

Tiziano Salari, Ansia correttoria e testimonianza di verità



Tiziano Salari

ANSIA CORRETTORIA E TESTIMONIANZA DI VERITÀ

1

Ricordo un'affermazione di Gottfried Benn su una sua poesia in due strofe, di cui alla prima strofa, perché arrivasse a un compiuto senso poetico, ne fu aggiunta una seconda un ventennio dopo, e solo allora gli parve di essere in presenza di un oggetto poetico con una sua autonomia. È quella che mi piace chiamare l'ispirazione in due tempi, diversa dall'ansia di correzione che, partendo da una stesura originaria, arriva, attraverso una serie successiva di modifiche, alla versione definitiva, cioè a quella che ci sorprende per freschezza e potenza poetica. Esempari sommi di questa tendenza sono Petrarca e Leopardi e, nel 900, Ungaretti. Giuseppe De Robertis scrisse un saggio *Sull'autografo del canto "A Silvia"* (1947) mostrando come dall'informità di un abbozzo iniziale si arrivi attraverso successive varianti (di cui alcune decisamente scadenti), e quasi per fatalità, al miracolo della poesia che conosciamo. Subito gli rispose Gianfranco Contini in una lettera aperta, dal titolo *Implicazioni leopardiane*, dicendo di aver trovato "eccitanti e vitali" le osservazioni di De Robertis. "Volta per volta, da un lato il punto di partenza, dall'altra il punto d'arrivo: e tu mostri lo stacco, quasi lo scatto, da una relativa informità alla perfezione". E Contini, estendendo la ricerca a tutto il *corpus* leopardiano, vuole dimostrare come "per una zona considerevole delle varianti leopardiane, si debba discorrere, come per la tecnica petrarchesca, di sinonimia e scambio nel sistema", cioè quella tendenza alla rarefazione, all'alleggerimento linguistico, che lo fa passare, in "A Silvia", da *percotea* la faticosa tela, a *percorrea* la faticosa tela, per un *notevole acquisto* di espressività poetica in cui sono implicati tutti i *Canti*. L'edizione critica curata da Emilio Peruzzi ci mostra la stessa legge di tendenza, sia nelle edizioni a stampa che nei manoscritti, da "All'Italia a "La ginestra", rappresentando palpabilmente le tappe successive dell'approfondimento di un gusto poetico. È lo stesso processo che ha spinto il Petrarca, come testimonia sempre Contini in *Preliminari sulla lingua del Petrarca* a creare una lingua poetica depurandola di ogni violenza terminologica e avvolgendola nell'arcano di una più segreta lievitazione unilinguistica, in opposizione al plurilinguismo dantesco, più consono alla nostra sensibilità di moderni, filtrata attraverso il romanticismo e l'espressionismo. Anche se, come chiosa sempre Contini, "è altrettanto un fatto che la sostanza della nostra tradizione è più prossima alla cultura petrarchesca", e la lingua del Petrarca doveva risorgere, virginalmente fresca, nelle mani di Giacomo Leopardi. Poi, all'inizio del Novecento, ci fu Ungaretti che, rifacendosi a Leopardi e a Mallarmé, sgravò progressivamente, soprattutto il suo primo libro, della zavorra di cui erano cariche le poesie nelle versioni apparse su "Lacerba" e ne *Il porto sepolto*. E in questo modo, ed è sempre Contini a testimoniare, correggeva anche l'Ariosto. Non sembra che tale ansia correttoria sia stata propria anche di un Montale o di un Cardarelli o di un Saba, per i quali, una volta pubblicate, le poesie non hanno subito successive trasformazioni, e per cui quindi sono state bruciate nel processo creativo tutte le possibili varianti. Ora questa ansia correttoria sembra avere di mira non il senso, ma la purificazione del senso, e consiste in un alleggerimento del peso delle parole che, all'interno di una ridefinizione del rapporto tra poesia e filosofia, rivolge la riflessione teorica sull'arte e sul linguaggio a interrogarsi sulla parola poetica... "Che cosa accade al linguaggio qualora esso sia linguaggio poetico? [...] Che cos'è la parola poetica nella sua verità? (H.-G. Gadamer, *Il contributo dell'arte poetica nella ricerca della verità*). E poiché la

