

Andrea Bellantone

***Onèiros*. Sogno e speranza nella poesia moderna**

(A Flavio Ermini, in amicizia)

In queste riflessioni sul sogno e speranza il nostro approccio è stato quello di interrogare la poesia moderna come un tracciato problematico, sollecitando i momenti della poesia italiana per approfondire alcuni temi di particolare rilievo teorico.

Si tratta quindi di un approccio preparatorio ad approfondimenti ed integrazioni successive, in cui la riflessione sulla poesia instrada il pensiero filosofico. Come è stato felicemente scritto, infatti, «la poésie offre à la philosophie une position sure – quant à la liberté de penser – pour ne pas s'enfermer dans une forme ou une autre de systématisation ou de dogmatisme»¹.

Il § 1 analizza il problema di un possibile *logos* poetico della laude o della speranza come modello originario del linguaggio. Il § 2 abbozza un riferimento a un caso specifico di poesia della lode. Il § 3 approfondisce alcuni dei temi legati all'esito malinconico della modernità, lasciando intravedere come il soggettivismo abbia condotto il linguaggio ad un esito 'saturnino'. Il § 4 affronta il tema del sogno, dell'*onèiros*, come *pharmakon* moderno di fronte alla

¹ B. Cany, *Fossiles de mémoire. Poésie et philosophie d'Homère à Jacques Robaud*, Hermann, Paris 2008, p. 6. Cany continua sottolineando che «la philosophie, en retour, offre à la poésie des outils pour repenser sa condition».

malinconia. Il § 5 è un'apertura sulle possibilità del linguaggio poetico nel tempo della lunga crisi del moderno, nel *nostro* tempo.

1 – La speranza delusa è una parte decisiva della poesia moderna. Nei *Rerum vulgarum fragmenta* di Francesco Petrarca l'inquietudine della disperazione si presenta nella sua forma più semplice: «Se non è chi con pietà m'ascolte,/ perché sparger al ciel sì spessi preghi?»². Nella solitudine dell'uomo moderno, la poesia rischia quindi di diventare un'opera vana, un riverbero tra i deserti di una plaga desolata: come ha scritto Edmond Jabès, «inutile è il libro quando la parola è priva di speranza»³.

La *nostra* questione oggi è quella della possibilità di una parola che abbia ancora speranza, innanzitutto per comprendere *se* vi siano stati linguaggi diversi da quello desolato e solitario – anche se superbo nei suoi esiti – del lirismo moderno.

Un modello possibile è quello del poeta del libro dei *Salmi*. Il poeta della Scrittura, il poeta biblico, non è un poeta di speranze deluse o vane, ma è poeta della lode per una speranza sempre più abbondante, perfino quando – come nel caso di Giobbe – sembrerebbe che tutto sia perso⁴.

«Lodate il Signore perché è buono», proclama il Salmista nel suo *Inno di lode* (Salmo 135), definendo – come in molti altri passaggi del salterio – la netta connessione tra canto, poesia e lode. Il salmo 149, invita gli uomini in modo soave: «Cantate al Signore un canto nuovo; la sua lode nell'assemblea dei fedeli». Nell'*Apocalisse di Giovanni* si rivela la natura lirica del compimento del tempo: «La voce che udii era come quella di suonatori di arpa che si accompagnavano nel canto con le loro arpe. Essi cantavano un cantico nuovo davanti al trono». Ed è nel Salmo 150, chiamato anche *Sinfonia finale*, che la lode viene assunta come modello perfetto del canto, della poesia e infine della stessa azione umana: «Lodate il signore nel suo santuario,/ lodatelo nel firmamento della sua potenza./ Lodatelo per i suoi prodigi,/ lodatelo per la sua immensa grandezza./ Lodatelo con squilli di tromba,/ lodatelo con arpa e cetra;/ lodatelo con timpani e danze,/ lodatelo sulle corde e sui flauti./ Lodatelo con cembali sonori,/ lodatelo con cembali squillanti;/ ogni vivente dia lode al Signore». L'*Hallel*, la lode, diviene quindi il modello stesso del dire umano – l'uomo usa il logo *in perfezione* quando esso viene utilizzato per lodare il Signore⁵.

Di fronte alla perfezione generosa della Fonte di Vita, l'unica possibile parola è quella che loda senza tregua, senza pace, senza alcuna misura. C'è, in

² F. Petrarca, *Canzoniere*, LXX, Einaudi, Torino 1992, p. 93.

³ Che la lirica possa farsi riverbero del deserto, anacoresi disperata della parola, è l'esperienza della prosa lirica di Edmond Jabès. Cfr. E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1995, p. 7. Molto interessante, in questa edizione italiana di Jabès, la post-fazione di Antonio Prete, *Parola di sabbia* (pp. 113-120).

⁴ Su questi temi cfr. J. De Sponde, *Meditazioni sui Salmi e Poesie*, San Paolo Edizioni, Roma 1988. O anche K. Seybold, *La poetica dei Salmi*, Paideia, Roma 2007.

