

UNA RIFLESSIONE SULLA POESIA E UNA POESIA

di

Piero Bigongiari

IL CANTO COME LIMITE DELLA CONOSCENZA

Un canzoniere aperto, e sia pure aperto vichianamente a spirale, da che cosa è tenuto aperto se non dai valori propri del canto, se non dal proprio canto, che è la voce stessa dell'uomo al limite della asemantizzazione dei propri effati, a imitazione del canto degli uccelli? Il canto come tale si esplica, e sincronicamente, cioè tenendo aperto il singolo momento poetico nella polivalenza che esso istituisce nel proprio impatto con la storia, da cui si nasce ma a cui soprattutto afferisce; e diacronicamente, cioè tenendo aperto il cerchio che tenderebbe a concluderlo: la parte *in absentia*, voglio dire, è spesso predominante rispetto alla stessa parte *in praesentia*. I valori paradigmatici del canto, quello che i fisici chiamerebbero la sua accelerazione, intervengono sulla sua linearità sintagmatica in ogni singolo momento del proprio spostamento in avanti, curvandone, con questa correzione di velocità, la traiettoria. Lo spessore del canto in questo senso viene a coincidere con la sua stessa constatata differenza, di modo che il significato di ogni momento (la sua tetività sulla traiettoria) ricostituisce il proprio significante in ogni momento successivo dell'orbita aperta del/dal canto. Direi anzi che la tetività del canto consiste proprio in questo momento percettivo del rapporto significato/significante in cui esso evolve.

Forse è solo così che il canto esplora, mentre lo tenta, il proprio cielo sempre uguale e sempre diverso. I valori, in sé, o meglio in partenza, indifferenti, del linguaggio, mentre differiscono il piccolo significato nel grande significato, anche costituiscono il mezzo, cioè il luogo, il topos, in ogni momento, della differenza sostanziale, della differenza substantialis, della differenza che sta sotto. La sostantività del canto sta proprio in questa sua percezione linguistica della sostanza: il canto, in quanto differente, in questo senso, nasce dal basso.

Nasce così, non altrimenti che così, il senso della storia nel cuore dell'uomo, che un altro potrà definire come il modo come l'uomo affronta il tempo, e il proprio tempo: che non è certo, come sostengono i don Ferrante che sempre sono esistiti e sempre esisteranno, un accidente, ma una sostanza, anzi l'unica a nostra disposizione. Io piuttosto, e meglio, direi che è il tempo ad affrontare il cuore dell'uomo, e in quella identificazione a diversificarsi, insomma a farsi storia. Il fatto sentito come evento è ex-venire, un venire uscendo, un venire come fatto uscendo dall'uomo inteso come farsi, e farsi stesso di quell'evento. Il quale suppone sempre un avvento, un ad-venire, un approssimarsi, in un'area ancora esterna, e un'*inventio*, cioè un penetrare dentro, verso qualcosa che è la costituzione stessa del fatto storico: che esige sempre, né può farne a meno, questa predisposizione inventiva dell'uomo.

Un canto che non avverta questa complessità, direi trinitaria, dell'evento a cui dà voce, non è il canto, ma semmai quella suprema illusione di canto in un mondo abbandonato da ogni altra illusione di cui parlò una volta Sergio Solmi, e di cui il nostro secolo fin qui si è inebriato come di un necessario e misericordioso errore ottico, o miraggio, nella traversata illusoria, di radice leopardiana, del negativo, prima di annettere il negativo nella propria totalità sistematica, siccome i deserti, le tundre e le calotte polari ghiacciate fanno parte della terra. La storia è il linguaggio che penetra nell'uomo, e in lui precipita in parola, si condensa in elemento fático. L'uomo è attraversato dal linguaggio, che è l'elemento stesso agglutinante della società; e del linguaggio l'individuo non è che il rivelatore, così come il detector scopre i giacimenti dell'uranio.

Dicevo: i valori del canto; ma essi sono tali, per l'uomo che inventa se stesso con tutto il proprio corpo, in quanto il canto, umilmente, narra, il canto annulla se stesso in ogni momento del proprio essere altro. E dunque il canto è il limite della conoscenza, ma non è la conoscenza: il canto è fuori della conoscenza, ne è il confine sostanziale: vi aderisce dunque per opposizione sostanziale. Il canto riconosce, traccia la fisionomia, *ab extra* (ma il segno che separa, si ricordi, è anche il segno che unisce), magari accarezza o schiaffeggia, ma la conoscenza vi si affaccia come identità riconosciuta dal di fuori, attraverso il processo stesso di disidentificazione dell'io. La conoscenza insomma è la personificazione stessa dell'essere che diviene: la sua presenza è quella stessa del canto. Ma la conoscenza è altro; insomma, è l'altro. Il canto umilmente è fuori della porta, la sua scena se è il cuore dell'uomo, non lo viola ma lo rappresenta nel suo essere in sé altro. Il cuore dell'uomo è, ma è anche perciò inconoscibile, il canto diviene. È per questo che il canto narra. Dal canzoniere aperto al poema (c'è un esempio, e un avamposto moderno, nei *Cantos* di Pound), il poeta oggi è colui che narra, in un ritmo ormai fattosi pulsionale, quanto diviene: che non è dunque tanto quanto avviene, quanto piuttosto ciò che ex-venit, quanto insomma esce, in questa ultima eventualità, dallo stato esistenziale dell'essere, dallo stato cioè insieme storico e primario dell'uomo nel suo essere, qui e ora, irripetibile. La forma è coscienza

