Seminario di arti dinamiche. Germogli

AMBIGUITÀ E FECONDITÀ DELL'ORNAMENTO
Vortici ermeneutici sollecitati dall'*ornamento*

Gianfranco Gavianu

Il tema dell'ornamento percorre la cultura occidentale con un moto desultorio, come un fiume carsico che appare e scompare inabissandosi per poi ripullulare, riproponendo costantemente le polarità semantiche che lo contraddistinguono. In questo contributo cercherò di illustrare e argomentare, sondandone i presupposti, le implicazioni molteplici di ordine logico e storico sottese al concetto.

Una strategia euristica fondata sull'etimo potrà forse inizialmente esserci di qualche aiuto. L'etimologia latina della parola '*ornamentum*'[1] offre infatti fin da subito la luminosa scoperta di una duplice accezione: da un lato rimanda infatti a quanto è necessario per la predisposizione, la costruzione di un oggetto, di uno strumento, di una situazione, addirittura di un'impresa militare, quindi comporta la nozione di "struttura"; dall'altro si rapporta al fregio, all'abbellimento, all'ornamento appunto nel senso oggi accolto e dominante nella lingua italiana. La stessa duplicità rileviamo con grato stupore nel Greco dove c'imbattiamo negli equivalenti giochi semantici antitetici: "costruzione, struttura *vs* abbellimento": incontriamo infatti *kosmos*, *kosmeo* quindi "struttura ordinata", "mettere in ordine", ma anche *kosmema*; *kallopisma, kallopizo*: "abbellimento", "fregio", "ornamento", "abbellisco". Improvvisamente mi sovviene, con intimo compiacimento per il riscontro euristico, il breve scritto del 1910[2] che Sigmund Freud dedicò al significato antitetico delle parole primitive teorizzato dal grande filologo tedesco Karl Abel (1801-1906) nell'omonimo saggio *Über den Gegensinn der Urworte* (1884).

Una riflessione attenta ci rivela inoltre come attorno alla nozione in esame graviti un'area lessicale connessa a un campo semantico riccamente articolato in termini-concetti che si dispongono secondo linee di fuga metonimiche: "frammento", "dettaglio", "decoro", "margine", "orlo", "lembo", "limite". Su questa famiglia di parole hanno diversamente insistito, con dovizia di puntuali riferimenti, Florinda Cambria e Tommaso di Dio negli incontri del Seminario di quest'anno.

Continuo nell'esercizio lessicografico avviato e mi avvalgo, per cogliere il significato della parola in esame, di una strategia efficace quanto ovvia: l'individuazione di uno dei suoi antonimi. Ora, escludendo l'antonimo immediato e complementare "imbruttimento/deturpazione", non pertinente ai fini del mio discorso, assumerò di "ornamento" quei tratti semantici forse un po' periferici che insistono sul suo carattere "superfluo", "decorativo", "esteriore". Il primo termine che mi appare allora in mente in modo immediato è "utile" che, derivato come noto dal latino '*utilis*' a sua volta da '*utor*', significa "atto a…", "confacente", "vantaggioso", quindi "necessario", come suggerisce il possibile etimo latino: *ne-cedĕre*; un alcunché infine a cui non si può rinunciare, che è "inamovibile", il "Fondamento".

Nell'arco della tradizione occidentale questo contrasto attraversa dunque culture ed epoche storiche, costituisce un costante dilemma, pone di fronte a radicali alternative, con cui ogni generazione di intellettuali, filosofi, artisti è quasi necessitata a confrontarsi proponendo scelte perentorie o ambiziosi quanto precari tentativi di mediazione. Mi limiterò pertanto, con un senso di dolorosa rinuncia, a qualche

[1] L'autorevolezza del *Georges-Calonghi* propone la famiglia di parole *ornamentum, ornatūs ūs, ornatē,* e, centrale, il riferimento al verbo *orno-āre* che significa tanto "provvedere del necessario, apparecchiare, allestire" quanto "ornare, fregiare, far bello, celebrare".

[2] Cfr. S. Freud, *Significato antitetico delle parole primitive*, in *Psicoanalisi e società*, a cura di F. Manieri, Newton Compton Editori, Roma 1969, pp. 293-300. Ricordo, per onestà intellettuale, che il grande linguista Roman Jakobson sollevò perplessità sulle tesi freudiane: cfr. l'intervento di R. Jakobson in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966-2008.

essenziale colpo di sonda tra le diverse epoche. La cultura artistica europea della seconda metà dell'Ottocento può forse costituire un fecondo punto di partenza.