⁵ Cfr. *Alleluia. Interpretazioni ebraiche dell'Hallel di Pasqua*, a cura di U. Neri, Città Nuova, Roma 1994.

questo lodare, qualcosa di insaziato: in fondo, l'irrequietezza gioiosa e piena della lode è un corrispondere, nel tempo, all'effusione di eternità del Signore dell'Essere⁶. Perfino quando l'uomo viene colpito dalla furia di un'apparente maledizione, la sua parola non può fare a meno di lodare il Signore, come insegna Giobbe: «Il Signore ha dato, il Signore ha tolto,/ sia benedetto il nome del Signore!». Rispetto all'archetipo costituito dalla lode, tutte le ulteriori forme del dire sono derivate: esse acquisiscono verità, autenticità e senso, solo in relazione al lodare, alla speranza nell'abbondanza di Dio⁷.

Ma capiremmo poco della *lode* se non interrogassimo fondo la sua struttura fenomenologica. Lodare è un atteggiamento diverso dal semplice 'dire' e anche dal 'ringraziare'. Il *dire* ha infatti una struttura apofantica e descrittiva: si dice *qualcosa* per darne una descrizione, per dire *come* esso è, come si presenta, come appare. Il *ringraziamento* è invece una risposta a un dono particolare, a qualcosa che è sì gratuito, ma che è proporzionato e identificabile, come oggetto di uno scambio. La *lode* è invece un atteggiamento che supera sia il semplice *dire* apofantico che il *ringraziamento* proporzionato al dono. La lode non ha una finalità apofantica – essa non vuole *dire* niente in senso descrittivo; e neppure essa si limita a ringraziare per qualcosa che saremmo in grado di scambiare. Nel lodare osserviamo quindi una modalità particolare e specifica del linguaggio: si tratta infatti della corrispondenza gratuita di fronte ad un'eccedenza, che non solo non si fa descrivere, ma neppure si fa individuare come cosa da passare di mano, in qualsiasi *commercium*. Il Signore del Mondo appare eccessivo, sovrabbondante, rispetto alle capacità umane – ed è per questa gloria sovra-essenziale che la lode si presenta come un dire che cerca l'abbondanza, un dire che desidera superare se stesso⁸.

La lode è quindi una forma di *eros*, grazie alla quale il linguaggio non sta più nella quiete del dire descrittivo (*adequatio rei et intellectus*) o nella risposta di ringraziamento ad un dono, che sempre potrebbe essere ricondotta ad una forma *oiko*-nomica, a una proporzione, a una misura⁹. Il lodare, come negli *Inni*

⁶ Su questa corrispondenza cfr. le pagine di Plotino sul senso dell'*eros*, in particolare *Enneadi*, III, 5, 7, ove si spiega che *Eros* è una ragione «che non è rimasta in se stessa» (cfr. tr. G. Faggin, Rusconi, Milano 1996, p. 425).

⁷ Il dire apofantico non è più quindi il modello del linguaggio – e della ragione. Né tanto meno quello della poesia. Come vedremo, anche i modelli basati sul *commercium*, cioè sull'interazione tra i soggetti, non sembrano in quest'ottica sufficienti. Il dire è originariamente un dire che loda, un dire aperto a qualcosa che va oltre il dire, la presentazione, la dichiarazione del mondo. Per una teoria del dire alternativa rispetto al modello apofantico cfr. E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye 1974. In questo testo Lévinas tratta della «vocation pré-originelle du Dire» (ivi, p. 7).

⁸ La nozione di sovra-essenza è tratta dalla tradizione neoplatonica. Cfr. W. Beierwaltes, *Pensare l'uno*, Via e Pensiero, Milano 1992.

⁹ Per una storia del senso del linguaggio come *adequatio* cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, pp. 265-269. Sul dono e sul ringraziamento, e anche sul rischio che si tramutino in una forma di economia, cfr. J. Derrida, *Donare il tempo*, Raffaello Cortina, Milano 1996. In un certo senso, proprio nel dono, è iscritto il bisogno che esso eserciti la «riappropriazione di un eccesso», cioè venga ricondotto a una forma di *oiko*-nomia (*Ivi*, p. 112).

di Proclo, è la forma perfetta dell'eros come «causa dello Spirito e vita secondo lo Spirito»¹⁰.

Il desiderio di questo *logos* di lode, è quindi un desiderio che si muove in direzione di qualcosa che sta oltre il linguaggio – è un *logos* che vive in questo paradosso e si costituisce in questa tensione¹¹.

Il linguaggio della lode è un parlare fuori norma: esso non dice propriamente nulla, canta in onore di qualcosa o qualcuno, corrisponde ad una gloria, sapendo che questo *logos* della sproporzione è il linguaggio autentico¹². Per questa ragione, esso è un linguaggio di speranza: nella *lode* si cela in effetti una speranza, una possibilità, oltre l'economia della logica o la forza di una scelta volontaria; ed è per questo che nel fenomeno del lodare potrebbe forse essere trovata la conferma di ciò che Heidegger ha sostenuto: «Il linguaggio nella sua essenza non è né espressione né attività dell'uomo»¹³. La *lode* mostra che il linguaggio origina da qualcosa di diverso rispetto alla volontà di dire, perché esso è il bisogno di corrispondere ad una presenza debordante – esso è sempre all'accusativo, messo in questione e cominciato prima di qualsiasi volontà¹⁴.

2 – La *laude*, di cui abbiamo dato qualche abbozzo fenomenologico, è anche uno dei modelli della prima poesia italiana: «Altissimu, onnipotente, bon Signore,/ tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione». Nel cantico di Francesco, che segue chiaramente il modello dell'*Hallel* biblico, la lode si presenta come la forma più elevata del linguaggio e della poesia¹⁵. Il *laudato sie*, seguito dai *laudato si'* e dall'esortazione conclusiva (*laudate et benedicite mi' Signore*), delinea in questa espressione aurorale della poesia italiana il destino laudativo del *logos*¹⁶.

