

Mechrì  
COSTELLAZIONI 2019  
Potenza e prosperità

*Gruppo II*  
**PROSPERITA', UTILITA', POTERE**

*Il lavoro svolto*

Il gruppo di lavoro ha preso le mosse dal Dossier curato da Florinda Cambria, Francesco Emmolo ed Enrico Redaelli. Partendo dall'osservazione iniziale del plico secondo la quale "per generare la prosperità è necessario intercettare la potenza", secondo le quattro flessioni del rito, della prolificità, del potere e della ricchezza, ci siamo concentrati in particolare sul nesso tra tre nozioni: **prosperità, utilità e potere**.

La discussione intensa che abbiamo avuto durante la seconda sessione delle Costellazioni ci ha condotto a costruire una mappa concettuale pluristrato, che abbiamo poi condiviso e rifinito tra la seconda e la terza sessione e presentato durante la terza sessione.

In questo documento restituiamo esclusivamente una guida alla lettura dei diversi strati della mappa concettuale, che vengono riprodotti nella forma che è stata presentata durante la terza sessione.

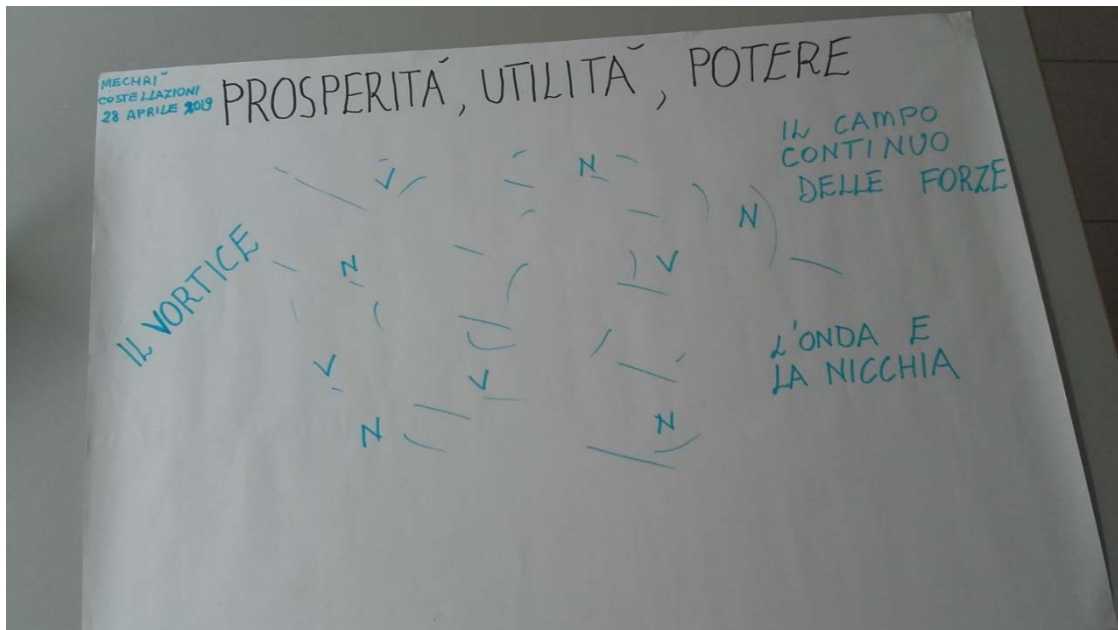
*Gli strati, la mappa*

La mappa nel suo insieme è composta da tre strati principali. Ciascuno strato è depositato sull'altro in forma visibile, attraverso l'utilizzo di fogli da lucido. Ciò implica un movimento continuo tra gli strati, un movimento che "buca" gli strati in verticale e che permette di leggere in trasparenza i segni degli strati più "profondi" in quelli superficiali.

La scelta di questa forma di rappresentazione dipende dalla consapevolezza del fatto che i diversi strati sono separabili esclusivamente attraverso il nostro lavoro di mappatura. Nessuno dei concetti che proponiamo all'attenzione deve essere ipostatizzato. Senza dimenticare mai che l'intero della mappa, a sua volta, è preso in altre pratiche, a partire da quella della nostra esposizione durante la terza sessione e dall'azione di lettura svolta in quella sede ed ora.