È diventato quasi un luogo comune richiamare l'avversione viscerale della mentalità borghese già al suo sorgere per tutto ciò che non sia immediatamente concreto, praticamente utilizzabile, funzionale alla "società", utile appunto. Nell'Ottocento, col Positivismo in particolare, una condanna inappellabile colpisce, in nome della scienza "utile", tanto la filosofia come metafisica – «Nicht Metaphysik mehr!» è lo slogan che echeggiò in Germania – quanto l'arte in genere e in particolare la letteratura. La borghesia, nella sua costitutiva ambivalenza, recupera la "bellezza" nell'intrattenimento, nel *Kitsch*, nelle forme dell'"ornamento" degradato. Complementare e altrettanto sprezzante verso *le dieu de l'utile* fu la risposta di intellettuali e artisti che, resi "inutili" perché ormai estromessi dal processo produttivo del meccanismo capitalistico, si dedicarono a sollevare incensi alla "forma", all'ornamento in sé, privo di un referente reale e di qualsiasi funzionalità edificante, utile. Valga come archetipo di tale programma un poeta grandemente ammirato da Charles Baudelaire: Théophile Gautier, autore di una raccolta *Smalti e Cammei* (*Émaux et Camées*, 1852), che fin dal titolo esalta il lavoro che risulta da una sottile oreficeria artigianale, l'ornamento. Così tutta la grande esperienza dell'Estetismo europeo tra Ottocento e Novecento è ascrivibile a questi presupposti. Non tutta la produzione artistico-letteraria è ovviamente riconducibile a questi assunti: le varie forme del romanzo ottocentesco non vi rientrano così come la lirica che cerca di attingere e testimoniare con disperata energia il "vissuto": penso ad Arthur Rimbaud, ma anche al Baudelaire non simbolista che voleva riflettere nelle *Fleurs du mal* la desolazione della sua esistenza: «…quand saurai-je donc faire / du spectacle vivant de ma triste misère / le travail de mais mains et l'amour de mes yeux?»[3].

Ma l'antitesi "Ornamento *vs* Utile", che a un livello più elevato si manifesta come opposizione tra "Contenuto" e "Forma", ha radici ben più profonde nella cultura occidentale e travalica le periodizzazioni storiche acquisite, configurandosi come una costante antropologica che trascende i tempi.

Come ci ha ricordato Tommaso di Dio[4], tale opposizione è riscontrabile nelle dichiarazioni di diversi autori classici: in Lucrezio e nella poetica di Orazio. Tutti ammiriamo quanto Lucrezio elegantemente afferma nei celebri versi del *De rerum natura*: «… sed veluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius ora pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore»[5]; formulazioni riprese quasi alla lettera più di millecinquecento anni dopo da Torquato Tasso nel *Proemio* della *Liberata*: «Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso /e che 'l vero condito in molli versi / i più duri allettando ha persuaso»[6]. Vien fatto di pensare che il participio 'condito' dissimuli un'inconsapevole, beffarda polemica verso l'austero Platone, che considerava la retorica una forma di gastronomia. Chi non ricorda, dai suoi anni di Liceo, le perentorie e stucchevoli prescrizioni oraziane: «Aut prodesse volunt aut delectare poetae…/ omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo»[7], presenti nell'*Ars poetica*?

Nei tre poeti citati è importante rilevare che il "vero" a cui rispettivamente Lucrezio, Orazio e Tasso si richiamano cercando di armonizzarlo con l'"ornato", è profondamento diverso: è infatti di ordine eminentemente gnoseologico nell'autore del *De rerum natura*, di carattere etico-civile in Orazio, di natura etico-religiosa nell'autore della *Gerusalemme liberata*. Ma c'è qualcosa che accomuna, pur nelle differenze, le tre dichiarazioni di poetica. Il ricorso all'ornamento presuppone un prendersi "cura" nell'accezione latina e poi heideggeriana del termine, una premurosa attenzione pedagogica al destinatario che deve essere paternalisticamente guidato verso la "verità", polo positivo dell'antitesi.