risposta che egli dà a questo interrogativo si richiama al distacco tra linguaggio letterario e linguaggio quotidiano, giustamente l'ansia correttoria non mira a comunicare una nuova quantità d'informazioni, ma intende perseguire una circolarità unica e insostituibile tra il suono e il senso che renda un'enunciazione poetica compiuta e perfetta in se stessa: " il suo dire attesta se stessa e non ammette nulla di estraneo tendente a verificarlo" (Ivi).

2

Ma, al di là di ogni perfezione raggiunta, è l'ermeneutica della parola poetica a dare forma al senso globale del testo, e quindi, tentando di costruirne un equivalente, a rivelarne pienamente la poeticità, anche quando un verso sia zoppicante, e la versione ancora incompleta o inadeguata. E così come il testo poetico può passare attraverso diverse fasi prima di trovare la sua forma più compiuta, così l'obiettivo del comprendere non è arrivare ad una spiegazione definitiva, ma di aggiungere un nuovo elemento a un processo di interpretazione che arricchisca e dilati il senso della parola poetica, al quale partecipa, in ultima analisi, ciascun lettore di poesia. In quella vera e propria lezione di saggezza filosofica e letteraria rivolta a "un giovane d'indole e di ardore incredibile ai buoni studi, e di aspettazione meravigliosa" che è *Il Parini ovvero della gloria*, Giacomo Leopardi dice che "a conoscere perfettamente i pregi di un'opera perfetta o vicina alla perfezione, e capace veramente dell'immortalità, non basta essere assuefatto a scrivere, ma bisogna saperlo fare quasi così perfettamente come lo scrittore medesimo che ha scritto a giudicare". Ma nel primo Ottocento, sull'onda lunga di una poetica neoclassica, il concetto di perfezione artistica, che già era stato incrinato dalle varie correnti romantiche, non aveva ancora subito tutte quelle trasformazioni che avrebbero sottoposto il linguaggio alle diverse aggressioni delle avanguardie, fino a rendere impossibile il confronto tra poetiche non condivise, e a rendere problematico lo stesso concetto di perfezione. Sulla base di quale concetto poi valutare la poeticità di un testo quando, è lo stesso Leopardi a dircelo nel *Parini*, anche di "Virgilio, esempio supremo di perfezione agli scrittori" in talune circostanze si dubita la grandezza, o addirittura, a seconda delle diverse ore del giorno, della propensione o meno a farsi prendere dagli "effetti dell'eloquenza e della poesia" ci suonano opache anche le parole dei più grandi poeti. " A me interviene non di rado di ripigliare nelle mani Omero o Cicerone o il Petrarca e non sentirmi muovere da quella lettura in alcun modo. Tuttavia, come già consapevole e certo della bontà di scrittori tali, sì per la fama antica e sì per l'esperienza delle dolcezze cagionatemi da loro altre volte; non fo per quella presente insipidezza, alcun pensiero contrario alla loro lode". Solo che le cose si complicano per gli scrittori nuovi, che non hanno ancora una fama consolidata, e che talvolta, in certe condizioni di spirito, accantoniamo per sempre anche se scrivono una buona poesia. All'opposto, "trovansi gli animi alcune volte, per una o per altra cagione, in istato di mobilità, senso, vigore e saldezza tale" che testi anche mediocri esercitano su di noi uno strano fascino, e si confondono gli effetti del libro con quelli del nostro stato di eccitamento. Ma, così ci muoviamo sempre in un contesto legato a un concetto di perfezione che presuppone una chiusura, un'opera chiusa, che è diventato estraneo e limitativo per noi moderni, non solo perché assuefatti ormai all'incompletezza delle opere o all'opera aperta, ma anche perché nei libri del passato andiamo a cercare le diverse varianti, che a volte poi costituiscono delle vere e proprie altre opere rispetto a quelle conosciute e da tutti celebrate. Ma quando una poesia, o un'opera d'arte, può dirsi conclusa, se pure l'autore vi ha posto da secoli o da decenni la parola fine, se, come afferma Gadamer in *Verità e metodo*, ogni lettura è un atto rivivificante che trasforma il lettore in interprete, e lo coinvolge in un processo attualizzante del senso complessivo del testo in cui ogni parola subisce una coloritura semantica legata alla immaginazione, al tempo storico e alle precedenti interpretazioni?

