

SUL “FARE POETICO” E SUL “COMPORRE POESIE”

MAURIZIO CLEMENTI

La questione dell’insorgere della poesia è un problema centrale in tutte le epoche in cui se ne è smarrito il senso. Fra i poeti tardo-alessandrini o fra i rimatori petrarchisti del Cinquecento, il problema diventa infatti una questione di analisi critica: scrivere poesie significa carpire i segreti della pratica poetica dei classici, esclusivamente un problema di poetica. La questione dell’irrilevanza dei propri risultati artistici rispetto a quei modelli viene superata da un punto di vista teorico, ricorrendo allo *status* del poeta, che è poeta in quanto prosecutore indefesso di una pratica codificata e non in quanto autore di poesie più o meno riuscite.

Fra i contemporanei la questione è notevolmente più complessa. Per alcuni “la poesia è un’operazione metapoetica condotta all’interno del *fare poetico*”^[1], per altri addirittura un “andare a capo più lontano dal senso – dal senso inerente a due versi separati e da quello orchestrale che ne illumina la separazione, [...] una rottura della frase obbligata ma non innalzabile dalla frase stessa né dalla totalità delle frasi”^[2]. Dichiarazione piuttosto indigesta, eppure manifesto di un modo di fare poesia che continua inalterato da più di venticinque anni. Pare

evidente che qualcosa è accaduto: qui siamo oltre l'elogio della versificazione pura delle epoche di decadenza. Che cos'è il *fare poetico* e in che modo si differenzia dal *comporre poesie* del passato? Cercheremo di spiegarne il senso in queste poche righe.

Il periodo della rottura con la lunga tradizione dell'“*ars compositionis*” è stato la seconda metà dell'Ottocento, il luogo la Francia. Esattamente il cenacolo del *Parnasse contemporain* di Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Héredia, Mallarmé eccetera, rappresenta il discrimine decisivo fra l'epoca del *comporre poesie* e la modernità del “*fare poetico*”, della quale Stéphane Mallarmé costituisce il primo esempio di poeta moderno (ancora, però, capace di *comporre*).

Cos'era stata prima la poesia? Virgilio nella *Vita donatiana* ci viene descritto come un artigiano sempre insoddisfatto, studioso instancabile dei poeti alessandrini come Teocrito, e ricercatore indefesso della sua “*propria musica*” come scrive bene Kerényi in un saggio giovanile^[3]. Nessun problema di “*fare poetico*”, il poeta sa benissimo quel che deve fare: *comporre poesie*, cercando di ricreare con l'impasto dei suoni e delle linee melodiche dei suoi versi quella musica arcana e potente che era andata persa dopo l'epoca degli aedi e dei cori melici di un lirico come Alcmane (ricordiamoci questo nome, perché ritornerà ben presto).

La disciplina del *comporre versi* comportava studio, cultura vastissima, conoscenza degli antichi poeti, orecchio musicale e una particolare sensibilità “*filosofica*” che è stata da sempre chiamata “*ispirazione*”, della quale neppure Baudelaire sapeva fare a meno a giudicare dalla celebre sentenza: “il primo verso è un dono degli dei”, a cui ha fatto eco, più di recente, una

dichiarazione di Brodsky per cui la poesia comincia dal secondo verso, frutto questo non dell'ispirazione ma della volontà del poeta^[4]. Del resto, il russo Brodsky è stato uno di quei pochi poeti che hanno portato avanti l'“*ars compositionis*” nella modernità, per trovare i quali oggi bisogna cercare soprattutto fuori dall'Occidente.

In passato, il comporre poesie presupponeva una lettura pubblica, *ad alta voce*, e dunque un uso professionale della retorica e dell'eloquenza. Nel Trecento Petrarca, continuatore della poesia virgiliana ancora più di Dante, scrive a proposito dell'arte poetica: “Questo infatti considero il fine della poesia: adeguare ad argomenti grandi i propri discorsi e con *l'arte della composizione delle parole* esprimere l'animo del poeta che vi sta dietro”^[5], affermazione con la quale l'arte di tessere artisticamente testi poetici viene considerata una branca dell'arte dell'eloquenza (quale essa è).