Propongo dubitosamente di istituire dei nessi possibili con i temi dei Seminari di Mechrí di quest'anno. Potremmo infatti ipotizzare che destinatore e destinatario del testo-messaggio, dislocandosi in

[3] Ch. Baudelaire, *Le mauvais Moine*, in *Les Fleurs du Mal*, a cura di L. De Nardis, Feltrinelli, Milano 1973[9], p. 26.
[4] Cfr., nel sito on line di Mechrí, il Documento 3.1 (*Due brani di Lucrezio e Tasso*), relativo alla terza sessione (19/02/2021) del Seminario delle arti dinamiche, a cura di Tommaso Di Dio.
[5] Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, a cura di A. Felli, UTET, Torino, 1976[2], I, vv. 936-8, p. 120.
[6] T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1971-93, I, 3ª ottava, vv. 1-4, p. 14.
[7] Quinto Orazio Flacco, *De arte poetica*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, UTET, Torino 1969[2] , p. 544, v. 333 e 343-344.

una relazione inesorabilmente asimmetrica, assumano ruoli complementari secondo lo schema padrone *vs* servo. Chi scrive, istallandosi nel potere del centro, del "qui", presuppone infatti di poter ricondurre a sé, nel "vicino", l'universo emotivo e cognitivo di chi legge, inesorabilmente collocato nel "là", nel "lontano", nell'errore e nella subalternità della periferia. Il mezzo di questa azione assoggettante è offerto dal potere seduttivo, manipolante dell'"ornato" connesso all'intimidazione coercitiva della "verità". L'ornamento è dunque accostabile alla retorica, il cui ambiguo e contraddittorio rapporto con la filosofia scandisce le svolte critiche della cultura occidentale.

È allora impossibile non fare un breve riferimento a colui che per primo tematizzò il problema del nesso oppositivo tra retorica e filosofia: Platone. A un'attenta riflessione, le opposizioni concettuali finora esaminate trovano il loro paradigma archetipico nell'antitesi socratico-platonica tra la conoscenza autentica (μάθησις) e la credenza (πίστις), che scaturisce da una persuasione (πειθώ) ottenuta mediante la potenza seduttiva della "parola ornata". La condanna intransigente che contro la retorica sofistica Platone scandisce nei dialoghi che vanno dal *Gorgia*, al *Protagora* e al *Fedro* si inquadra allora in questo schema categoriale. Non può quindi sorprendere l'intransigente censura che Platone infligge all'arte nella *Politeia* e che si fonda, come noto, su ragioni sia gnoseologiche (l'arte è copia di una copia, terza nella scala della verità, τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας[8]), sia etico-pedagogiche (fiacca le energie morali e allontana dall'impegno politico).

Tuttavia le antitesi non sono da assumere come delle polarità statiche, irrigidite in modo dogmatico e meta-fisico: è la grande lezione hegeliana a cui è difficile rinunciare. L'ornamento, lungi dall'essere un alcunché di inessenziale, di superfluo, può divenire qualcosa di costitutivo, di generativo, di strutturante come del resto l'etimo latino suggerisce e come Florinda Cambria ha illustrato in rapporto all'architettura orientale[9].

La tesi dunque, che ipotizzavo nell'esordio di questo contributo e che vado via via argomentando, sottolinea la duplice e opposta valenza dell'ornamento: abbellimento esornativo esteriore o elemento interno strutturante e dinamico. L'etnologia e l'antropologia sembrano legittimare la connessione dell'ornamento con la genesi stessa del simbolo nella comunicazione intersoggettiva. Nell'universo dei simboli, infatti, l'antropologo Carlo Tullio Altan[10] individua sia virtualità omeostatiche, difensive, chiuse, sia potenzialità di apertura al mondo, mitopoietiche, creative. La stessa complementare dialettica è, a mio giudizio, postulabile per l'ornamento.