¹⁰ *In Alc.*, 61, 3-5.

¹¹ In un certo senso, la lode non ha niente a che fare con l'ermeneutica, con l'interpretazione, con il circolo linguistico. Si tratta piuttosto di un'esperienza in cui una presenza si impone – e il *logos* prorompe riverberando l'imporsi di questa realtà. Per una lettura attenta della contraddizione dell'ermeneutica cfr. C. Resta, *Ermeneutica del silenzio*, in *La terra del mattino*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 57-78.

¹² Quando la lode onora un oggetto finito, definito, scambiabile, essa diventa inautentica – ed in questo caso il pericolo del linguaggio diventa massimo. Si tratta della mistificazione, la lode come fenomeno di vanità e di piaggeria. Un esempio classico della lode che si fa mistificazione è dato dalla poesia celebrativa bizantina. Cfr. a tal proposito i testi contenuti nella sezione XLIV della raccolta *Poeti bizantini* a cura di Raffaele Cantarella (2 voll., Rizzoli, Milano 2000, pp. 421-429). Sul tema dell'ansia di lode mistificata da parte del potere cfr. A. Bellantone, *Note sul conflitto. Aporie della politica* (in lingua russa), «Dialogo con il tempo. Rivista di storia intellettuale», Mosca 2009, pp. 91-103.

¹³ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990, p. 33.

¹⁴ Su questo linguaggio e-vocato da qualcosa che non è nella disposizione di nessuna attività linguistica del soggetto cfr. ancora una volta E. Lévinas, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Sul *Cantico* cfr. A. Mazziotti, *Il Cantico di frate Sole di Francesco d'Assisi*, Helicon, Arezzo 2003; V. Branca, *Il Cantico di frate Sole: studio delle fonti e testo critico*, Olschki, Firenze 1965; C. Paolazzi, *Il Cantico di frate Sole*, Marietti, Genova 1992.

¹⁶ Ma questo 'destino laudativo' del *logos* impone di portarsi lontano dagli usi demagogici, dissacranti, vanitosi del linguaggio mediatico. Si tratta quindi di una strategia

Ma che il linguaggio di lode, il linguaggio che si porta oltre di sé e in questo percorso paradossale si fa poetico, fosse il modello del *logos*, era stato già Sant'Agostino a proclamarlo. Anzi, la stessa condizione umana si esaurirebbe secondo Agostino nella lode: *Laudare te vult homo, aliqua portio creaturae tuae*¹⁷. E qui l'essenziale è proprio il fatto che l'umanità dell'uomo si esaurisce nel desiderio che anima la lode, nella tensione a co-rispondere gratuitamente al Signore del Mondo – con un linguaggio che non segue né la legge del dire apofantico né quella del ringraziamento *oiko*-nomico.

Un simile linguaggio è un'inquietudine che vive di un'archi-passione, che palpita di una passione originaria per ciò che chiama la lode, che chiama alla lode, che lo chiama a lodare¹⁸. Prima di qualsiasi intenzione di dire o di ringraziare, il nostro atteggiamento originario è infatti quello della *laude*. Dice, magistralmente, Francesco d'Assisi, rivolgendosi al Signore, che «nullu homo ène dignu te mentovare». Ma, se è vero che nessun uomo è degno di *mentovare*, cioè menzionare, dire, riferire, qualcosa su, a proposito di Dio, è pur vero che un modo alternativo del linguaggio resta disponibile: la lode, appunto, che segue e sussegue alla gloria del Signore¹⁹. Mentre il *mentovare* ha come propria natura quella di essere intenzionale, volontario – e quindi in qualche modo di irretire il suo oggetto; la lode ha qualcosa di archi-passivo, poiché è una risposta immediata, che si presenta come un'emergenza di fronte all'*honore* di Dio²⁰.

La laude è quindi un linguaggio estremo, in cui il *soggetto* che parla viene de-centrato dalla sua autonomia: in essa il soggetto poetico è richiamato, non chiama le parole a sé come un monarca, ma è chiamato costantemente ad una fedeltà di cui le sue parole sono il sigillo. Essa mette alla prova il linguaggio, nello sforzo di dire qualcosa che non risponde né al paradigma conoscitivo (il dire) né al paradigma economico (il ringraziamento). Il lodare è una risposta senza un dispaccio a cui rispondere, senza un senso da completare: nella sua purezza, si loda sempre l'esistenza di una cosa, mai il *perché* di una cosa²¹. Nel

consapevolmente conservatrice, perché la secchezza del *logos* mediatico è – come ricorda Eliot, «l'albero morto» che «non dà riparo», «il canto del grillo» che «non dà ristoro», un'«arida pietra» che «non dà suono d'acqua» (cfr. T. Eliot, *La terra desolata*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 33).

¹⁷ Su Agostino e la lode cfr. le pagine impareggiabili di J.-L. Marion (*Au lieu de soi. L'approche de Saint Augustin*, PUF, Paris 2008, pp. 29-88).

¹⁸ Sulla nozione di archi-passione cfr. M. Henry, *Incarnazione*, Édition du Seuil, Paris 2000, e *Phénoménologie de la vie*, PUF, Paris 2003.