La mappa assume a tema centrale il luogo del lavoro e della festa, pensati prima di ogni separazione, come ambito nel quale si mettono in movimento, in una prospettiva antropogenetica, l'azione che genera prosperità, l'azione utile e l'azione che esibisce e produce il potere.

## PRIMO STRATO: IL VORTICE DELLE FORZE



Il primo foglio ritrae il “campo delle forze”. Abbiamo immaginato questo campo come lo sfondo eternamente presente dietro ad ogni successivo discorso. Il campo non va pensato come originario, perché nasce nella interazione compositiva e oppositiva delle forze in relazione tra di loro. Va aggiunto che le forze non esistono separatamente e precedentemente la loro relazione, ma sono a loro volta il prodotto del campo che generano.

Il “campo di forze” è dunque al tempo stesso uno e molteplice. A Mechri si è fatto riferimento in più modi a questo piano di esistenza chimerico, sovraindividuale e sempre solo individuato: lo si è chiamato, per esempio, zoé/bios, intero/parte, vortice/vertice, onda/nicchia, uno/molti, Dioniso/Apollo, natura/cultura.

Questo campo delle forze è il primo strato della nostra mappa perché per noi rappresenta non solo la premessa dell’evoluzione della vita, ma anche, di conseguenza, la premessa per un ragionamento sul fare umano, come quello che ci è stato proposto. Infatti, i fogli successivi disegnano alcuni concetti per noi fondamentali per mappare l’avvento dell’essere umano.

Da ultimo, un chiarimento metodologico. È evidente che il campo di forze è, al tempo stesso, una premessa assoluta e relativa. Assoluta perché, secondo lo statuto del sapere, che ha una sua storia e una sua evoluzione, e *da queste* una sua oggettività, non ci è dato ragionare se non a partire da questa figura del campo delle forze. Ma è anche relativa perché il campo di forze è appunto figura, uno “stadio” del cammino umano, che ha avuto appunto la forza di imporsi e di mostrarsi come vero; *sinora*.

Nel corso dei lavori di gruppo e, ancor più, nella riflessione successiva, ci è sembrato che in questa dimensione ambigua del nostro primo foglio si nascondessero *in nuce* i temi centrali attorno a cui eravamo stati chiamati: il lavoro e la festa, l’utile e l’inutile, il prospero e il produttivo, il vate e il leader ecc., tutte coppie che forse costituiscono la sostanza dell’umano – che non trova dimora definitiva in un luogo o in un’idea.

Abbiamo attribuito il valore di custode di questo “mistero” umano alla parola: è, infatti, con la trasformazione silenziosa della natura in parole che l’animale diviene capace di costruirsi nicchie ecologiche estremamente coese e potenzialmente distruttive per l’altro (tanto quello circostante quanto quello “dentro” di lui). Ma questo terribile strumento, la parola, è forse anche il luogo del lavoro più prospero che ci sia: il ricordo riconoscente della propria avventura. (cfr. *infra* «Il supplemento della parola e il rimbalzo dello sguardo»).

## SECONDO STRATO (A): IL CAMPO ANTROPOGENETICO DELLA PROSPERITA' E DEL POTERE

Il secondo strato identifica nella coppia lavoro/festa il cuore dell'azione che produce insieme prosperità e potere. L'accadere dell'umano è strettamente connesso da una parte alla possibilità di produrre eccedenze e resti, mettendo al lavoro le protesi (a partire dal corpo proprio) che consentono la generazione di ciò che è utile e costruendo il senso di questo surplus attraverso il canto, la festa, il rito. In tali azioni produttive da una parte l'umanità prospera, e insieme si costituisce come tale nelle prime comunità proprio attraverso queste azioni, dall'altra assume l'abito della violenza e con essa del potere e del suo esercizio.

Intorno al nesso inscindibile tra lavoro e festa si organizzano un insieme di concetti, che da una parte articolano l'esito dell'azione del lavoro e della festa, dall'altra evocano la possibilità per l'umano di abitare il campo delle forze invocandole, cercando di soggiogarle oppure accompagnandole e assecondandole.