3

Esistono opere scritte due volte, che differiscono tra loro, anche se scritte in continuità l'una dopo l'altra, come se appartenessero a due secoli diversi. *Fermo e Lucia* è un romanzo ancora settecentesco nella struttura rispetto a *I promessi sposi* che invece appartiene in pieno all'Ottocento. Ma la filosofia che orienta la trama del libro è la stessa sia nel primo che nel secondo romanzo: bene e male possiedono il mondo in egual misura, ma alla fine la Provvidenza mette le cose a posto, e il bene, sia pure con difficoltà, finisce col prevalere.

Della *Morte di Empedocle* di Hölderlin abbiamo tre stesure e tuttavia l'opera è rimasta incompleta. Ed è la storia ad agire sul poeta e a indurlo a modificarne la concezione. All'inizio, quando concepì la tragedia, egli aveva riposto grandi speranze nelle guerre di coalizione e soprattutto in Napoleone, ma in seguito, come molti altri intellettuali tedeschi, rimase deluso, sia dalla svolta dittatoriale del generale francese che dall'involuzione reazionaria del regime del Württemberg. Nella prima fase, sotto l'influsso napoleonico, Empedocle non è solo un filosofo che agisce in nome della sua filosofia, ma anche un uomo pubblico che aspira a giocare un ruolo politico. Possiede una forza carismatica attraverso la quale potrebbe influire sul destino del popolo. La sua cacciata da Agrigento quindi appare non solo come una conseguenza della maledizione divina, ma anche necessaria per scongiurare l'avvento di un regime assolutistico. Il filosofo vuole scomparire dall'orizzonte pubblico perché, senza la sua presenza, si possa instaurare la pace e la democrazia. Preso atto che non sarebbe stato Napoleone a favorire la nascita di un regime democratico, Hölderlin riscrive alcune scene della tragedia, accentuando il conflitto tra l'autorità pubblica e l'autorità religiosa della città... Secondo Ermocrate, i cittadini di Agrigento non sono ancora in grado di sopportare la luce divina emanata dalla figura di Empedocle, che non è più l'eretico che ha tradito gli dei, ma una specie di nuovo Prometeo che ha rubato il fuoco celeste per donarlo agli uomini. Le aspirazioni democratiche sono rimaste deluse e il poeta diventa incerto su quale ruolo far svolgere al suo eroe dopo il fallimento dell'azione rivoluzionaria. Nella terza stesura, preceduta dal saggio preparatorio *Fondamento dell'Empedocle*, il filosofo rinnega la sua più vera identità, quella poetica e politica, e si offre come vittima per la salvezza della comunità e, come Cristo, cerca di trasformare il mondo con la sua morte, così come avverrà puntualmente nella terza stesura. "Anche Empedocle - come il Cristo hegeliano - espia la sua divinità, l'esser riuscito a raggiungere una più alta conciliazione rispetto alle condizioni del suo popolo e del suo tempo. Entrambi devono morire, per permettere che il loro messaggio, la loro 'buona novella' si diffonda tra gli uomini". (Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*) Quindi c'è una differenza tra un'ansia correttoria che si esercita sulla forma, da un'ansia di trasformazione del senso di un'opera, in quanto il poeta è coinvolto nelle contraddizioni del suo tempo, ne vive appassionatamente l'alternanza di speranze e delusioni, passa da un'intesa a un conflitto. Scrive Max Kommerel, in *L'Empedocle di Hölderlin*: "In che modo una poesia come quella di Hölderlin diviene innanzitutto possibile? In virtù di una disposizione che è unicamente e incomparabilmente accordata in modo da cogliere tutto l'esistente come unisono del molteplice; che è accordata in modo da integrare in questa unità, in sé tanto divisa quanto armoniosa, ogni singolarità che incontra; che è accordata, infine, in modo da integrare in questo tutto anche il proprio sé, che meno si delimita e si afferma di quanto, in apertura, sia pronto alla transizione" Ma quello era un tempo di profondi sommovimenti storici, il tempo dell'invenzione della dialettica hegeliana, della superiore conciliazione realizzata di ogni opposto nella *Fenomenologia dello spirito*, a cui doveva seguire il tempo buio della *Restaurazione*, del pessimismo di Schopenhauer, di Leopardi e di Baudelaire, per cui il progetto di cambiare il mondo sarebbe suonato come una pretesa senza senso.