La cultura alessandrina, ad esempio, ci offre una possibilità di valorizzazione positiva dell'ornamento: ha celebrato infatti il lavoro artigianale, da pazienti orafi, a cui i poeti avrebbero dovuto dedicarsi, devolvendo il loro tempo all'elaborazione di raffinati epigrammi. Il clima culturale ellenistico ha inoltre condannato il poema epico di ampie dimensioni, privilegiando, il "piccolo epos", l'epillio, basato sulla raffinata tessitura formale, sull'*ekfrasis*, la "digressione", sull'ornamento appunto, rispetto alla salda architettura strutturante del racconto. Callimaco diceva, come noto, «Grosso poema, grosso danno» e definiva sprezzantemente "scrittore grossolano", *pakigramma*, il povero Antimaco di Colofone (V sec. a.C.), ammirato da Platone e autore di un interminabile poema andato fortunatamente perduto: *La Tebaide*. Il paradosso è che la grande poesia latina, lo stesso Virgilio, non sarebbero stati pensabili senza questa attenzione al particolare, all'ornamento, a ciò che è apparentemente effimero. L'esperienza neoterica fieramente avversata dallo stucchevole e greve moralismo di Cicerone, che fu il coniatore del termine '*neoteroi*', presuppone i poeti ellenistici: Catullo è un esempio illuminante. Quasi a confermare il persistere di costanti antropologiche sovrastoriche, qualcosa di simile si è riproposto nella cultura italiana con Croce e il suo corifeo in ambito critico-letterario: Francesco Flora, che inventò il termine di 'ermetismo' per stigmatizzare quello che ai suoi occhi, nei giovani poeti fiorentini degli anni Trenta, appariva

[8] *Politeia*, X, 602
[9] Cfr. , nel sito on line di Mechrí, i Documenti 2.6 (*Mausoleo di Bukhara*) e 2.7 (*Mukarnas*), relativi alla seconda sessione (19/12/2020) del Seminario delle arti dinamiche, a cura di Florinda Cambria.
[10] Cfr. C. T. Altan, *Soggetto, simbolo valore*. *Per una ermeneutica antropologica*, Feltrinelli, Milano 1992.

incomprensibile contenutisticamente e, al tempo stesso, incentrato sul vuoto culto della forma, dell'ornamento.

Ora portando all'estreme conseguenze, nei modi di un ipotetico *experimentum mentis*, la condanna etica e teoretica, l'espunzione dal fare artistico dell'ornamento, potremmo giungere a scoprirvi le radici dell'an-iconismo, del rifiuto dell'immagine, della conseguente iconoclastia. Ma questo risultato, nei suoi esiti estremi, si capovolge di nuovo dialetticamente, in modo paradossale e rivelatore a un tempo, nel trionfo del decorativo, ossia in una forma estremizzata di ornamento. Come il radicalismo etico così l'istanza imperiosa dell'Assoluto, sia in ambito religioso (sette cristiane della tarda antichità, Islam, Calvinismo), sia in ambito filosofico (il superamento dell'arte e della religione in Hegel), sembra implicare inesorabilmente la cancellazione, la morte dell'arte, dell'arte figurativa in particolare, liberando le potenzialità inquietanti del segno irrelato all'immagine. Questa possibilità iconoclastica appare prepotentemente riemergere, seppur in modi contraddittori, nelle avanguardie artistiche del Novecento.

Da un'altra prospettiva di indagine, se inseriamo la nozione di ornamento, nell'insieme categoriale che definisce l'universo del "potere" e assumiamo come punto di riferimento il nesso tra artista-intellettuale e autorità, istituzioni costituite, l'ornamento dischiude in sé le stesse due opposte possibilità: la prima lo riduce a una funzione esaltatrice dell'esistente, la seconda lo investe di una valenza critica, polemica verso la realtà costituita.

Si è infatti storicamente manifestata un'arte ornamentale subalterna e celebrativa delle istituzioni costituite, della forza, se non dell'oppressione. Questa virtualità viene attuata in particolare nell'architettura monumentale dei regimi assoluti. È quasi d'obbligo qui citare i monumenti della Roma imperiale come quelli dei regimi totalitari. In questi casi assistiamo a una compresenza, sorprendente solo a uno sguardo superficiale, di arte figurativa ossificata e decorazione ornamentale: per l'asimmetria di potere da cui nascono, in entrambe è assente infatti il "senso", inteso come vivo legame comunicativo di una comunità di uguali. Nell'*Ara pacis augustae* alla decorazione floreale che percorre tutta la banda inferiore corrisponde sui due lati la celebrazione del *princeps*, la cui immagine ispirata a *pietas* deve suscitare rispetto e soggezione. Così la vuota monumentalità rivive nell'arte di propaganda dei regimi totalitari: tra i molti esempli possibili, ricordo, di Mario Sironi, *L'Italia corporativa* (1936-37), murale che "decora" il Palazzo dell'informazione di Milano. Ancora più grotteschi gli esiti del cosiddetto "realismo socialista" nell'Unione Sovietica staliniana, per non parlare degli aspetti involontariamente caricaturali dei giganteschi ritratti di Kim Il Sung e di Kim Jong II in Corea del Nord, a Pyongyang. In questo caso la soggettività, il senso intersoggettivo, è abolito radicalmente, l'ornamento è letteralmente vuoto, apportatore di morte: non esistono – secondo l'accezione colta da Heidegger nel verbo latino *ex-sistere* – né il destinatario trasformato in suddito, né il destinante alienato in una maschera mistificante del Potere: un mondo spettrale.