¹⁹ La matrice fondamentale della ricerca di questo linguaggio alternativo deve essere cercata nella felice ibridazione tra la tradizione neoplatonica e quella biblica. All'incrocio di queste due tradizioni il linguaggio perde il suo senso meramente strumentale e diviene un luogo di esperienza. Su linguaggio ed esperienza cfr. ad esempio M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, in *Op. cit.*, p. 127.

²⁰ Sul tema del voler-dire cfr. J. Derrida, *La forma e il voler-dire. Nota sulla fenomenologia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997, pp. 211-231.

²¹ Se è vero che non vi è scienza, se non dove vi sia una spiegazione causale, è anche vero che – come ricorda Hölderlin - «un saggio può più cose illuminarmi,/ ma dove appare un Dio/ vi è un'altra chiarezza». È chiaro che il linguaggio di lode si volge a questa *andere Klarheit*. Cfr. F. Hölderlin, *Festa di pace*, in *Le liriche*, Adelphi, Milano 1999, p. 601.

Cantico di Francesco, la *laude* si istituisce come forma del linguaggio solo poiché si scopre che l'uomo non è degno di menzionare Dio: oltre la menzione, la volontà di dire, c'è un linguaggio alternativo, che, a partire dalla tradizione del libro dei Salmi, si chiama *Hallel*, la lode, il lodare.

Il modello poetico che ci viene proposto dalla scrittura religiosa non è un voler-dire, un dire che prende inizio e iniziativa dal volere menzionare, cioè dal voler comprendere e trovare il perché. Al contrario, esso ci svela la poesia come una forma di linguaggio che *vive* nel tormento e nella gioia di andare oltre di sé, un linguaggio oltre il linguaggio. Ma cosa c'è oltre il *logos*? Cosa vorrebbe toccare la poesia, che non sia linguaggio? Le cose, il mondo, l'essere, gli altri – Dio, forse.

3 – La poesia moderna sembra muoversi su un percorso totalmente diverso rispetto a quello della *laudatio* e della speranza che anima ogni lodare. Nella lirica moderna, infatti, sembra sia stato l'«ingegno che sua forza extima» a serrare la porta d'accesso alla speranza – poiché, come ricordava Petrarca, nell'operare dell'intelletto («ne l'operation») «tutto s'agghiaccia»²². La questione che si pone è quindi quella della speranza e della poesia: se sia ancora possibile oggi una poesia che spera, che lodi, che non si agghiacci ma che cominci riconoscendo l'abbondare delle cose e del loro senso²³. Una simile poesia non sarebbe quella del poeta – e dei suoi sogni, del suo *onèiros* – ma sarebbe la ricerca di un linguaggio capace dell'essere.

L'uomo moderno ha perduto il sapere della speranza, l'abbandono confidente ad una verità sulla quale egli non può *operare* ma che può solamente *accogliere*²⁴. Come ha notato Augusto Del Noce, il carattere del moderno è quello di «affermare l'uomo come soggetto di verità», cioè come possessore autonomo e autoreferenziale del vero²⁵. Per l'uomo moderno la propria realizzazione sembrerebbe provenire solo da sé stesso: è il mito dell'autonomia, di una maturità intesa come *hybris* dell'auto-fondazione²⁶.

Ma se l'*incipit* del moderno è la pulsione irrefrenabile all'auto-posizione, la sua conclusione è invece assai poco trionfale. L'*esito* del mito dell'autonomia è noto, anche in chiave poetica: sono le parole aspre e dure dell'*A se stesso* di Leopardi – «altro mai nulla» – che tracciano in modo chiaro il destino del moderno; oppure il «nulla eterno» di cui parla Foscolo nei noti versi di *Alla sera*. Si tratta evidentemente di una conclusione che lascia intravedere l'attesa, la

²² F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., XX, p. 22.

²³ Per una riflessione metafisica sull'abbondanza, mi permetto di rinviare alle brevi considerazioni che ho svolto in *Coup d'œil sur Bergson et le spiritualisme*, in *L'actualité de Bergson*, éd. par J.-L. Vieillard-Baron, L'Harmattan, Paris 2010.

²⁴ Sulla conoscenza come accoglienza cfr. il bel saggio di A. Scola, *Maria, la donna. I misteri della sua vita*, Cantagalli, Siena 2009, pp. 43-51. Ed in particolare la bella *lectio* offerta su *Luca* 1, 40-41, e sul senso del *Magnificat*.

²⁵ A. Del Noce, *Verità e ragione nella storia*, Rizzoli, Milano 2007, p. 93.

²⁶ Ma oltre l'autonomia autoreferenziale del moderno, c'è senza dubbio un altro modello della libertà: quello della responsabilità. Su questo tema cfr. C. Resta, *Libertà, responsabilità, ospitalità: Emmanuel Lévinas*, in *L'estraneo*, Il melangolo, Genova 2008, pp. 85-96.

speranza, ormai delusa. Alla fine della modernità, il poeta vive in pieno il contraccolpo della scoperta della vanità della propria agitazione, del proprio ansioso lavoro lirico: come scrive Eliot, «penso che siamo nel vicolo dei topi/ dove i morti hanno perso le ossa»²⁷.