Questi concetti mostrano alcune dimensioni per noi costitutive del lungo processo antropogenetico, che è oggetto anche della riflessione di Mechrì durante questa annualità:

- la produzione dell'utile, attraverso i meccanismi del dono e dello scambio, ma anche in relazione al gioco;
- la generazione, come manifestazione della prosperità e come condizione di possibilità della perpetuazione della comunità e del senso;
- il lavoro del rito, della musica e della festa, inteso come luogo originario della produzione dell'essere-in-comune;
- la manifestazione del potere, come tentativo di soggiogare le forze e di esercitare il controllo sulla natura e sugli altri, anche attraverso la violenza.

Queste forme del fare, e questi esiti dell'azione del lavoro festa stanno infine in relazione alla dialettica tra economia ristretta ed economia generale (nel senso di Georges Bataille).



## SECONDO STRATO (B): ABITARE IL CAMPO DELLE FORZE: IL VATE, IL LEADER, L'ARCIERE

I tre tarocchi proposti nel secondo strato: il *vate*, il *leader* e l'*arciere*, non sono (o non vogliono essere nel modo in cui noi li abbiamo pensati) persone, individui, ma sono posti ad indicare tre modalità di stare dentro il gioco complesso delle forze e delle relazioni visualizzate. Abbiamo infatti declinato le tre figure in rapporto a quelle forze del *vortice*, del *continuo*, dell'*onda* che persistono e continuano ad essere presenti in trasparenza.

Il *vate*, come è chiarito anche dall'approfondimento particolare attorno a questa figura, evoca le forze, pone nel campo un'azione poetica e artistica. Si fa carico, nella sua faticosa e tormentata posizione, di evocare forze di per sé indicibili, e di doverle in qualche modo dire; di evocare ciò che era prima della frattura, prima del tempo del simbolo e della parola ma di doverlo farlo attraverso il simbolo e la parola.

Il *leader* si pone in un rapporto diverso con quelle stesse forze, ha la volontà di gestirle per poter agire con azione fattuale, di imprigionarle e usarle per un'azione politica anche attraverso l'esercizio della violenza.

L'*arciere* è forse la figura più complessa (e non è un caso che noi stessi abbiamo posto accanto alla definizione del suo rapporto con le forze e alla sua tipologia di azione due punti di domanda). A lui abbiamo affidato la sfida più grande, quella di tenere insieme la consapevolezza della perdita e l'evocazione delle forze del *vate*, la capacità di intercettarle e assumerle e, dopo aver teso la corda dell'arco (verso il *vate*?) e aver afferrato la freccia (con il *leader*?) quelle forze le accompagna e le rilancia. L'*arciere* ci sembra in qualche modo richiamare alcuni fili che hanno attraversato questo laboratorio. Il ricanto della riflessione di Florinda Cambria nella sua tensione all'indietro verso la voce del *vate*, l'immagine dell'onda proposta da Enrico Redaelli nella piegatura della rete che la capacità di intercettare e rilanciare le forze dà, il rapporto che descrive la relazione madre/figlio proposto da Francesco Emmolo in cui gli inconciliabili di vita e conoscenza, generato e generante non sono sostantivi ma relazioni (non individui ma coindivui).

L'azione sospesa dell'*arciere* non è inazione, è l'azione che è la sintesi spontanea e naturale del tiratore con l'arco Zen.

## UN RICANTO SUL SECONDO STRATO (a cura di Gianfranco Gavianu)

Le tre figure proposte, definiamole pure junghianamente archetipiche, giacciono latenti nel nostro inconscio e sono potenzialità che, in particolare in campo artistico-letterario, sono state spesso tradotte in atto e variamente contaminate tra loro.

