

Daniele Barbieri

## La poesia e il collettivo<sup>1</sup>

Egli sta scritto: “Nel principio era **la parola.**” (*“Im Anfang war **das Wort!**”*) Ecco io sono già impacciato! E chi m’ajuterà ad uscirne? No, io non posso stimare sì alto la parola, e se lo spirito degna illuminarmi mi bisogna tradurre diversamente. Sta scritto: “Nel principio era **la mente (der Sinn).**” Bada bene al primo verso ve’, che la tua penna non precipiti! può egli la mente tutto produrre e informare? Forse starà meglio così: “Nel principio era **la possanza (die Kraft).**” Ed ecco pur nell’atto ch’io scrivo questo, io mi sento da non so che avvertire che non devo contentarmene. Or sì il cielo mi aiuta da vero! Io prendo per una volta consiglio, e animosamente scrivo: “Nel principio era **l’atto (die Tat).**” (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduzione di Giovita Scalvini, 1835 – Milano, Bietti, s.d. p. 88 – corsivi e neretti miei)

Leggendo queste righe del *Faust*, in cui il protagonista si cimenta con la traduzione delle prime parole del Vangelo di S. Giovanni, mi sono sempre domandato se Goethe si rendesse conto dell’importanza della sua proposta filosofica, oppure – viceversa – se intendesse soltanto mettere in scena un delirio interpretativo da parte del suo eroe, quando già Mefistofele si trova presso di lui sotto la forma del can barbone, e di lì a poco si manifesterà, e il patto sciagurato tra loro verrà sancito. Se seguissimo questa seconda ipotesi potremmo prendere le parole di Faust come banale testimonianza dello stato con-

---

<sup>1</sup> Questo intervento riprende e sviluppa i temi di [un post pubblicato sul mio blog](#) “Guardare e leggere” in data 31 marzo 2011.

fuso della sua mente, già votata all'eresia e poco dopo al patto col diavolo. Ma poiché Goethe questa cosa l'ha poi scritta davvero, e sta lì – e pure il suo Faust alla fine si salva (a differenza dei suoi predecessori nella tradizione) – ci sentiamo autorizzati a darle una potenziale validità, e in dovere di osservarla più da vicino.

## Spiegazione e azione

Certo, non possiamo prendere davvero le proposte di Faust come traduzioni alternative accettabili delle parole di S. Giovanni. Il *logos* viene tradizionalmente inteso come la *parola* (il *verbo* della vulgata), e anche, di conseguenza, come il *pensiero*. La seconda proposta di Faust continua a restare dunque plausibile: *Sinn* viene tradotto da Scalvini come *mente*, che è corretto, però ancora prima che *mente Sinn* significa *senso*, o *significato*. Pensare che all'inizio di tutto ci stia il *senso*, o la *mente*, è ancora coerente con il platonismo di fondo su cui si basa il pensiero cristiano, e la filosofia occidentale sino a Goethe (e ancora dopo di lui).

Ma la terza proposta di traduzione di Faust è già davvero rischiosa: la *possanza*, o meglio (diremmo noi oggi) la *forza* (die *Kraft*), postula un materialismo agnostico, e pone all'inizio delle cose un puro principio naturale, in maniera del tutto slegata dalla trascendenza. È come dire che al principio di tutto sta l'energia, il Big Bang, il cieco scontrarsi delle forze. È la metafisica del materialismo, decisamente alternativa a quella, idealistica, che mette al principio il *logos* (parola o pensiero che sia). In questa terza concezione, il principio non è solo un principio *logico*, ma anche un principio temporale, l'alba di tutte le forze.

Faust non è però contento, e vuole andare più in là. In principio, dunque, era l'*atto*, die *Tat*, cioè l'*azione*, il *fare* (*tat* è anche il passato di *tun*, cioè *fare*, e quindi *feci*, o *facevo*). Questa proposta è molto più sovversiva della precedente: tutto sommato, anche se mettere al principio di tutto la *forza* significa sovvertire la gerarchia tradizionale, dichiarando una priorità della natura e delle sue leggi sul pensiero, i protagonisti tradizionali della riflessione filosofica occidentale (la natura e il pensiero) rimangono al loro posto, e muta solo il valore dato all'uno piuttosto che all'altro. Un'ontologia materialista, proprio come una spiritualista, vede il mondo in termini di natura e di pensiero che la conosce, cioè di natura e di conoscenza; solo che anche il pensiero viene pensato come riducibile

alla natura – anziché viceversa, come era prima, quando si metteva al primo posto il pensiero assoluto di Dio.