Gli uomini moderni hanno iniziato il proprio percorso con l'esaltazione della propria dignità, del proprio diritto di «essere ciò che vogliamo» (*ut id simus quod esse volumus*), come recita l'*Oratio* di Giovanni Pico della Mirandola²⁸. Ma già dal suo cominciamento, l'evo moderno è stato travagliato da un gravame, da un peso, da una malinconia senza fine: gli «atti d'allegrezza spenti» del sonetto XXV di Petrarca, sono uno dei possibili luoghi in cui la lirica rivela questa *melancholia* coesistente all'inizio dell'epoca moderna. Ma anche nelle *Rime* dantesche il demone saturnino si presenta come un destino del poeta moderno: «Un dì venne a me Malinconia/ e disse: *Io voglio un poco stare teco*», scrive Dante²⁹. Così il «cor agro» di Dante potrebbe divenire il volto oscuro dell'uomo moderno, l'annuncio di una possibilità di fallimento già inscritta nel tracciato essenziale di una poesia che parla in prima persona, in autonomia, senza sapersi più fare parola di lode e di speranza³⁰.

Al contrario, è la disperazione che coglie la modernità alla fine del suo percorso. Di fronte ad una Natura che lo guarda con sovrana indifferenza, il soggetto moderno, come l'Islandese dell'*Operetta* leopardiana, mostra uno stupore intristito: la centralità dell'operare umano – l'agire solenne e prometeico – si rivela un semplice bisbiglio, l'*homo faber* viene umiliato³¹. Occorre ricordare che il dialogo tra l'Islandese e la Natura termina ovviamente con un interrogativo – quello in cui l'uomo chiede alla Natura del senso ultimo dell'universo («a chi piace o a chi giova cotesta vita in felicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?») –; un interrogativo che non avrà nessuna risposta, e che non potrebbe averne, visto che non c'è più alcuna speranza di *senso* per questo discorso estremo della modernità. Avendo esaurito l'illusione di *darsi* il proprio senso o di chiudersi nel proprio sogno, l'uomo moderno sa ormai che il suo destino è una lenta catastrofe³². Incapace ormai di sperare nella propria parola, perché ha scoperto che essa non potrà mai farsi parola se non in risposta ad un appello a cui non

²⁷ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 41.

²⁸ G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1995, p. 12.

²⁹ Dante Alighieri, *Rime*, LXXII, Einaudi, Torino 1995, p. 79.

³⁰ *Ivi*, LXVIII, p. 68.

³¹ Cfr. G. Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Prose*, Mondadori, Milano 1999, pp. 76-83. Su Leopardi cfr. le belle annotazioni di Emanuele Severino in *Il nulla e la poesia. Alla fine della tecnica: Leopardi*, Rizzoli, Milano 1990; e *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Rizzoli, Milano 1997.

³² Nelle intense pagine musicali e filmiche del documentario *Koyaanisqatsi* (1982), di Philip Glass e Godfrey Reggio, l'esperienza dell'annichilimento della speranza tocca la sua rappresentazione più inquietante: un mondo che ha provato a bilanciarsi per secoli intorno alla presenza sovrana dell'uomo perde ormai la sua capacità di equilibrio e ruota nel vuoto di un eterno «altro mai nulla». *Koyaanisqatsi* trae il suo titolo da un'espressione che significa in effetti in lingua *hopi* «vita fuori dall'equilibrio».

crede o che non sa ascoltare, il moderno è costretto a un tartaglio, a un sospiro di silenzi, infine a disfare ogni sua possibilità di comunicazione.

Nella grande rappresentazione plastica di Dürer questa malinconia era già ben rappresentata: gli oggetti dell'operare sono sparsi senza più alcun uso, il loro soggetto è disperato, afflitto da una depressione incurabile³³. Il fare ormai è disfatto, nel pieno abbandono di quell'attivismo che l'*homo faber* di Pico della Mirandola sembrava avere come destino inevitabile³⁴.

Quando Leopardi si chiederà, nell'*Ode al conte Carlo Pepoli* in che modo sia possibile sopportare «questo affannoso e travagliato sonno/ che noi vita nominiam», egli si farà rappresentante perfetto del volto saturnino, oscuro, del moderno³⁵. Anche nel discorso leopardiano, infatti, è la speranza ad essere consapevolmente mancante: «Di che speranze il core/ vai sostentando?», si chiede il poeta. Senza la speranza, in effetti, l'esistenza diviene una semplice «necessitate, io dico,/ di consumar la vita», come ricorda lo stesso Leopardi – senza tuttavia trovare risposta alla questione della speranza, e cadendo quindi nella desolazione nera dell'ultima malinconia moderna³⁶. Montale sarà laconico nel descrivere questa fine: «La nostra civiltà batte il suo pieno», scriverà; ma questa pienezza non è certo un'*apokatastasis*, quanto piuttosto «un vuoto duro come un sasso»³⁷. Il tempo di Montale non sarà mai un tempo di speranza, ma resterà un tempo «duro, metallico», che «svolge il suo lavoro con un'orrenda indifferenza»³⁸.

La pienezza e la purezza della parola totalmente gratuita, la parola di lode, ha avuto nel moderno la sua inversione: essa è diventata la parola del soggetto; e così essa ha inclinato pericolosamente verso la parola solitaria, che si tramuta in parola vana, in parola della vanità. Il cominciamento, l'*incipit* del dire poetico petrarchesco avanza proprio questo sospetto aurorale circa la propria vanità, il proprio «vaneggiar», le «vane speranze e 'l van dolore» di cui esso sarebbe nutrito³⁹.