di irripetibilità, tanto più quanto più viviamo nell'era che Benjamin ha ipotizzato come quella della riproducibilità tecnica. Ma è forse la riproducibilità tecnologica possibile all'uomo attuale fino alla verità impersonale del falso che ha spinto l'arte a proporre necessariamente le proprie origini informali, cioè a proporre alla forma lo stato coscienziale del proprio processo produttivo, fino all'atto primario in cui l'uomo, mentre si permea di quella spinta energetica, è la stessa opposizione necessaria a un caos originario altrettanto necessario come punto di partenza, con tutti gli adeguamenti del caso, della producibilità dell'opera, magari dell'opera come progetto: il che la proietta appunto nella trafila, percepita *au ralenti* e dunque con possibilità di correzione della sua traiettoria, della proiezione formale: è questo l'intervento inventivo del poeta, questo il suo in-venire ai limiti delle figure. È proprio il caso, il famoso *hasard* che i simbolisti avevano privilegiato come elemento negativo, a riproporre per primo, introdotto scientemente con segno positivo nel sistema significativo (si pensi, per tutte le altre procedure metodiche, al *frottage* di Max Ernst, all'*écriture automatique* dei surrealisti, al *dripping* di Pollock, alla *tache* di Wols, sanguinante come una membrana ma in cui si perde l'*écriture fine* di Klee come in un sistema vasale aperto, ma si pensi anche a certe forme paronomastiche di base dell'ultima poesia, si pensi all'importanza che si annette in psicologia all'interpretazione della macchia di Rorschach), è proprio il caso a riproporre, dicevo, all'uomo contemporaneo, sia allo scienziato sia all'artista, la sostanziale irriproducibilità dell'opera che, partendo dialetticamente dall'informe, dice nella cosciente precarietà della forma il non detto e il non altrimenti dicibile. Questo senso, modernissimo, della precarietà della forma è la ragione per cui l'opera poetica è attraversabile, e attraversata, in tutti i sensi, senza che il suo significato debba privilegiarne ideologicamente il messaggio. L'opera fatta da tutti di Lautréamont è divenuta l'opera attraversata da tutti, che in tal modo ne costituiscono con la propria avventura provocata il senso, facendolo precipitare, così come la foresta perigliosa costituiva la prova del paladino *perdu* in avventura, la prova cioè decisiva del valore degli eroi romanzi della Tavola Rotonda. L'uomo senza nome del nostro secolo va in cerca del nome dell'uomo proprio attraverso un poema, o se volete attraverso una composizione, che vada in cerca del nome scomposto del padre. È quest'uomo senza nome che riscrive il poema e non lo riproduce.

La narrazione non è che la traccia del divenire di un essere che cerca di meritare se stesso, quanto cioè non solo non sa di se stesso, ma quanto nemmeno sa di essere se stesso. L'essenza umana è ormai divenuta la stessa ignoranza dinamica, direi fattiva, operativa, dell'uomo (nell'opera di questo « operaio » avviene la collusione con l'oggettività dell'accadimento): un'ignoranza schiusa nel pragma di cui la parola è la punta di diamante, che mentre incide il proprio discorso nell'altro, così inventando il percorso dell'altro, scintilla della propria trasparenza, della propria sostanziale inappartenenza. Povera di tutto com'è la parola se non del proprio inoltrarsi nel discorso, che è lo stesso costituirsi dell'altro, essa è pure non tanto quanto possediamo quanto piuttosto quello da cui siamo posse-

duti per avvertirci che non siamo il luogo del possesso: l'essere, contrapposto all'avere (si veda Erich Fromm), è non essere il luogo dell'avere; ma a questa accezione negativa dell'essere bisogna aggiungere la nozione del divenire essente, cioè occorre in via preliminare posporre l'essenza all'esistenza, se non vogliamo concettualizzare la stessa esistenza, e se vogliamo percepire il flusso esistenziale nella sua intenzionalità.

Se l'inno talvolta punteggia, qua e là, questa poesia, vuol dire che lì la mano dell'uomo, sotto un impulso più forte dell'altrove, cerca, incidendo più a fondo, il proprio dove. Ma è come nelle acqueforti: una volta « tirata » la poesia, il positivo di quel negativo, lì l'ombra forse si addensa più inaspettata. Consolatrice o disperante, non so: una *filura* di segni che scostano il caso e insieme lo addensano dove non sembra che sia.