Mettere però a fondamento di tutto il *fare*, l'azione, l'atto, è una mossa assolutamente più radicale. Se l'azione si trova al principio, allora non la possiamo considerare come una conseguenza del pensiero, e la dialettica *mondo vs conoscenza* (con le sue varie soluzioni – materialiste e spiritualiste) non ha più modo di essere riconosciuta come fondante. Se nel principio c'è l'azione, da essa dipendono sia la conoscenza che la natura – con il corollario che ogni tentativo di spiegarla compiutamente è destinato a fallire. *Spiegare* l'azione vorrebbe infatti dire ricondurla al pensiero o al mondo, ovvero a un sistema cognitivo o naturale. Ma se l'azione si trova *al principio*, è semmai essa a spiegare il pensiero e il mondo. L'azione in sé però non spiega: *fa*, e basta.

A meno che non sia, appunto, *azione esplicativa*. Tuttavia l'azione esplicativa rimane fondante solo finché è in atto, cioè finché resta azione; mentre il suo risultato, cioè la *spiegazione* (ovvero il pensiero, la conoscenza) non è già più *azione*. Mettere l'azione al primo posto, in altre parole, significa postulare un fondo inspiegato e inspiegabile dell'essere: il fallimento stesso, in altre parole, del pensiero occidentale – una buona ragione, in fin dei conti, per vendere l'anima al diavolo.

Magari Goethe voleva dire altro, o magari stava solo facendo delirare Faust. Sta di fatto però che, via Schopenhauer e Nietzsche, queste riflessioni arrivano trasversalmente sino al medico positivista Sigmund Freud, il quale, quasi senza rendersene conto – e continuando a pensare di agire nei termini di una metafisica positivista della forza (die Kraft) – mette al centro del soggetto un'entità, l'inconscio, che a ben guardare non è riconducibile a nulla. Poiché Freud è ancora un materialista, ritiene di poterla spiegare in termini causali (in termini di *forze*, appunto).

Poiché non possiamo fare a meno di *spiegare*, presumibilmente la posizione di Freud resta quella corretta, in linea di principio. Postulare l'inconscio vuol dire far fuori infatti con un colpo solo le due prime traduzioni di Faust: in principio non può stare né la parola (*Wort*) né il senso (o la mente – *Sinn*), in quanto entrambe frutto della coscienza; e se esiste l'inconscio, la coscienza non può che essere un concetto emergente, un derivato.

Eppure la posizione di Freud contiene in sé i germi della propria negazione. Se postuliamo infatti l'inconscio, stiamo dicendo che alla base del nostro agire non sta nessuna spiegazione, perché l'inconscio non spiega, e non contiene spiegazioni. La spiegazione materialista, dunque, potrà magari essere valida, ma non è sufficiente a fondare il nostro agire. L'azione viene necessariamente prima della spiegazione, perché ci può essere sempre qualche sua componente che non può essere riportata a una qualche spiegazione. Postulare l'inconscio vuol dire pensare che in molti casi vengono prima le azioni umane, e solo in seguito le loro spiegazioni o motivazioni.

Abbiamo in questo modo ribaltato il tradizionale meccanismo di causa-effetto, ma non gli abbiamo sostituito nulla (non la causa finale, non il caso...). Che a ogni azione corrisponda una serie di cause si può certo postulare, ma solo in astratto – perché persino il soggetto che ha agito sarà a conoscenza di solo una parte di loro; e la soluzione riduzionista neurofisiologica è in verità troppo complessa per essere veramente percorribile, e postula a sua volta un materialismo che qui si trova già messo in questione.

Forse un modo di procedere è che, se davvero assumiamo il primato dell'azione, la spiegazione acquisisce senso solo in prospettiva di un'azione futura. Tutto si complica enormemente, insomma. Da un lato, infatti, la visione del mondo in termini di natura e conoscenza ci è necessaria (e la filosofia occidentale ha tentato di costruirla al meglio per venticinque secoli); dall'altro, la priorità dell'azione ce la rende falsa, vacua, utile solo localmente.

Ma non è tutto merito di Freud. La scoperta dell'inconscio ci ha permesso di mettere in dubbio l'esistenza del soggetto medesimo (quello che S. Agostino e Cartesio prendevano come base certa, attraverso l'atto stesso del dubitare), ma Freud fatica ad abbandonare l'io, e continua a cercarne delle tracce in profondità. Più radicali in questo senso sono certamente Jung e Lacan.