In questo esaurimento, già in qualche modo previsto, annunciato, tracciato, sembra che il dire poetico moderno non riconosca niente altro che il riverbero infinito della malinconia. Esso, in quanto dire lirico, trova il suo inizio nel soggetto, che non essendo capace di andare oltre di sé, gioca il suo destino nelle pieghe della propria immagine, nelle sfumature della propria dimensione onirica.

³³ Sull'opera di Dürer cfr. *Dürer and his culture*, ed. by Dagmar Eichberger and Charles Zika, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

³⁴ Sul tema della malinconia moderna cfr. W. Schleiner, *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*, Harrassowitz, Wiesbaden 1991. Cfr. anche W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, tr. S. Muller, Flammarion, Paris 1985, pp. 149-169; O. Pot, *L'inquiétante étrangeté. Montaigne : la pierre, le cannibale, la mélancolie*, Champion, Paris 1983.

³⁵ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, Garzanti, Milano 1999, p. 167.

³⁶ Cfr. G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 169.

³⁷ E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2005, pp. 627 e 557.

³⁸ *Ivi*, p. 614.

³⁹ F. Petrarca, *Canzoniere*, I, cit., p. 3.

Contro questo suo *possibile* esito saturnino la poesia moderna, a suo modo, si ribella, si rivolta insistentemente – e trova una via d’uscita nel sogno, nell’immaginazione, nell’illusione.

4 – Il *pharmakon* moderno è stato il sogno. Di fronte al rischio mortale del *daimon* saturnino, una parte rilevante della lirica moderna ha elevato il sogno – e il desiderio da cui esso trae origine – a dimensione privilegiata della sua opera. Il sogno è diventato quindi l’operazione del soggetto lirico moderno: un uomo che non è più impegnato nel *vedere*, come l’uomo antico, o nello *sperare*, secondo la vocazione dell’uomo cristiano, ma che usa l’immaginazione come potenza del suo desiderio⁴⁰. L’immaginazione è una facoltà duplice: da un lato può creare, disporre con la sua potenza ammaliatrice il soggetto all’illusione di essere il sovrano del mondo, ma dall’altra può anche essere una via d’apertura all’alterità e all’irriducibilità del mondo al soggetto⁴¹.

La pulsazione del desiderio, sognante e potente, è cantata da Jacopo da Lentini: «Al cor m’arde una doglia, com’om che ten lo foco/ a lo suo seno ascoso/ [...] similmente eo ardo»⁴². C’è qualcosa di furioso in questo desiderare, che giunge fino all’ira, alla rabbia elementare: esso è destinato infatti a fallire, a mancare il suo obiettivo, è intaccato sempre dall’ombra del sospetto della sua insufficienza. L’*onèiros* moderno si sa *come* semplice sogno: esattamente come ricorda il Sigismondo di Calderón de la Barca, l’uomo moderno sa che la sua vita è sogno, e che i sogni, a dispetto di tutti i desideri, non sono che meri sogni⁴³. Dante, in un passo che parzialmente abbiamo ricordato, mette bene in evidenza come la coscienza del carattere meramente onirico della vita provochi furia e rabbia: «Un dì venne a me Malinconia/ e disse: *Io voglio un poco stare teco;/ e parve a me ch’ella menasse seco/ Dolore e Ira per sua compagnia*»⁴⁴. I sentimenti aggressivi, di frustrazione, che si accompagnano al desiderio sono quelli di chi sa che nessun bramare sarà mai sufficiente, che esso provocherà la rabbia e la violenza che seguono la delusione di un’attesa.

⁴⁰ Nel pensiero greco, il vedere è segno dell’umiltà della ragione umana. Ne è l’esempio l’elogio della vista contenuto nei primissimi passaggi della *Metafisica* di Aristotele (cfr. tr. di G. Reale, Rusconi, Milano 1989, pp. 71-72). La speranza è la virtù essenziale del cristiano, come illustrano magistralmente le lettere di San Paolo. Sulla speranza cfr. J. Taubes, *Escatologia occidentale*, Garzanti, Milano 1997.

⁴¹ Su questa duplicità dell’immaginazione si gioca, in fondo, la possibilità odierna di un nuovo linguaggio. La questione tocca in profondità le possibilità del pensiero umano: o esso conosce per riduzione dell’altro a sé; oppure esso conosce per allargamento di sé ad altro. L’immaginazione può quindi essere la facoltà dell’assimilazione (e fare immagini vuol dire fare prendere all’essere la forma del soggetto), oppure può essere la facoltà della trascendenza (e in questo caso fare immagini vuol dire andare al di là dei limiti del soggetto).

⁴² Jacopo da Lentini, *Meravigliosamente un amor mi distringe...*, in *Poeti alla corte di Federico II. La scuola siciliana*, Edizioni Bietti, Palermo 2003.

⁴³ Mi riferisco, naturalmente, alla bella conclusione del monologo di Sigismondo nell’atto secondo de *La vita è sogno*: «Che è la vita? Frenesia./ Che è la vita? Un’illusione,/ solo un’ombra, una finzione,/ e il maggior bene, un bisogno/ del nulla, la vita è un sogno,/ e i sogni sogni sono». Cfr. *La vita è sogno*, Adelphi, Milano 2000, p. 143.

⁴⁴ Dante Alighieri, *Rime*, LXII, cit., p. 79.