All'opposto è storicamente apparsa, e ovviamente ancor oggi testimonia la sua forza creativa, un'arte che sceglie consapevolmente il frammento irrelato, ornamentale, decorativo, quale strumento di de-costruzione di ogni codice etico, estetico, valoriale o politico prestabilito. Il sostanziale anarchismo, se non la tragedia, dell'artista che sconta il suo apocalittico rifiuto con l'angoscia della solitudine, dell'emarginazione, sono compensati dall'orgoglioso affermare il valore della menzogna, del *décor*-ornamento. Charles Baudelaire dice significativamente a conclusione di *L'amour du mensonge*: «Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté»[11]. La celebrazione polemica del fasto inutile, della consapevole menzogna, dell'ornamento si delinea dunque già a partire dalla fine del Settecento, percorre tutto l'Ottocento, si acuisce nel Novecento e giunge fino ai giorni nostri, replicandosi indefinitamente tra tentativi iterati di illusorie ricomposizioni.

Questa condizione dell'artista e dell'intellettuale in genere, a volte subita a volte consapevolmente assunta, è forse la base profonda dell'esperienza di ogni avanguardia che usi il segno che s'inflette su sé stesso, l'ornamento, come indice di una frattura col pubblico e di una sofferta quanto disperata ribellione.

[11] Ch. Baudelaire, *Le mauvais Moine*, in *Les Fleurs du Mal*, op. cit. p. 188.

Sono convinto dunque sia istituibile un parallelismo, un'omologia direbbero i sociologi, tra lo sradicamento dell'intellettuale e l'autonomia del segno. Uno degli antesignani della lirica moderna, Friedrich Hölderlin, lo rivela nella vita e nella poesia. Mi piace qui citare il verso inziale di una delle sue liriche più notevoli e abissali per le intuizioni che racchiudono; in *Mnemosyne* leggiamo questo meraviglioso *incipit*: «Un segno noi siamo senza significato, / senza dolore noi siamo e quasi / abbiamo perduto nella estraneità reciproca il linguaggio»[12]. Nel prosieguo della lirica emerge l'aspirazione a ritrovare una ricomposizione dei frammenti dello spirito nell'*Heimath*, la patria trascendentale, ma tale anelito si rivela un desiderio realizzabile solo nelle abissali lontananze di un tempo infinito. Ora che cosa può essere questo «segno senza significato» se non quell'ornamento che noi stessi siamo? Provvisorie strozzature dello spazio-tempo, partecipiamo infatti della stessa fugacità, necessaria ed effimera, del segno ornamentale, come esso siamo destinati rapidamente a dissolverci[13].

Ora, il percepirsi come ornamento inutile, è un privilegio e una condanna di quell'essere particolarmente sensibile e emotivamente teso che, già da sempre, forse in ogni civiltà, è il poeta lirico, spinto da una necessità imperiosa, inesorabile a dedicarsi a un tipo di composizione breve, concentrata, in antitesi alle solenni, ampie, architettoniche strutture dell'epos[14]. Tommaso Di Dio nella terza sessione del Seminario ha proposto, come ho ricordato, le ottave d'esordio della *Gerusalemme Liberata* per illustrare il delicato equilibrio tra il "vero" e i "molli versi" tormentosamente ricercato dal grande poeta. Vorrei qui riprendere l'esemplarità della figura esistenziale e artistica del Tasso da un altro punto di vista, soffermandomi sulla sua ricca, proliferante produzione di madrigali, per illustrare il trionfo di una lirica esile, fastosamente "ornamentale", che tende a dissolversi in musica[15]. Trascrivo qui interamente un madrigale che racchiude sorprendentemente in sé molti dei temi e delle parole che ci conducono per i sentieri euristici di questo Seminario:

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'alba mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente:
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura

[12] F. Hölderlin, *Mnemosyne*, in *Poesie scelte*, traduzione, note, introduzione a cura di S. Mati, Feltrinelli, Milano 2010. La traduzione, come sempre, deve dolorosamente rinunciare a molto dello splendore del testo originale che qui riporto in omaggio al grande poeta: «Ein Zeichen sind wir, deutengslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren».