Muovendo dall'immagine del 'vates', infatti, il cui etimo sembra implicare valenze semantiche molteplici e antitetiche<sup>1</sup>, che vanno dal profeta, all' indovino, dal cantore ispirato al maestro di saggezza, non è arbitrario postulare il suo intrecciarsi e sovrapporsi all'immagine del 'leader', il greco 'pastore di popoli' 'poimèn laòn' e alla figura dell'arciere: Apollo, dio della poesia, divinità solare, è anche un distruttore<sup>2</sup> e un terribile arciere 'toxòtes' come la sorella Artemide - Diana; Febo, come è noto, si contrappone a Dioniso-Orfeo e al tempo stesso ne condivide le prerogative del canto. Una simile struttura trinitaria, tipica delle lingue indoeuropee, fonda d'altra parte nella tradizione occidentale le tre modalità del fare poetico: la poesia omerica: l'epos che istituisce e celebra le gerarchie sociali; la poesia didascalica esiodea che insegna le norme morali e la faticosa arte dell'esistere valorizzando l'érís costruttiva, come ha sottolineato il prof. Sini nel seminario di quest'anno; infine quella orfica: Orfeo dà i nomi alle cose, muove col suo canto la natura, ammansisce e incanta le belve, discende agli inferi e ne placa col canto le terribili divinità.

Nel mio contributo, per dimostrare il concreto intrecciarsi, l'inevitabile dialettico scindersi e ricomporsi di queste icone originarie, appunterò lo sguardo critico sulle invocazioni e le composizioni proemiali di alcune opere somme della cultura occidentale. Sono infatti convinto che gli esordi di un'opera siano un luogo privilegiato in cui è possibile cogliere la modalità concreta mediante la quale il soggetto, non ancora creatore, che si decide per il canto poetico cerca di intercettare partendo dalla suo "bios", parte transeunte del tutto, la potenza, la forza della "zoè", la vita come totalità. L'invocazione alle muse fonda, come a tutti è noto, i pilastri della tradizione poetica greco-occidentale e ha un valore emblematico e rivelatore se non la degradingamo a stucchevole artificio retorico. Colui che dice dubitosamente 'io' si rivolge a entità che lo trascendono e da cui cerca sostegno, aiuto, energia per superare il suo limite. Gli esordi dei due poemi omerici possono dunque offrirci un prezioso viatico. Ne riporto i primi due versi approssimativamente translitterati. Leggiamoli e confrontiamoli:

*"Ménin àeide, theà, Peleìaèdeo Achiléos / ouloméne, é muri' Achàiois algh'étheke... (Iliade I,1-2)*

*"Andra moi énepe, Mousa, polùtropon, òs màla polla / plànchthe, epèi Tròies ieròn ptoliethron éperse (Odissea 1,1-2)*

La differenza appare riconducibile al ruolo subalterno e ancillare che, nell' Iliade, a sé il soggetto poetante riserva delegando direttamente alla dea il ruolo di cantrice: àeide; nell'incipit dell'Odissea compare invece un delicato e trepido pronome personale *moi*, che forse manifesta il timido affacciarsi della consapevolezza di sé dell'io poetante. Va d'altra parte evidenziato che, mentre la dea può cantare solo un aspetto, una parte di un tutto: la 'ménis' di Achille; il soggetto poetante nell'Odissea aspira a un tutto, canta l'eroe (*Andra*), nella sua interezza.<sup>3</sup> La figura dell'arciere che è affidata all'inizio dell' Iliade ad Apollo - l'epidemia di peste nell'esercito acheo è diffusa dalle frecce terribili del dio – a conclusione dell'Odissea è incarnata dal protagonista che stermina i proci con l'arco.