Antropologia e sociologia hanno spesso assunto di fatto la presenza di una dimensione non di pensiero al cuore dei processi stessi del pensiero – una posizione che, per quanto riguarda il nostro discorso, è diversa solo metodologicamente da quella della psicoanalisi. Senza parlare di *io* e di *Es*, anche qui il soggetto si trova dissolto, e con lui il concetto stesso di parola, di senso, di spiegazione.

Tuttavia la conclusione di Faust non può davvero dare origine a una disciplina cognitiva, scienza o filosofia che sia. Una disciplina *del sapere* non può accettare veramente una preminenza diversa da quella del sapere stesso. Per bene che vada, una disciplina cognitiva potrà giusto ammettere di ritrovarsi localmente confusa.

## **Azione e *Stimmung***

Goethe non era un filosofo, infatti, bensì un poeta. Se manteniamo centrale questa considerazione, potremo pensare che dichiarare la preminenza del *fare* sul *conoscere* significa lanciare un monito, un monito nei confronti di chi legge la poesia come se fosse filosofia, cioè (tentativo di) spiegazione, riflessione, pensiero, parola che definisce. Se la poesia manifesta in sé la priorità, le preminenza del fare, essa riproduce o condivide in qualche modo la *fattività* del mondo, senza necessariamente descriverla.

In altre parole, in questa prospettiva non è che la poesia non possa descrivere o spiegare, ma, in tal caso, quello che conta è il fatto che *essa sta descrivendo o spiegando*, e non *ciò* che vi si trova descritto o spiegato. Se nel principio c'era l'azione, quello che conta è *che la poesia fa*, non quello che dice, o comunica: lo farà magari anche dicendo o comunicando qualcosa, ma quelli sono semplicemente modi del suo fare, non la sua essenza.

Goethe, attraverso Faust, potrebbe dunque stare alertandoci proprio sulla natura non cognitiva della poesia. La poesia sarebbe essenzialmente azione (*poiein*), molto prima e molto di più di quanto non sia comunicazione. Per questo, per capirne la natura non abbiamo davvero bisogno di mettere in gioco le problematiche dell'io o del soggetto (che è un'entità cruciale per la parola e per il senso, che lo esprimono – ma non per l'azione, che esiste prima di lui). Naturalmente, cercare di capire la natura della poesia è già un ricondurla al cognitivo – e quindi un inevitabile sviamento. Dovremmo in verità limitarci a leggerla, o a scriverla, e quindi a viverla! Ma noi abbiamo bisogno di spiegazioni, a costo di ingarbugliarci tra le contraddizioni.

La poesia, dunque, sarebbe tale, in contrapposizione alla prosa e al discorso propriamente detto, proprio perché porrebbe fuori dal proprio centro la trasmissione del sapere tra soggetto e soggetto. In questo senso non sarebbe solo performativa, o perlocutiva, perché nelle definizioni di performatività e perlocutività i soggetti vengono comunque messi in gioco. E tuttavia la si potrebbe davvero prendere come modello di un certo

modo di usare il linguaggio, un modo che veda il linguaggio come prassi sociale, come modo non tanto di comunicare quanto di produrre un qualche tipo di consonanza collettiva, di accordo tra i soggetti in gioco, di *Stimmung*.

*Stimmung* è un'altra parola tedesca, che significa *accordo*, *consonanza*, e che viene proposta, nel senso in cui la stiamo utilizzando, da Walter Ong<sup>2</sup>. Si produce una *Stimmung* quando più persone si trovano accordate nella medesima attività, nel medesimo fare, come accade nelle situazioni rituali. Non è un caso che la parola provenga dal lessico musicale: la musica è infatti un grande produttore di *Stimmung* tra coloro che la ascoltano, e tra chi la ascolta e chi la sta producendo. Andare a tempo, danzare, seguire una melodia, anticipare uno sviluppo, attendersi un ritornello... sono tutte attività che producono un coordinamento molto forte tra le persone che si trovano immerse nel medesimo flusso musicale, comprese quelle che lo producono. Questo coordinamento, questa *Stimmung* tra le persone, avviene a monte della comprensione di un eventuale senso della sequenza musicale – ammesso che vi sia.