4

Una delle più emblematiche correzioni di una poesia nel 900, sulla base di un mutamento nella visione del mondo, è quella operata da Pasolini sul libro della sua gioventù, *Poesie a Casarsa* (1941-1943) nella riedizione che fece nel 1974. Solo un paio di citazioni. Nella prima edizione scrive:

Dedica.

Fontana di aga dal me pais.

A no è aga pi frescia che tal me pais.

Fontana di rustic amoùr.

(Fontana di acqua del mio paese. Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. Fontana di rustico amore)

Nel 1974 corregge:

Dedica.

Fontana di aga di un paì no me.

A no è aga pì vecia che ta chel pais.

Fontana di amoùr par nessun.

(Fontana di acqua di un paese non mio. Non c'è acqua più vecchia che in quel paese. Fontana di amore per nessuno)

Nel 1943:

Il nini muàrt.

Sera imbarlumida, tal fossal

a cres l'aga, na femina plena

a ciamina pal ciamp.

Jo ti recuardi, Narcis, ti vévis il colòur

de la sera, quand li ciampanis

a sunin di muàrt.

(Il fanciullo morto. Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo. Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto).

E nel 1974:

Il nini muàrt.

Sera imbarlumida, il fossal

al è sec, l'ombrena di 'na fèmina plena

a ciamina pa'l ciamp.

Sensa tornà né insumiàti, Narcis, i sai

enciamò ch'i ti vevis il colòur da la sera

co' li ciampanis a sunin il Mai.

(Il bambino morto. Sera luminosa, il fosso è secco, l'ombra di una donna incinta cammina per il campo. Senza tornare né sognarti, Narciso, io so ancora che avevi il colore della sera quando le campane suonano il Mai.)

Nei trent'anni che intercorrono tra le *Poesie a Casarsa* del 1943 e il loro rifacimento nel 1974 è avvenuto un capovolgimento di tutte le ragioni sentimentali e ideologiche. La ricchezza vitale di un mondo amato si è prosciugata, cancellata da un processo di sviluppo vissuto come una catastrofe personale e storica di tutto un popolo.

Capovolgimento che ha indotto i poeti, con motivazioni meno tragiche di quelle pasoliniane, ma per un adattamento alle tendenze sliricizzanti della desublimazione del linguaggio poetico e il suo abbassamento alla prosa, alla quotidianità, a poetare in una specie di terra di nessuno dell'ovvietà emotiva e sentimentale. E il poema, piuttosto che rivelare "una forte inclinazione ad ammutolire" (Paul Celan, *Il meridiano*), si è espanso in quella che qualcuno ha chiamato una *moltitudine poetante* che, in un certo senso, fa eco a se stessa, se il pubblico della poesia non è altro che il pubblico degli stessi poeti.