Nell'esordio dell'Eneide virgiliana, assistiamo alla fusione dei due incipit iliadico e odissiaco: il soggetto poetante acquista pieno rilievo: è lui che canta in prima persona *Arma virumque cano....*. Non dimentichiamo che è intercorso un intervallo di quasi otto secoli tramati di eventi storico-politici epocali e di profonde trasformazioni culturali: filosofiche e letterarie di cui è quasi impossibile valutare l'enorme incisività: tra Omero e Virgilio si collocano i Presocratici, Socrate Platone, Aristotele, Epicureismo e Stoicismo nonché la grande letteratura classica ed ellenistica. Mi preme evidenziare, nella prospettiva del discorso che sto qui sviluppando, come, oltre al primato del soggetto poetante, acquisti rilievo un'invocazione alla musa che, memore degli insegnamenti di una cultura 'riflessa' quale quella alessandrina, insiste razionalisticamente sulle 'cause', gli "àitia" callimachei. Il 'Logos', qui inteso come narrazione storica, sembra avere il sopravvento sul "Mythos"; la musa, perde la sua *enérgeia* ispiratrice, è ridotta a un ruolo di rimemorazione "*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso...*" (Eneide I, v.8). D'altra parte, nella complessa sintesi attuata da Virgilio, la figura del protagonista Enea assume in sé funzione di 'leader' come fondatore di una nuova civiltà, "protoclistes", e al tempo stesso, come Orfeo, discende agli inferi per attingere la rivelazione del destino futuro di Roma. Potremmo qui postulare una rete di rapporti che collegano in uno schema triadico la figura del vate, la voce che dice io

<sup>1</sup> Si connette infatti a una famiglia di parole che nelle lingue indoeuropee. La radice indoeuropea *vak* che è nel sanscrito *vac'-mi*, include il latino 'vox', 'vaticinium', 'vagire', 'vaticanus mons', il greco 'Fῆπος' → ἔπος, 'Fῶψ' → ὄψ (voce di divinità, di uomini, di animali);

<sup>2</sup> Per quanto disputata, l'etimologia di 'Apollo' può rimandare al verbo 'ἀπ-όλλυμι': mando in rovina, distruggo.

<sup>3</sup> Non è forse casuale che il sapiente traduttore latino dell'Odissea, Livio Andronico, abbia conservato il pronome "*Virum, Camena, mihi insece versutum...*"

nel poema, quella del 'leader' il protagonista del poema e quella dell'arciere': Enea è un eroe distruttore e costruttore a un tempo.

Violando consapevolmente i canoni di una pedante filologia storicistica, con un rischioso ma consapevole salto di secoli, mi volgo ora agli *'incipit'* delle tre cantiche della Commedia dantesca. Orfeo-Dioniso cristianizzato, Dante nel proemio dell'Inferno, nonostante l'apparizione di Virgilio, esita, dubita di sé e del suo compito, come un arciera che debba ancora scoccare la freccia. Sebbene dapprima sembri orgogliosamente fiducioso del soccorso di generiche muse e del proprio ingegno profondo: *"O muse o alto ingegno or m'aiutate /o mente che scrivesti ciò ch'io vidi / qui si parrà la tua nobilitate"*; subentra poi in lui, quasi per riflesso cristiano di umiltà, lo sconforto: *"io non Enea io non Paulo sono..."*. Intervengono a soccorrerlo e a rassicurarlo molteplici mediazioni: Virgilio narra delle tre donne benedette: la Vergine Santa Lucia, Beatrice, le tre sante – ancora uno schema triadico – appaiono qui come le autentiche muse cristianamente ribattezzate in antitesi a quelle invocate all'inizio dello stesso canto. Ad apertura del Purgatorio, dopo l'esposizione del tema *"e canterò di quel secondo regno..."*, siamo posti di fronte al recupero del mito – mediato a Dante come è noto dall'Ovidio delle Metamorfosi – delle figlie di Pierio, re della Tessaglia, punite per la loro superbia dalla musa dalla 'bella voce': Calliope.