E poiché la musica, specialmente nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, può essere facilmente ascoltata in modalità differita, anche il coordinamento può essere differito e virtuale: ma non è meno efficace per questo. Nell'ascolto, anche privato e in cuffia, di un brano musicale coinvolgente, ha un ruolo determinante la chiara percezione che altri, ascoltando quel medesimo brano, si troverebbero a vivere quello che sto vivendo io, cioè ad agire esattamente come me, in accordo, consonanza con me – e che nel momento in cui questo accadesse effettivamente in presenza, questa *Stimmung* ci sarebbe chiaramente percepibile attraverso i gesti degli altri, che rispecchiano in qualche modo i miei.

Anche la poesia è fatta per costruire una *Stimmung*, per certi versi più debole ma per altri più forte di quella della musica. La *Stimmung* della poesia è più debole perché la dimensione del significato e del discorso vi hanno inevitabilmente un peso maggiore che non in musica. Non si dicono parole senza che queste trasportino un senso da un soggetto all'altro, e questo senso appartiene inevitabilmente alla dimensione cognitiva, della comunicazione tra soggetti. Ma per altri versi la *Stimmung* provocata dalla poesia può essere anche più forte di quella della musica<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Walter Ong, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino 1970, p. 146. Tit.or. *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967.

Quando leggiamo un componimento poetico con gli occhi, se davvero lo stiamo leggendo come poesia e non come semplice discorso, dobbiamo riprodurne, almeno interiormente, il suono. Nel fare questo ci troviamo nella condizione dello strumentista musicale, o del cantante, che sta *facendo* la musica proprio come ora noi stiamo *facendo* la poesia. Si tratta di un *fare* che non coincide con la scrittura, con l'invenzione primaria (quella del poeta, o del compositore), ma è comunque un *fare* coordinato con quello, mirato com'è a dare un senso sonoro alla sequenza di segni grafici sulla carta. Per proseguire l'analogia con la musica, si tratta di un'*esecuzione*, per quanto virtuale, per quanto magari soltanto interiore. Senza una simile esecuzione, non stiamo leggendo poesia, ma semplice prosa che va a capo, comunicazione di idee da soggetto a soggetto. Eseguendo (ma anche ascoltando attivamente una performance di lettura altrui) siamo invece immersi nel fare, un fare coordinato con quello di altri mille potenziali lettori – per quanto ciascuno nel suo intimo, ciascuno apparentemente per sé.

Per questo è tanto importante il ritmo in poesia, visto che il ritmo è un forte fattore di unificazione performativa, di *Stimmung* – come sapeva bene già S. Ambrogio alla fine del IV secolo inventando il genere dell'Inno, basato su un ritmo semplice e facilmente intonabile, per compattare i propri fedeli e costruire l'unità della propria Chiesa contro quella degli Ariani.

C'è un'altra dimensione però nella quale la *Stimmung* della poesia può essere più forte di quella della musica, e questa dimensione passa attraverso il significato, il discorso, il racconto. Il discorso poetico non è infatti riducibile alle funzioni informative e persuasive che tipicamente riconosciamo al discorso nella prosa<sup>4</sup>. Il fatto è che l'andamento stesso del discorso o del racconto è *in generale* di carattere ritmico, in poesia come in prosa, per la sua inevitabile natura di alternanza di momenti o fasi di maggiore e minore rilievo. Una volta che il principio del ritmo sia dichiarato rilevante, come accade in poesia (e non – o molto meno – in prosa), il lettore comprendendo il discorso ne percepirà

---

<sup>3</sup> Per una trattazione più ampia di questi temi (compreso – sotto – il discorso sui ritmi del contenuto) vedi i miei libri *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani, 2004 e *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011. Sull'operazione di S. Ambrogio di cui poco sotto, vedi anche "Essere in gioco: la parola collettiva da Sant'Ambrogio al rap", *E/C Magazine on line* ([www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it)), 2009.

<sup>4</sup> Certo, nemmeno nella prosa, specie se letteraria, le cose sono così semplici, e in molti casi la differenza è più di grado o di modo che di polarità. La differenza tra poesia e prosa, comunque, c'è; e mi si perdonerà, spero, questa enfaticizzazione a scopo esplicativo.

dunque pure i ritmi. La *Stimmung* potrà perciò essere costruita anche sui ritmi del contenuto del testo poetico, sulle modalità dell'alternanza di momenti maggiormente e minormente vividi.

La natura rituale della poesia, di *mantra* utilizzato per entrare in risonanza con la collettività di tutti i lettori (idealmente di tutti gli uomini), non si costruisce dunque solo con i ritmi del piano dell'espressione (quantità di sillabe o di piedi, posizione degli accenti, presenza di rime, assonanze, allitterazioni ecc.) ma anche con una forte rilevanza dei ritmi del contenuto – e questo distingue definitivamente la poesia dalla musica, nella quale la prima componente è molto più forte e la seconda molto più debole.