Nel secondo Cinquecento Philip Sidney, nel suo *Elogio della poesia*, scrive sul tema dell'arte poetica: “Così come anche il terreno più fertile deve essere coltivato, così anche lo spirito più pindarico ha bisogno di un Dedalo che lo guidi. Quel Dedalo dicono disponga di tre ali per elevarsi e raggiungere i vertici della fama [nella poesia N.d.A.], e cioè Arte, Imitazione ed Esercizio”^[6]. Shelley, nel primo Ottocento, va oltre dichiarando che “nella poesia i suoni così come i pensieri sono in relazione reciproca” e perciò “il linguaggio dei poeti è *sempre stato composto secondo una certa uniforme e armonica ricorrenza di suoni*, senza la quale non esiste neppure poesia”^[7].

Più o meno negli stessi anni, un Leopardi ventiseienne scrive al cugino Giuseppe Melchiorri, che lo tormenta

chiedendogli poesie d'occasione, una breve dichiarazione di poetica: "Io non ho scritto in vita mia se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un'ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento di vena, e tornandomi [...] mi pongo allora a *comporre, ma con tanta lentezza che non mi è possibile terminare una poesia, benché brevissima, in meno di due o tre settimane*"^[8]. Ecco più o meno cos'è l'arte della composizione poetica che, lasciando da parte gli inizi eroici, va avanti in Occidente da Virgilio in poi: un'ispirazione momentanea e frenetica e una lenta decantazione fatta di pazienza, insoddisfazione e *labor limae*, teso verso la perfezione di una partitura musicale. Una formula semplice per chi è già nato poeta.

Ma già nel primo Ottocento qualcosa comincia a cambiare: poeti come Hölderlin o lo stesso Shelley si richiamano al poetavate, cioè alla funzione profetica della poesia, senza per questo dimenticare l'arte della composizione, ma il seme è gettato. E' il noto problema dell'alienazione del poeta nelle società moderne. Che cosa rappresenta, infatti, questo problema se non il sintomo di una saturazione della tradizione e un germe di contrapposizione a tutte le istituzioni, scuola università eccetera, che formano e certificano l'intellettuale umanista in una società che diventa inevitabilmente borghese? Il poeta è altro, anzi Altro, e questa indeterminatezza, questa sospensione nel tempo, già osservata da Heidegger, porterà il povero Hölderlin a diventare il folle Scardanelli, che scrive poesie surrealiste con un secolo d'anticipo.

Dal Romanticismo in poi poesia diventa sinonimo di

alienazione sociale, ma in pochissimi decenni la disperazione di essere Altro passa dai tormenti esistenziali dei romantici e approda alla nuova certezza dei parnassiani: il poeta non è, ma *fa* Altro, se mi si perdona il gioco di parole egli non fa altro che questo: costruire il proprio *fare poetico*, inventare un proprio “spazio sulla pagina bianca”, come scrive Blanchot, questa è l’ossessione di chi si dice poeta. Abolendo l’arte della composizione poetica, o svuotandola di ogni contenuto – come fanno i parnassiani, Mallarmé, poi Valéry *et alii*, che adoperano ancora forme compositive –, la poesia non serve che a dare un’idea, e non più delle cose: “ne fut-ce que pour vous donner l’idée”, scrive proprio Mallarmé a Leconte de Lisle. Alludere ad entità astratte richiamandole simbolicamente ma trascendendole fonicamente: ecco il Simbolismo che impronterà di sé la poesia europea e mondiale per molto tempo, partorendo il simbolo della torre di Yeats, il simbolismo cristiano di Eliot o l’ermetismo dei montaliani (ma non di Montale). E anche il cosiddetto orfismo di oggi (o di ieri) non è altro che un neoermetismo postmoderno, cioè ignorante della storia e del passato.

Come si può, in effetti, non imputare a un gusto postmoderno del *patchwork* una siffatta dichiarazione: “Un ponte di secoli collega Alcmene a Campana e a Barbu, tre poli di una lirica senza elegia, lontana da una vicenda personale e dall’asse più noto della lirica europea, quello che si costituisce come variante del *Corpus Tibullianum*”^[9].