Ancora più emblematico e ricco di implicazioni di senso è il proemio del Paradiso. Qui l'intreccio di riferimenti al mito si fa denso, ellittico, vertiginoso. Il 'buon Apollo' – ancora un riferimento al dio arciera – è invocato perché faccia di Dante 'vaso' in grado di raggiungere l'amato alloro: evidente a tutti è qui il rimando al mito di Dafne trasformata in alloro. Ma più inquietante e sublime è il riferimento alla vicenda del satiro Marsia che, sconfitto nella gara musicale, viene letteralmente scuoiato dal dio come narra con minuzia di particolari chirurgici Ovidio. Dante riscopre la sconvolgente violenza orfica dell'ispirazione poetica che permette di superare i limiti dell'umano solo mediante un lacerante smembramento di sé, di cui l'esempio di Marsia è l'anticipazione figurale: *"Entra nel petto mio e spira tue / sì come quando Marsia traesti / dalla vagina delle membra sue"*. Più oltre assistiamo alla denuncia di un altro limite: quello della parola che il superamento dell'umano non è in grado di esprimere: *"Trasumanar significar per verba /non si poria..."*. Dunque, qui compare Apollo che, non dimentichiamolo, è al tempo stesso dio della poesia e 'toxòtes' arciera così come la sorella, Artemide-Diana. Pertanto le tre figure proposte appaiono costantemente intrecciarsi. Se teniamo presente che Dante, in quanto autore, ne attinge da sé stesso le funzioni archetipiche di guida-leader dell'umanità smarrita, di figura orfica che, come Cristo-Orfeo, discende agli inferi e ne risale, di arciera che trafigge con sacra violenza e tende inesorabilmente il suo arco verso uno scopo di salvezza<sup>4</sup>.

Ma, più specificamente, quali indicazioni si possono trarre ai fini del discorso che cerco di sviluppare in rapporto alla figura del 'vate'? Per Dante, poeta cristiano, l'ispirazione ha come presupposto necessario l'umiltà: una disposizione d'animo che, secolarizzata, interpreterei come riconoscimento del limite del soggetto, che solo così, superando la soglia della propria nicchia creaturale, può gioiosamente aprirsi all'onda del molteplice celebrandolo col canto, una possibilità concreta che per un credente coincide con l'illuminazione della Grazia.

Abissi di tempo e spazio sembrano interpersi, se leggiamo il celebre sonetto proemiale del Canzoniere petrarchesco, in cui l'esperienza da comunicare non sembra più riconducibile a quella del vate ispirato ma a quella di un precario io psicologico che effonde se stesso nel 'suono /dei sospiri', non a caso in rima equivoca con 'sono': l'identità, l'essere si scioglie dunque in eco musicale. Al tempo stesso le sue liriche sono "rime sparse", quasi membra lacerate di Orfeo, e il poeta cerca conforto, pietà, perdono non più verticalmente in muse che lo trascendano, ma orizzontalmente in ascoltatori partecipi.

Con un altro periglioso salto di più secoli ci imbattiamo nei proemi dei due massimi capolavori del Cinquecento: l'Orlando Furioso e la Gerusalemme liberata. In entrambi lo spirito creativo il vate è separato dalla forza: il leader; a differenza di Dante che riconosce il proprio limite in Dio e non in figure terrene, entrambi i poeti rendono un umile omaggio ai signori che li proteggono. In Ariosto l'invocazione trascendente alle muse è del tutto ignorata; compare un galante e garbato omaggio a una musa terrena, Alessandra Benucci, vista paradossalmente come potenziale ostacolo alla creatività poetica. Dice infatti l'autore che riuscirà a comporre il suo poema solo *"se da colei che tal quasi m'ha fatto /che il poco ingegno ad ora ad or mi lima / me ne sarà però tanto concesso / che mi basti a finir quanto ho promesso"*.

Nella Gerusalemme l'esordio, fitto di colti riferimenti, è affetto da una tormentata tortuosità etico-psicologica, nella sofferta presa di distanza dal neopaganesimo di molto Rinascimento e nell'abbracciare l'ortodossia post tridentina: *"O Musa tu che di caduchi allori /non cirondi la fronte in Elicona /ma su nel ciel infra i beati cori /hai di stelle immortali ampia corona..."* Ma questa rinuncia schiude nuovamente la possibilità, tutta moderna, di un'invocazione alla trascendenza che sorge da una fede disperata e soggettivistica non più garantita né dalla scienza né dalle architetture logiche di una coerente *summa* teologica. La fede del Tasso potrebbe essere accostata, per il suo angosciato soggettivismo, a quella di Pascal: il vate qui si fa interprete di una comunità di credenti lacerati nel loro intimo e accomunati da uno spirito di crociata che parte da fondamenti nichilistici. Galileo non a caso disprezzò la Gerusalemme