## Il metro

Questo discorso ci permette di intendere nei medesimi termini anche le ragioni dell'importanza del metro, ovvero della presenza di una misura regolare in poesia. Se il senso profondo della poesia, ciò che la rende tale e la differenzia dalla prosa, è la sua capacità di costruire un accordo attivo su base rituale, una *Stimmung* tra i lettori e tra lettore e autore, allora la presenza di una misura regolare diventa la base di un possibile accordo tra persone non compresenti; diventa cioè la garanzia della possibilità di ricostruire la situazione rituale anche in solitudine. Non è solo questo, certamente: la presenza di un metro facilita l'accordo pure in compresenza (S. Ambrogio *docet*), ma forse la facilità e l'immediatezza del *feedback* da parte di tutti che si verifica nelle situazioni in compresenza permette anche di indebolirne i vincoli, sino a farne a meno. Dove la compresenza invece non c'è, il metro diventa il sostituto del *feedback*, la bacchetta registrata del direttore d'orchestra, il necessario metronomo.

Tuttavia il *metro* non è necessariamente quello che nei manuali viene detto *la metrica*, né tanto meno *la metrica italiana*. La presenza di una regolarità di riferimento riconoscibile è necessaria perché la mia azione personale possa percepirsi coordinata con quella di tutti, ma non è necessario che questa regolarità, come nella tradizione italiana, riguardi un numero preciso di sillabe e una determinata posizione degli accenti – anche se questa specifica regolarità ci è forse più familiare e immediatamente intuibile di altre.

Basta conoscere un poco le metriche delle altre lingue europee nella loro evoluzione storica<sup>5</sup> per intuire la varietà di metri possibili alternativi.

E, al limite, persino la semplice presenza tipografica dell'a capo di fine verso può fungere da marcatore della presenza di una regolarità, quella della scansione della successione dei versi, lunghi o brevi che siano. Oppure si può pensare a una sorta di *metrica del senso*, cioè a una regolarità costruita non su base sonora bensì su base semantica, per esempio facendo coincidere il verso con l'espressione di un concetto determinante – un po' come accade nella poesia di Walt Whitman, attraverso la sua trasformazione in misura versale dell'andamento del versetto biblico. O come accade in tanta, tantissima poesia del Novecento.

### **La *Stimmung* e la lirica**

È singolare comunque che l'epoca in cui Goethe fa dire queste cose al suo Faust sia anche quella che inaugura, in poesia, il dominio incontrastato della *lirica*, ovvero di una forma di poesia che ha al suo centro proprio il soggetto, e la comunicazione del suo sentire nei confronti di altri soggetti. Da questo punto di vista, la poesia come lirica sembrerebbe piuttosto presupporre una metafisica centrata sul senso (*Sinn*), o sulla parola (*Wort*) in quanto strumento per comunicare; e la poesia finirebbe per trasformarsi in uno speciale veicolo degli stati della soggettività, uno strumento per il passaggio cognitivo al soggetto lettore degli stati emotivi del soggetto autore.

Il Romanticismo ha probabilmente sottolineato davvero, e davvero troppo, questa idea di poesia – ma chi ne fa il proprio cavallo di battaglia in negativo sono invece proprio le poetiche del superamento della lirica, a partire da quella “riduzione dell'io” che Alfredo Giuliani proponeva nell'introduzione ai *Novissimi* dichiarando – nella linea Schopenhauer-Nietzsche-psicoanalisi – che “La ‘riduzione dell'io’ è la mia ultima possibilità storica di esprimermi soggettivamente”. D'altra parte, c'è chi<sup>6</sup> fa acutamente osservare che l'“espressivismo” caratterizza le poetiche della riduzione dell'io non meno di quelle sentimentaliste e intimistiche, perché comunque nella ricerca di un nuovo e diverso modello di espressione che possa contrapporsi ai vecchi è inevitabilmente l'inventività sog-

---

<sup>5</sup> Su questo vedi, per esempio Michail Gasparov, *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino 1993. Tit. or. *Očerki istorii evropeiskovo sticha*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1989.