[13] Guardo con ammirato stupore alla lezione offerta dalla tecnica orientale del mandala: costruire qualcosa di estremamente complesso, raffinato, geometricamente decorativo, per poi distruggerlo. Una tecnica con straordinarie implicazioni filosofiche e direi etico-pedagogiche, che insegna lo splendore dell'atto creativo e il carattere effimero di quello stesso splendore: ci abitua a contemplare la vita nella morte e la morte nella vita. Niente, lo so, di più lontano dalla mentalità occidentale; amante del definito, del compiuto, dell'eterno: «Exegi monumentum aere perennius», diceva Orazio; eppure alcune tendenze artistiche sembrano recuperarne la suggestione: Jackson Pollock con l'abbandonarsi all'alea di una danzante soggettività dionisiaca che lascia cadere il colore sulla tela distesa sul pavimento sembra privilegiare l'atto in sé ed essere indifferente all'esito materiale dell'opera, lasciato al gioco del caso.

[14] Significativamente le riflessioni sull'ornamento hanno ispirato il bel germoglio di Matteo F. Ponti sul corrispondente orientale della nostro frammentsismo lirico: l'haiku.

[15] Non è forse un caso che uno spirito risorgimentale eticamente austero, vigile, impegnato, attento alla storia e alle vicende morali e civili del nostro Paese, Francesco De Sanctis, nella sua *Storia della letteratura* abbia espresso riserve sulla poesia tassiana che rischia di sciogliersi in pura musica anticipando quella che a lui apparve la fatua gratuità del Barocco di un Giambattista Marino.

ch'ogni arso cor ristaura[16].

Ripercorriamo, sarebbe più giusto dire risillabiamo, questa gemma lirica che mi appare come un'emblematica esemplificazione della fecondità dell'ornamento. Una lettura rallentata, empatica che sappia praticare un'indugiante, sapiente sospensione del tempo, scopre in questo madrigale molteplici risonanze con quanto andiamo indagando nel Seminario e disvela le complesse istanze psico-emotive sottese al manifestarsi fenomenico di una traccia, di una figurazione lirica.

Innanzitutto la condizione psicologica di attesa che riguarda tanto la donna come il configurarsi della traccia lirica, del testo poetico. Gli «Ecco…» anaforicamente e quasi litanicamente iterati sembrano invocare, come in un arcaico rito propiziatorio, in una sorta di danza rituale, l'apparizione "qui" ed "ora", dell'essere "assente". L'attenzione dell'io poetante e la nostra sono rivolte all'apparire improvviso, inaspettato, imprevedibile, frutto di una grazia, di un dono, della donna e della creazione poetica. Ora l'attesa presuppone un vuoto, uno iato, una cesura che ci separa dall'assente; implica un "qui" dolorosamente scisso da un "là" tra i quali s'inarca la tensione del "trans" che forse colmerà quel vuoto abissale facendo apparire un volto e… un segno creativo, un testo lirico. L'"aura", trascorrendo lieve, improvvisamente si fa vortice, si addensa e s'incarna in figura. Se infatti sostituiamo alla donna in carne ed ossa amata dal poeta[17], il delicato strutturarsi del fantasma poetico nei limiti disegnati dal testo sul vuoto della pagina, notiamo un sorprendente riscontro e una convincente conferma delle riflessioni teoretiche sviluppate da Sini sul "limite e la figura" in *Il sapere dei segni*, richiamate da Florinda Cambria[18].