Abbandonata la parola di lode – certo mai in modo definitivo, come mostra la *Commedia* dantesca – la poesia ha avuto bisogno di un alimento, di qualcosa a cui rispondere per trovare il *sensu* del proprio dire. Nessun linguaggio, infatti, può mai parlare in solitario: esso cerca sempre qualcosa *di* cui dire, *da* cui parlare, ma anche *verso* cui parlare. Come Jacopo da Lentini ricorda, ogni desiderio «più che se stesso brama»: ma il punto è quello di capire cosa brami il linguaggio sognante del soggetto moderno⁴⁵. Il solipsismo del linguaggio moderno ha quindi cercato, in modo certo privilegiato, il *suo* senso nel desiderio sognante: come se la poesia potesse trarsi, generarsi, grazie alla forza di un'affabulazione lirica del soggetto con se stesso, del soggetto su se stesso⁴⁶.

C'è qualcosa di profondamente autoreferenziale nel desiderio sognante del soggetto lirico moderno. Si pensi, ancora una volta al verso celebre di Jacopo da Lentini: «Meravigliosamente/ un amor mi dstringe/ e mi tiene ad ogn'ora»⁴⁷. Questo essere tenuto, cioè rapito e dominato dal proprio desiderio, è il sogno come immagine speculare, in cui in fondo il soggetto non esce mai dal cerchio del proprio desiderare. Dietro il sogno sembra quindi nascondersi un'ansia di soddisfazione irrisolta, in cui il soggetto, che prende le mosse da sé, prova a afferrare la propria ombra, finendo imprigionato nel circolo vizioso per eccellenza del narcisismo, che porta con sé una perenne insoddisfazione e un fatale meccanismo di ripetizione del nulla. Tra l'amore come *sogno* del soggetto e l'amore come *speranza*, c'è la distanza di un abisso: i due atteggiamenti si distinguono fenomenologicamente, perché il primo vive dell'attesa di un appagamento, mentre il secondo è la disposizione di un abbandono⁴⁸.

Tra la *lode* di speranza e il *sogno* c'è quindi una differenza essenziale. La *lode* infatti si muove nella dimensione dell'assoluta gratuità, al di fuori della possibilità di un'*oiko*-nomia. Il sogno si presenta invece come la soddisfazione di un'attesa rappresentabile, commisurabile. Desiderio, attesa, sogno hanno un carattere esplicitamente immanente, attendono in qualche misura un consumo – e nell'attesa consumano, distruggono, la speranza. Mentre la lode è generosa, comunica il senso di una pienezza, il desiderio ha in sé la piega di un malessere, si rivolge subito in un sogno che cade rapidamente nella delusione oscura di una malinconia.

Il «gran disio che m'arde» di cui parla Dante nelle *Rime* è la traccia di questa inquietudine profonda del moderno⁴⁹. Alla speranza – che pure,

⁴⁵ Jacopo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ In un certo senso il grande mito della cultura moderna, il suo *lirismo*, è proprio il fatto che essa ha potuto credere nella propria auto-ipnosi, nel sogno prometeico della propria liberazione tramite il fare, l'azione, la produzione. Ma questa credenza non è altro che la caduta del soggetto nell'ipnosi della propria retorica onirica, del proprio sogno *ou*-topico di una realizzazione secolare, immanente, *nel* tempo. Per una lettura di questo tema cfr. A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996.

⁴⁷ Jacopo da Lentini, *Meravigliosamente un amor mi dstringe...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸ Sull'abbandono, ad esempio nella mistica di Meister Eckhart, cfr. G. Jarckzyk - P.-J. Labarrière, *L'impronta del deserto: l'a-teismo mistico di Meister Eckhart*, Guerini, Milano 2000.

⁴⁹ Dante Alighieri, *Rime*, cit., p. 43.

restando umana, finita, mortale, resta anche cosa fatta di dubbi e di tormenti – si sostituisce l’attesa di un’escatologia immanente, di una soddisfazione e pienezza mondana. Il sogno, la fantasia, si sostituiscono alla virtù della speranza. Il vero *pharmakon* all’irrequietezza malinconia del moderno diventa quindi il sogno, l’*onèiros*.

Ma l’*onirico*, proprio in quanto ricerca del «sogno umano/ della pura assolutezza»⁵⁰, è destinato ad uno scacco: non può mai veramente compiersi, perché la natura umana, fragile di mortalità, paga sempre le illusioni a prezzo di quella che Leopardi avrebbe chiamato la loro *strage*. Una *strage* già inscritta nella struttura stessa del desiderio e del suo sogno: come mostrerà l’analisi spietata di questa meccanica operata proprio da Giacomo Leopardi o, in modo non meno convincente, la pagina lucida e decisa di Carlo Michelstaedter⁵¹.

Il mito lirico, moderno, dell’amore, costituisce il primo *pharmakon*. La lode non è più lode dell’Altissimo, di ciò che è sovra-essenziale, ma diviene lode di *qualcuno*. E in questo la lode svela il suo carattere sostitutivo, alternativo. L’inquietudine del moderno viene nascosta, spacciata come inquietudine *erotica*, di un desiderio che non può mai essere appagato, finendo sempre nell’umore nero e bilioso della *melancholia*. Il «gran disio/ ch’ogni altra voglia dentr’al cor mi sgombra» di cui parla Petrarca è in fondo l’insicurezza e l’inquietudine famelica dell’uomo moderno, che non sa più di cosa nutrirsi con soddisfazione e che, al contrario, si alimenta nervosamente, all’infinito, senza pace o requie⁵².