5

Ma, al di là di ogni facile accomodamento alle tendenze dominanti, la ricerca poetica, tende alla conoscenza, mai appagata, di qualche forma di verità."Quando noi parliamo con le cose a questo modo, sempre c'imbattiamo anche col problema della loro origine e della loro destinazione: con un problema che 'rimane aperto', non sfocia ad alcuna conclusione, addita uno spazio aperto e vuoto - siamo ampiamente fuori. Il poema cerca, credo, anche questo luogo" (Paul Celan, *Il meridiano*) E l'aperto, come tale è "ciò che non può essere ancorato a un indice 'come tale', in quanto non è comparabile a niente, neppure a sé, perché il 'sé' gli è ancora, infinitamente, del tutto a venire" (Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*) Ma "il poema assoluto - no, questo sicuramente non esiste, questo non può esistere!", dice sempre Celan nel *Meridiano*, e la ricerca è sempre un'erranza in un deserto dai confini indefinibili. La verità si sottrae. La perfezione è un miraggio. È vero, *A Silvia* sta lì come un monolite passato attraverso una depurazione che da:

Anco peria fra breve (ben tosto)

La speranza mia vaga: a gli anni miei

Anco negar la giovanezza i fati.

Come passata sei...,

trapassa a:

Coì peria fra poco

La speranza mia vaga: a gli anni miei

Negar così la giovanezza i fati.

Come passata sei....



E infine per approdare a:

Anche peria fra poco

la speranza mia dolce: agli anni miei

anche negaro i fati

la giovanezza . Ahi come,

come passata sei...

Avanziamo nel deserto, o meglio, penetriamo senza avanzare verso un'immagine, una rappresentazione, che era lì da sempre ad attenderci, in un campo trascendentale impersonale, in cui si fissa come un evento puro nel linguaggio. Ma a Leopardi la verità si configurava ancora, come per la metafisica e la filosofia idealistica, come Forma chiusa, attraverso la quale accordarsi con l'Essere all'interno di un simbolismo superiore e condiviso? E allora perché l'inno *Ad Arimane* non riuscì mai ad assestarsi in una Forma, rimanendo allo stato di abbozzo? O la stessa *Ginestra*, che pure è conclusa, tende a sottrarsi a un senso superiore separando il suo messaggio dal proprio tempo storico, o *A se stesso* ci mostra una singolarità, un lo determinato e prigioniero di un corpo le cui sofferenze sono esposte per la contemplazione e il godimento del Dio del male? Venuto meno il concetto di verità fondato saldamente sul terreno del *cogito*, sul rapporto di conoscenza tra il soggetto e l'oggetto, è venuto a mancare anche il fondo a cui ancorare il poema, che tende a diventare incessante, a fuggire dalle leggi della presenza, a inoltrarsi nell'inesprimibile. E per noi, giunti tardi, o, come dice Nancy, "che veniamo presto", l'approdo è antitetico ad ogni rassicurante certezza. L'approdo è il naufragio in una terra sconosciuta da dove "la parola poetica incontra se stessa nelle sembianze di uno straniero" (Flavio Ermini), e diventa, filosoficamente, *alétheia*, rivelazione e testimonianza autentica di verità.

Tiziano Salari (1938), saggista e poeta, vive a Verbania, sul Lago Maggiore. Tra i suoi libri: per la poesia, *Grosseteste e altro* (1983), *Alle sorgenti della Manque* (1995), *Strategie mobili* (2000), *Il Pellegrino Babelico* (Premio "Lorenzo Montano" 2001), *Versus* (2003), *Quotidianità della fine* (Premio "Capoverso", "Città di Bisignano" 2004); per la saggistica, *Il grande nulla* (1998), *Le asine di Saul*, 2004, *Il grido del vetraio* (in collaborazione con Mario Fresa, postfazione di Flavio Ermini), 2005, *Sotto il vulcano. Studi su Leopardi e altro* (2005).

- [Ranieri Teti](#)
- [Maggio 2007, anno IV, numero 7](#)

URL originale: https://www.anteremedizioni.it/montano_newsletter_anno4_numero7_salari