Ma il madrigale presenta, come accennavo, un densissimo e rivelatore apparire delle parole oggetto delle nostre riflessioni, in particolare l'aura che festosamente percorre l'intero testo, lo attraversa in profondità, ne costituisce il nucleo fonico generatore: sembra dimostrare la forza imperiosa dell'ornamento. In quanto "significante" desemantizzato, nella sua ludica autonomia, è fecondo di sensi, di significati plurimi, di significazioni. Ecco dunque il disporsi della parola nella forma della fuga in senso musicale nelle su occorrenze esplicite o dissimulate nel testo: «O bella e vaga AURoRA / l'AURA è tua messaggera, e tu de l'AURA / che ogni arso cor ristAURA». La lirica tassiana sembra dunque generarsi più che dalla tirannide coercitiva di un significato referenziale, dal gioco libero e gioioso del significante, dell'ornamento, della decorazione fastosa del suono. Percorre e domina l'intera lirica la vibrante liquidità del fonema /r/ che evoca sinesteticamente la calda sensualità della fascinazione erotica. Un esempio tra i molti possibili, tratto dal primo verso: «Ecco moRmoRaR l'onde e tRemolaR le fRonde…». Ma più in profondità sembra quasi che i gruppi fonici con la loro massiccia iterazione abbiano l'inconscio compito di evocare, rendere presente l'assenza, riproponendo all'adulto per un istante l'eros racchiuso nella lallazione dell'*in-fans*. Sfruttando per comodità lo stesso verso c'imbattiamo nelle forme di una stupefatta sillabazione che evoca la lallazione infantile: «… MOR-MORar… treMOlaR…». Allora non ci sorprende che l'ornamento sonoro rappresenti il tramite di una ricomposta totalità anche figurativa: al riapparire della donna agli occhi dell'amante corrisponde il reciproco, felice rispecchiarsi degli elementi fondamentali della natura: luce, acqua: «Ecco già l'alba appare / e si specchia nel mare / e rasserena il cielo». La sintassi compositiva è abolita: domina, mediante il polisindeto, l'accumulo di sensazioni che segnalano il trionfo di un travolgente vortice emotivo, sonoro-visivo a un tempo, sui confini fragili della razionalità comunicativo-utilitaria.

Mi piace qui citare il celebre aforisma di F. Schiller che così scriveva nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* (1795): «L'uomo gioca solo quando è uomo nel pieno senso della parola ed è

[16] T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.
[17] Il pervicace positivismo che infesta i manuali scolastici si premura di dirci trattarsi di Laura Peperara, nobildonna della corte ferrarese, alimentando lo stesso pedante equivoco di chi identifica la Silvia leopardiana con Teresa Fattorini, la giovane adolescente figlia del cocchiere di casa Leopardi. Ovviamente non sto dicendo che le notizie aneddotiche non abbiano una qualche utilità, ma rischiano di allontanare la riflessione sulle dinamiche profonde, di ordine teoretico, sottese all'opera di un autore.
[18] Cfr., in particolare, C. Sini *Il limite della figura*, in *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012, pp. 9-39.

completamente uomo solo quando gioca»[19]. Gli fa eco nel Novecento, su un altro piano, Jaques Lacan che, alludendo alle modalità ludiche e oniriche di comunicazione dell'inconscio, scrive: «Anagrammes, c'est pour vous que je communique»[20].

Torquato Tasso fu dunque un inconsapevole precursore di potenzialità poietiche e anche storico-esistenziali attualizzate dalla riflessione teoretica e dalla creatività artistica dal Sette-Ottocento fino ai nostri giorni. Tornando alla chiusa del madrigale esaminato, non sorprende allora che l'aura diventi "messaggera", angelo mediatore, una figura del transito, una modalità operativa transartistica, transdisciplinare. La lirica, come noto, fu musicata dal grande Claudio Monteverdi (345) Claudio Monteverdi - Ecco mormorar l'onde - La Venexiana - YouTube.html), splendore ambiguo ed eternamente fecondo dell'ornamento!

Postscriptum

A una rilettura distaccata, mi rendo conto che l'argomento mi è esploso in vortici centrifughi, che rischiano di allontanarsi dall'asse argomentativo e richiedono specifici approfondimenti in nuovi germogli, ma ormai «Scripsi et damnavi animam meam!».

(6 marzo 2021)

[19] Cfr. Friedrich Schiller, *Lettere dull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, Armando Editore, Roma 1971

[20] La citazione, ripresa da Stefano Agosti a p.43 de *Il testo poetico* Rizzoli Milano 1972, è tratta da Jacques Lacan, *Écrits*, Paris 1966, p. 410