza biologica sia adatta a creare una forma sintetica. Il rapporto con le componenti 'genetiche', anteriori ma non incompatibili con la razionalità (come può continuare ad apparire la musica, che dovrà essere di nuovo posta a confronto con la poesia), deve quindi rispondere a uno *Zeitgeist* che spinge a collegare o a sovrapporre o a fondere elementi e strati prima tenuti distinti.

Con questo non si vuole sostenere che forme di poesia classica o comunque non eversive rispetto ai codici linguistici comuni siano poco significative. L'elaborazione poetica ha saputo motivare prima sulla base aristotelico-oraziana della verosimiglianza, poi su quella delle tendenze antisimboliste (ossia contro l'oscurità precostituita), modalità che risultarono a lungo compatibili con un'interpretazione univoca della lettera. Del resto ancora Eliot auspicava un ritorno della poesia al 'linguaggio quotidiano', cercando in quell'ambito la sua specificità ritmica e semantica. In quest'ottica si può certo affermare che molti 'stili semplici' sono risultati importanti nella poesia del XX e dell'inizio del XXI secolo: e si è parlato addirittura di «espugnazione della lirica tramite strategie prosastiche» (Berardinelli). Tuttavia, il distanziamento rispetto all'individualismo lirico fonte di voluto *obscurisme* era significativo soprattutto quando era quello il codice dominante, mentre la tendenza desublimante ha condotto da ultimo a una sovrapposizione quasi totale fra discorso in versi e discorso in prosa, distinti soltanto da una 'musica del senso' spesso ipotetica più che percepibile. In effetti sono state eliminate alcune marche residue dell'aura poetica, ma nello stesso tempo non sono

stati attivati modi della *poiesis* che ne rappresentino un ripensamento profondo.

Di qui deriva una conseguenza fondamentale. Diversamente da chi pensa che la poesia sia la forma della mente, e che il pensiero sia unicamente metaforico-emotivo, si è ormai chiarito che le funzioni neurobiologiche e quelle linguistiche hanno diversi tipi di specializzazione, e comunque risultano pur sempre mediate da forme culturali in genere e letterarie in particolare. Cancellare l'opera della tradizione vuol dire dimenticare che la grande poesia è anche frutto della disciplina dei poeti, della capacità di sintetizzare nei versi la profondità del sentire e l'ampiezza della conoscenza. Non si tratta quindi di negare l'importanza dell'elaborazione formale di un'opera poetica, quanto di ribadire che i presupposti di tale elaborazione non nascono in un ambito esclusivamente logico-razionale: come direbbe Wallace Stevens nel suo *L'angelo necessario*, gli effetti dell'analogia e dell'immaginazione sono variegati, ma la meditazione può condurre il poeta a creare opere che si collochino «in the very center of consciousness», nel centro esatto della coscienza, ovviamente da intendersi ora nel senso più largo che stiamo cominciando a individuare.



Alberto Casadei, nato a Forlì nel 1963, insegna all'Università di Pisa. Ha scritto numerosi studi sulla letteratura italiana, anche in una prospettiva comparatistica: fra gli altri, si possono ricordare il volume *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (Il Mulino 2007) e la monografia *Montale* (ivi 2008).

Nel 2009 ha pubblicato il saggio *Poesia e ispirazione* (L. Sossella, Roma), che ha suscitato numerosi dibattiti, e a cui è seguito il volume *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente* (B. Mondadori, Milano 2011).

Ha in corso di stampa un volume su *Dante oltre la "Commedia"* (Il Mulino).

Come poeta, oltre a numerosi testi su rivista o in rete, ha pubblicato la raccolta *I flussi vitali* (2005), vincitrice o segnalata a vari premi, come il "Contini Bonaccossi" e il "Metauro".

A essa ha fatto seguito il poemetto *Genetica* (2008), poi compreso nella raccolta *Le sostanze* (Atelier, Borgomanero 2011), finalista in vari premi, come il "L. Bonanni" (L'Aquila), e segnalata al premio "Viareggio".