Il lettore comunque voglia scusare quanto sopra. Il canto è forse la stessa giustificazione del tragico. Per questo forse io cerco a mia volta di giustificare una giustificazione, e anche con una certa allegria. Viviamo in tempi poco allegri, non possiamo tradirli, ma solo consegnarli ai loro impliciti valori oppositivi. Perché se il canto vive della propria opposizione, il canto che vive nella parte più drammaticamente di confine dell'uomo, inoltrandosi nella gola e nella bocca, ivi si conforma secondo l'oscuro impulso del profondo. Gola e bocca, strumenti del canto comunicativo, separano l'uomo come creazione fisiologica dall'uomo come essere fuori di sé, essere non solo un altro ma essere l'altro, *tout court*. Giustamente, secondo me, dice Tzara: « La pensée se fait dans la bouche » e « La pensée se fait sous la main ». Moses che accosta la bacchetta alla roccia, ha forse avuto una tale verga da Orfeo, ma intende riconsegnarla a Jahveh. La via della roccia è forse il momento più duro della trasmissione, ma l'acqua che ne scaturisce è/ha già la liquidità della parola discorrente per opposizione: è, più che il luogo, più che il topos, il chronos, il momento, necessario, della contraddizione. Una dizione che non implichi la propria contraddizione (di qui nasce il senso del tragico) è fuori della storia e non incide nella storia. La narrazione non è il poema, ma del poema si è almeno scientemente appropriata della parte che appartiene al *poïein*: dello scorrere attraverso una elementarità antitetica. È il pragma, se mai, che acceca il poeta nel proprio « actor's studio », nel momento che crede di intendere il passo sottile della Musa, quasi di mandibola del tarlo nella materia formale che arreda la propria condizione di « homme d'esprit » e che esso, l'« homme d'esprit » come tarlo, inghiotte per nutrirsi, divenendo « homme de matière »: operaio, con tutti gli strumenti elementari, fino ai più sottili, adatti all'opera, davanti all'elementarità del proprio compito, per modificare la metafora, nutritivo, di ape operaia. Perché l'elementarità è sottile: prima che quantitativa, è qualitativa. « Je dis: une fleur », aveva già opinato Mallarmé. Si direbbe che egli avanza del proprio nutrimento, Gide avrebbe detto delle proprie « nourritures terrestres »: avanzare è il vuoto che il nutrimento lascia al nutrito, e che il nutrito occupa al suo posto, onde depositare nei favi il miele. Un corpo organico insomma percorre l'inorganicità dell'universo: una volta o l'altra apparirà alla luce. In questo senso l'« ego scriptor » di Ponge, più che un atto di superbia « neumasensis », è un atto di presenza.

Concludendo, al canto spettrale quale finì per essere l'assenza di canto identificata da Sergio Solmi come caratteristica della poesia italiana degli anni Venti, gli anni dell'auto-coscienza critica coevi al decennio della poesia pura o subito ad essa successivi, si è venuto sostituendo proprio il midollo pulsionale del canto: il canto come rivelazione del campo magnetico del linguaggio, attraverso una serie di esperienze inventive che si richiama piuttosto alle ricerche straordinarie della linguistica novecentesca dopo le intuizioni « einsteiniane », ai primordi del secolo, di Saussure. È proprio del canto il fatto che esso crea le condizioni per cui si parla, si può parlare, di esso altrettanto quanto di ciò che esso riporta: dunque la prima ragione del canto è proprio questa sua facoltà di immedesimazione. Il cosiddetto messaggio del canto s'è immedesimato talmente col messaggero, nella sua aeditività, che il messaggio arriva ad essere persino la facoltà o possibilità di distrazione scenica di quello stesso che, recitandolo, lo evoca. Il *récit* del recitante è il contrappunto segreto di ogni dizione, nel momento stesso che essa diventa presenza visibile, sensibile, attraverso l'attanza del messaggero o attore, ma anche presenza contraddittoria di un messaggio che in quanto tale è sempre messaggio dell'altro, e *tout court* porta notizie dell'altro. È dunque il testo stesso del visibile e dello scrittibile che s'è insinuato nel pre-testo novecentesco, e drammatico, della caduta del messaggio: che in verità non segnala altro che la necessaria ricostituzione del codice, a cui i ricevitori devono accingersi in un'opera comune con gli emittenti. Si direbbe che il canto ha questo compito: in uno spazio drammatico in cui il visibile e l'invisibile, cioè il reale e il vero, colludono *sub specie fictionis*, cioè senza essere — ma per più esserlo — né l'uno né l'altro.

INNO SETTIMO

ovvero

CANTO ELEMENTALE

*Su queste pietre commesse che il nero della notte
ha lasciato emergere dal nostro sonno
chi ha depositato un tetto e le colombe
che avevano ritrovato terra, terra asciutta, arbusti strinati misti a fango:
i fusti lacerati sono la tavola, le api cercano il rango*