Il sogno diviene quindi la dimensione di consolazione, in cui questa irrequietezza turbolenta del desiderio, figlio di un’insoddisfazione essenziale, trova l’attimo della sua pace⁵³. L’attimo, perché evidentemente questa pace non può che essere una serenità provvisoria, per definizione passeggera. Il sogno, vero centro creativo del desiderio, ha in fondo il carattere di terapia: esso è come l’«aere» che porta «conforto», nel verso di Petrarca, che «acqueta gli ardenti miei desiri»⁵⁴. Il soggetto è infatti in una condizione di pena e sofferenza, esso è divorato da qualcosa che «arde e strugge dentro a parte a parte» – e la sua ricerca è esattamente quella di una cura, di una consolazione⁵⁵. Il canto diventa quindi il luogo del sogno, perché, come ripete Petrarca, «cantando il duol si disacerba», come se il ruolo *onirico* del linguaggio fosse quello di porre al riparo dalla natura insoddisfatta, e in ultimo irredimibile, del desiderio⁵⁶.

5 – La questione che si pone ora, nell’*oggi* della nostra cultura, è quale sia la condizione della poesia, dopo la crisi della sua secolare peregrinazione tra autonomia e disperazione; e se, più in particolare, essa non sia destinata alla

⁵⁰ M. Luzi, *Poesie ultime*, Garzanti, Milano 2009, p. 136.

⁵¹ Cfr. C. Michelstaedter, *Il dialogo della salute*, Adelphi, Milano 1988.

⁵² F. Petrarca, *Canzoniere*, XI, cit., p. 13.

⁵³ Sulla consolazione cfr. M. Sgalambro, *La consolazione*, Adelphi, Milano 1995.

⁵⁴ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, XV-XVII, cit., pp. 19 e 21.

⁵⁵ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, XVIII, cit., p. 20.

⁵⁶ F. Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, cit., p. 26.

consunzione, all'esaurimento della parola, all'impoverirsi definitivo della sua possibilità di *dire*. L'esercizio della parola, quando a reggerlo è l'auto-nomia, l'illusione che la parola possa essere legge *a* e *per sé* stessa, diviene come un cammino di senescenza, in cui «l' duro et greve/ terreno incarco come fresca neve/ si va struggendo»⁵⁷.

Il rischio supremo della parola moderna è quello di esaurirsi, incenerirsi in un simulacro. Le concezioni del linguaggio come strumento, come *mezzo* di comunicazione, hanno progressivamente impoverito il nostro rapporto ricco e generoso con la parola. Il *logos* moderno, progressivamente, si sfilaccia, si fiacca, si immiserisce – il tentativo di trovare parola, di *fare* parola, a questo punto, mobilita tutta l'ansia del linguaggio, che si contorce disperatamente. Con il cinismo severo della sua lirica, Montale avrebbe dichiarato: «È tutta qui la mia povera idea/ del linguaggio, questo dio dimidiato/ che non porta a salvezza perché non sa/ nulla di noi e ovviamente/ nulla di sé»⁵⁸.

Ma nella catastrofe della lirica soggettiva, noi possiamo forse trovare qualcosa di nuovo che si schiude: la rinnovata capacità di trovare un *logos* di lode, un linguaggio di speranza. Paul Celan, individuerà questo bisogno del linguaggio, scrivendo che «anche noi vogliamo essere,/ dove il tempo dice la parola di soglia»⁵⁹. Il luogo di questa soglia è in effetti il limite in cui il linguaggio potrà ricominciare ad avere la speranza di dire le cose, di toccare una consistenza che non passi tramite l'autonomia tirannica e prometeica del soggetto. Un bisogno, questo della *soglia*, già presente nel verso di Hölderlin, nella preghiera *Alla Parche*, invocate affinché lascino al poeta il tempo di raggiungere l'età giusta per avere «più maturità/ del cantare» – ovvero un accesso finalmente libero e pieno alla capacità del linguaggio⁶⁰.

Nelle belle, estreme, pagine di Mario Luzi, pubblicate postume come *Poesie ultime*, si leggono dei versi intensi, dedicati alla «quieta agitazione» in cui si «esprime la gioia/ e il dolore del creato/ di fronte al suo miracolo», di fronte al suo «lampro di grazia»⁶¹. Si tratta di un passaggio assai commovente, in cui il linguaggio poetico moderno sembra riconciliarsi con la grazia di una speranza, con l'apertura di una possibilità suprema. Qui si dischiude forse qualche traccia di una poesia che sappia farsi un'altra volte lode, come nell'*Hallel* biblico, perché, come ricorda Hölderlin, «l'uomo molto ha appreso/ ma presto saremo canto»⁶².

⁵⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, XXXII, cit., p. 46.

⁵⁸ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 530.

⁵⁹ P. Celan, *Conseguito silenzio*, Einaudi, Torino 1998, p. 19.

⁶⁰ F. Hölderlin, *Alcune poesie*, Einaudi, Torino 1982, p. 8.

⁶¹ M. Luzi, *Poesie ultime*, Garzanti, Milano 2009, p. 67.

⁶² F. Hölderlin, *Poesie*, cit., p. 605.