<sup>6</sup> Per esempio Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

gettiva dell'io a porsi come elemento cruciale dell'atto comunicativo: la "riduzione" dell'io non ne è che un camuffamento, un espungere l'io dai *temi* per mantenerlo ed esaltarlo nei *modi*. La *lirica*, intesa come espressione dell'io, comprenderebbe perciò in questa prospettiva tanto il crepuscolarismo pasoliniano come l'avanguardismo di Sanguineti e persino Balestrini, includendo decisamente i proscrittori tanto dell'una quanto quelli dell'altra linea.

Viste a questo modo, le polemiche degli ultimi decenni sulla questione della lirica appaiono decisamente strumentali a sostenere la posizione di una linea poetica piuttosto che di un'altra, perché comunque, che si esprima con stucchevole sentimento o con ribalda provocazione linguistica, è in ogni caso l'io personale del poeta a dominare la scena. Certo, non è affatto detto che questo sia un difetto o un problema. Se l'io e la lirica dominano nella poesia degli ultimi due secoli, e anche in quella buona (cioè non solo nella paccottiglia), è evidentemente perché è la nostra immagine del mondo a essere mutata negli ultimi due secoli rispetto a prima, e soprattutto l'immagine dell'io – con buona pace dei filosofi che hanno cercato di mostrarcene la natura illusoria.

In altre parole, si è sempre prodotta poesia, anche buona, avente per oggetto l'io e le sue emozioni, perché evidentemente questi temi fanno parte di noi, dei nostri miti e della costruzione delle nostre identità personali e sociali. Sono semmai gli altri temi (epici, politici, bucolici, didascalici...) della poesia tradizionale a essere usciti dal mito, o per lo meno, da quell'approccio al mito che si riconosce adatto alla poesia.

Non so se la poesia possa farci molto, rispetto a questo. Proprio nella misura in cui la *Stimmung*, l'accordo, la consonanza, è cruciale per la poesia, essa si può fondare solo su mitologie veramente condivise. Un poeta di valore potrà anche scoprire che ci sono mitologie condivise nascoste, di cui non siamo consapevoli, e portarle alla luce. Ma non potrà inventarsene di nuove! La poesia non è filosofia, né scienza; e il fatto che possa comunicare, al limite, contenuti filosofici o scientifici non ne cambia affatto la natura.

Io non credo che la poesia debba rivelarci grandi nuove verità, nemmeno su noi stessi. La sua natura di azione condivisa (tra i lettori, tra lettore e autore) la rende adatta a una missione basilamente civile: quella di farci sentire – attraverso la semplice fruizione – *nella* collettività; una collettività al passo della quale anche io stesso, nella mia sin-

golarità, posso andare. Una collettività che può essere l'insieme sociale o anche solo una sua parte, ma che è comunque più vasta del mio io personale e privato.

Se la vibrazione del sentimento dell'io è ciò su cui ci possiamo collettivamente accordare, ben venga la vibrazione; e se lo è invece la ribalda provocazione linguistica, ben venga pure lei. Quello che conta in tutti e due i casi è l'accordo, non il messaggio che serve a costruirlo (se non nella misura in cui serve a costruirlo). Potremmo dire che la poesia è una sorta di musica del suono e del senso, che può rivelarci o non rivelarci cose che non sappiamo, ma che, nella misura in cui è buona poesia, ci porta a fare, ad agire in coordinamento con altri. È una potenzialità di rito, che si basa sui nostri miti, e che, come ogni ritualità vera, è fatta per metterci in contatto con qualcosa di profondo e altrimenti indicibile. Tutta la poesia di qualità, insomma, nella misura in cui funziona, compie quella "riduzione dell'io" che sognava Giuliani, da Corazzini alle avanguardie, perché mette in campo un fare collettivo che ci coinvolge e che esiste alle spalle dell'io e del soggetto, un fare che ci è possibile solo attraverso l'accordarci con la sua dimensione collettiva.

La critica (e io per primo) fa bene a cercare di rendere dicibile quanto più può di quell'indicibile. Ma sappiamo benissimo che tutti i saggi che sono stati scritti su Montale, Eliot o Dante o chicchessia, per quanto importanti siano (e qualche volta lo sono) non sostituiscono e non potranno mai sostituire la lettura diretta della poesia. La spiegazione, come ci diceva Goethe, non fonda l'azione, tanto meno quella rituale e condivisa. In poesia, più che in ogni altro tipo di parola, *im Anfang war die Tat!*

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“  
Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
Ich muss es anders übersetzen,  
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.  
Bedenke wohl die erste Zeile,  
Dass deine Feder sich nicht übereile!  
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?  
Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!  
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,  
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.  
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat  
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!