Il poeta spartano Alcmene vive nel VII secolo a.C. (seconda metà). La poesia di Alcmene, peraltro buon musicista, è la lirica corale, cioè accompagnata dalla musica di flauti ed cantata da un coro. Questi cori lirici, dedicati a dèi e uomini e

risalenti ad un'epoca arcaica della poesia ellenica, non hanno niente a che fare con la lirica successiva, sviluppata con la rielaborazione del lessico e delle tecniche poetiche di Omero, da parte di Alceo e Saffo. I frammenti che ci restano di questo poeta sono stati tradotti dall'encomiabile Ettore Romagnoli e da Fraccaroli. Il nome di Quasimodo, che ad essi va aggiunto, si collega alla nota "traduzione" dei *Lirici greci*, con la quale il poeta siciliano cerca di ricreare in italiano la quantità del verso classico: la sua non è affatto, peraltro, una vera traduzione dell'originale greco, e nessuno studente di filologia classica la prende neppure in considerazione.

Inoltre il presentarsi in frammenti non è una scelta stilistica di Alcmane, i suoi cori erano "normalmente" compiuti, ma di essi ci sono rimasti soltanto dei frammenti (di cui pochissimi abbastanza lunghi) per l'inesorabile azione del tempo, questo sì buon poeta postmoderno che tende a distruggere il senso e la compiutezza delle cose umane. Se non si vuole prendere in mano un buon testo di Storia della letteratura greca del Liceo, si può utilmente consultare il Gentili-Pretagostini^[10] sulla musica della Grecia delle origini e sull'antica lirica corale.

Lasciando perdere Campana e la sua "mente disturbata", è interessante soffermarsi sulla figura di Ion Barbu (penso che l'autore intendesse il poeta Ion Barbu e non il narratore Eugen Barbu, entrambi romeni). L'autore di *Gioco secondo* (1930) è effettivamente un poeta ermetico, uno dei massimi poeti del Novecento rumeno, oltre ad essere conosciuto col suo vero nome, Dan Barbilian, come grande e originale matematico esperto di algebra computazionale; è insomma un personaggio bifronte, uno dei più interessanti del secolo passato.

Barbu, che scrive su una rivista letteraria chiamata “Umanitatea” (“L’umanità”), annota: “La mia prima forma poetica è stata parnassiana”^[11]; così tutto il suo algido controllo della forma – il “frigul barbian”, com’è stato definito – non nasce se non dalla convinzione parnassiana che non si deve esprimere direttamente il sentimento, o meglio che nella nuova epoca si può esprimerlo solo attraverso una “razionalità congelata”. In fondo non è altro che la poetica del correlativo oggettivo di Eliot e delle catene metonimiche montaliane.

Heredia (per amissione dello stesso Barbu), Mallarmé (del quale è citata in esergo di *Gioco secondo* proprio la dichiarazione prima riportata) e Leconte de Lisle sono i poeti di Barbu, e, aggiungendo Laforgue, si può dire anche di Montale ed Eliot. La modernità del *fare poetico* ha ancora stretti contatti con le sue fonti e con le sue forme: da Barbu a Montale a Eliot sono tutti poeti che sanno bene *comporre poesie* e lavorare con la strofe (specialmente la quartina) e il verso classici delle rispettive lingue, per arrivare a risultati comunque diversi da quelli dell’“*ars compositionis*”.