---

<sup>4</sup> Va detto, per inciso, che la metafora dell'arco e delle frecce compare più volte nella Commedia, : cfr. in particolare il canto 1° del Paradiso vv. 118-120, dove la Provvidenza è l'arciere divino: *"né pur le creature che son fòre /d'intelligenza quest'arco saetta / ma quelle ch'hanno intelletto ed amore"*

contrapponendole la serenità ariosa e olimpica del Furioso e in modo significativamente complementare l'opera tassessa è stata grandemente apprezzata da un poeta del Novecento come Ungaretti. Tasso sembra, novecentescamente, vergognarsi di essere poeta e chiede perdono alla musa celeste: "...e tu perdona/ se intesso fregi al ver se adorno in parte/ d'altri dilette che dei tuoi le carte".

Dominato nell'Europa continentale dal razionalismo cartesiano, il Settecento, nonostante la grandiosa ma ignorata lezione di Giambattista Vico, non fu un secolo particolarmente felice per la poesia. Va ricordato che Voltaire definì la Commedia un 'salmigondis': un guazzabuglio, un pasticcio. La figura del 'vate' risultava dunque altamente improponibile: in forma autoironica Parini presentava se stesso nel Giorno come 'precettor d'amabil rito'.

La tensione verso la trascendenza è, come è noto, potentemente recuperata dalla cultura romantica. Limitando lo sguardo alla poesia italiana, riscontriamo l'energica, e forse un po' enfatica, invocazione alle muse nei Sepolcri foscoliani "Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / del mortale pensiero animatrici...". Manzoni celebra nuovamente negli Inni sacri la figura del vate cristiano come espressione di una comunità universale di credenti: in particolare nella Pentecoste la forza trascendente e universale dello Spirito santo anima il poeta e coinvolge potenzialmente l'intera umanità. Ne cito una delle strofe più ispirate: "noi T'imploriam! Placabile / Spirto discendi ancora, / a' tuoi cultor propizio, / propizio a chi T'ignora; / scendi e ricrea; rianima / i cor nel dubbio estinti; / e sia divina ai vinti / mercede il vincitor" vv. 89-96.

La ricerca poetica di Leopardi, nella fase giovanile, affida a una 'natura' russovianamente intesa la funzione di musa ispiratrice, in quanto fonte originaria dell'immaginazione: ma la natura progressivamente si chiude nel silenzio e l'invocazione del poeta risuona nel vuoto, diventa eco di se stessa "Che fa tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, / silenziosa luna?" (Canto notturno di un pastore errante dell'Asia), preannunciando quella desacralizzazione del mondo che sarà propria del Novecento.

Con l'affermarsi progressivo in Europa dei processi di industrializzazione e di mercificazione l'invocazione alle muse e la forza evocativa del vate divengono sempre più problematiche e se sono riproposte appaiono mistificatrici e inautentiche.