Poi c’è la guerra, il dopoguerra, le avanguardie, e qui avviene lo scarto fondamentale: importa distruggere, violentare la grammatica e la sintassi italiane in un furore iconoclasta che, a mio parere, ha più a che fare con i fenomeni sociologici che con la letteratura. Questo gioco produce non molti risultati artistici: da un’arte della composizione si arriva a un’arte della s-composizione. Quindi, in epoca recente, c’è il trionfo dell’estetica postmoderna, di cui il cosiddetto orfismo è una delle varie teste d’Idra: il vuoto fra i pezzi di un discorso viene surrettiziamente riempito di Orfeo, o di Omero, o di muse

secondarie, e quindi si hanno i poeti orfici, i materici, i neoepici e via dicendo: importa costruire nella lingua il proprio *fare poetico*, sgretolare il discorso e disseminare unità monotattiche intorno a un luogo, spesso proprio un luogo fisico, una città, prendendo il quotidiano della società italiana ed elevandolo a nuova “metafisica tascabile”, secondo il titolo di una celebre raccolta di un poeta romano. La linguistica viene così definitivamente a sostituirsi all’ispirazione, anzi alla stessa ragione del *comporre versi*.

Il problema è che oggi le cose sono cambiate. O stanno cambiando in modo così irreversibile e catastrofico da far presagire che sono *già* cambiate. Il simbolismo, con tutti i suoi figli legittimi e illegittimi, è superato. E’ archeologia, il prodotto di un’epoca lontana, non più attuale. Basta, dunque, con l’ignoranza imposta dal postmoderno, e con il rifiuto della storia e della sua disciplina, che appartengono a una mentalità ancorata al Novecento. In poesia, più ancora che nelle altre arti, il postmoderno vuol dire acquiescenza verso il nulla, oppure mercificazione della poesia.

Bisognerebbe, invece, ricostruire i legami fra poesia e istituzioni, scuola e università soprattutto, ma anche le istituzioni sociali e religiose, far risorgere una comunità dotta e poetante, capace di riconoscere e conservare i frutti migliori di quest’epoca disgraziata, prima della sua fine e del diluvio. Bisognerebbe legare di nuovo la poesia alla storia, e bisognerebbe che i poeti si dessero da fare per divulgare i classici con nuovi e moderni commenti, diffondendoli nelle scuole e nelle università, che traducessero da lingue antiche e moderne, che studiassero filologia e che fossero competenti di storia della storiografia.

Sarebbe auspicabile, anche se non necessario, che i poeti svolgessero attività didattica, e che pensassero la loro poesia

all'interno di una comunità in cui tramandare la conoscenza del passato. E' chiaro che la poesia, in quest'ottica, ritornerebbe ad essere arte della composizione, fondata sull'ispirazione e sul lavoro, né più e né meno che la critica letteraria, la storia o la filosofia, con le stesse responsabilità di essere giudicati per un lavoro fatto male o poco seriamente. Per un'etica della poesia (e della scrittura, forse), occorrerebbe ritornare infine a un Cassiodoro o a un Severino Boezio in mezzo ai barbari, altro che l'incolpevole Alcmane.

[1] E' una dichiarazione di Valerio Magrelli riportata in P. Perilli, *Melodie della terra*, Milano, Crocetti, 1997, p. 449.

[2] Vedi M. De Angelis, *Poesia e destino* (1982), in P. Perilli, *op. cit.*, pp. 357-358

[3] Vedi K. Kerényi, *Virgilio* (1930), a cura di L. Canfora, Palermo, Sellerio, 2007, p. 40.

[4] Vedi J. Brodsky, *Il canto del pendolo*, Milano, Adelphi, 1994.

[5] "Magnas res aequare sermonibus et verbis arte contextis ostendere, is demum puto, supremus eloquentiae finis est,

animi poetae faciem latentis", in F. Petrarca, *Ep. Fam.* XII, 5.

[6] Vedi P. Sidney *Elogio della poesia* (1580), Genova, Il Melangolo, 1989, p. 66.

[7] Vedi P. Shelley *Difesa della poesia* (1821), Milano, Coliseum, 1986, p. 51.

[8] Lettera a Giuseppe Melchiorri del 5 marzo 1824, in G. Leopardi, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2006, pp. 468-469.

[9] Vedi P. Perilli, *Melodie della terra*, cit., p. 358.

[10] Vedi Gentili-Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, Laterza 1988, oppure C. M. Bowra *La lirica greca da Alcmane a Simonie*, Firenze, Sansoni, 1973.

[11] Vedi *Umanitatea*, anno 1, nn. 3-4.