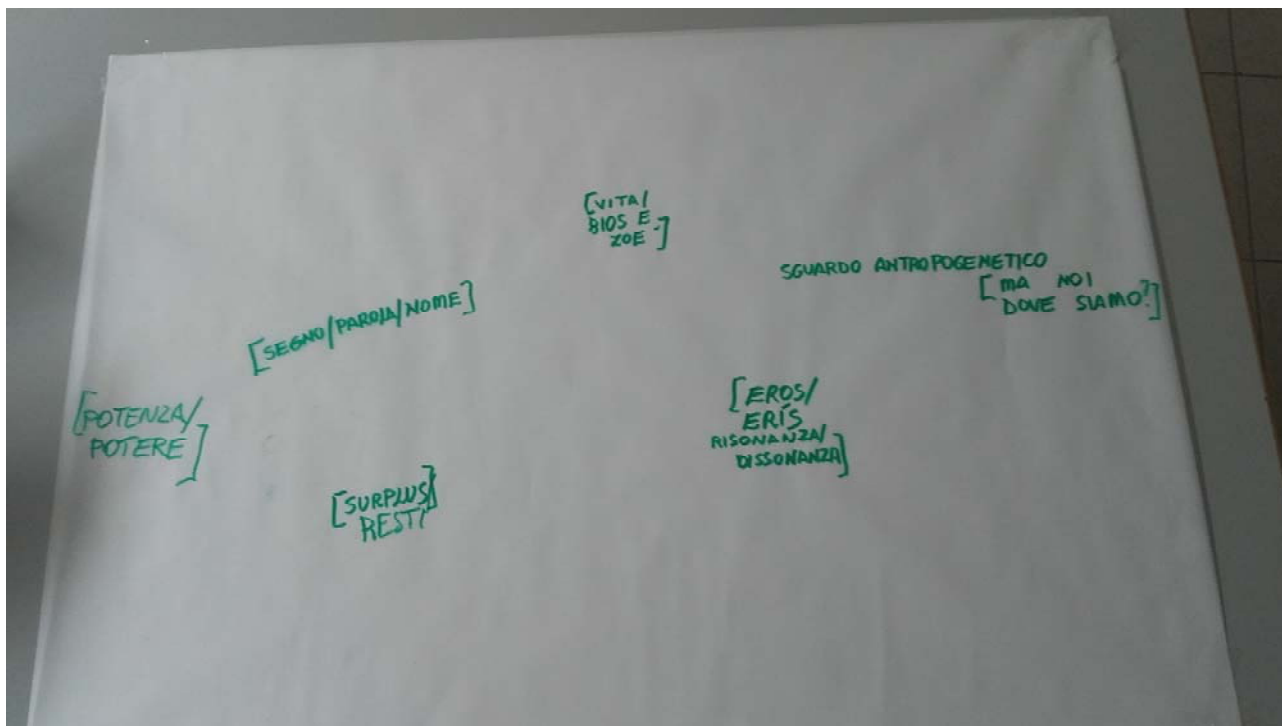
Da un lato va rilevata la lucidità spietata di Baudelaire, di Rimbaud e Mallarmé. Baudelaire nell'apertura delle Fleurs du mal colloca la cupa e sarcastica dedica all' 'ipocrita' lettore, dove non canta certo le 'muse' inesistenti, ma la greve, paralizzante immanenza dell'Ennui, che trionfa su qualsiasi velleitario e donchisciottesco slancio verso l' 'Idéal'; Rimbaud, che aspirava a modificare demiurgicamente il mondo mediante la parola e che orficamente riproponeva la discesa agli inferi (Une saison à l'enfer) come fonte di suprema saggezza, rinunciò brutalmente alla poesia e divenne mercante d'armi e di schiavi: una resa incondizionata all'esistente nella sua feroce immanenza. L'esperienza mallarmeana sembra attestare l'impossibilità della creazione poetica e la disperata costruzione di testi proprio sul tema dell'impotenza e dello scacco creativo: in assenza di qualsiasi forma di trascendenza l'esito è la paralisi, il frammento irrelato, il gioco gratuito dei suoni, l'allegoria vuota, l'invocazione iterata a un Azzurro ideale inattuabile: "Je suis hanté: l'Azur, l'Azur, l'Azur, l'Azur" (L'Azur)

Dall'altro, nella produzione poetica italiana tardo-ottocentesca e primo novecentesca, la sintesi tra la figura del vate e del leader viene tentata pericolosamente in una prospettiva mitopoietica, come è noto, da Carducci e D'Annunzio con esiti a volte caricaturali. Evito facili esemplificazioni.

Mentre Giuseppe Ungaretti ancora recupera l'ipotesi di farsi voce di una collettività: "Sono un poeta / un grido unanime..." (Italia vv. 1-2 in L'Allegria); Eugenio Montale, forse il più grande lirico del Novecento italiano, negli Ossi di seppia rinuncia a farsi interprete di un sentire collettivo, di valori condivisi, guarda con ironia al ruolo del 'vate': la sua poesia non offre possibilità di trascendere l'immediatezza fenomenica, è una laica teologia negativa; può dire perentoriamente soltanto: "...ciò che non siamo, ciò che non vogliamo" Non chiederci la parola. Come le Muse, le tre figure archetipiche, il vate, il leader, l'arciere, inseguite in questo percorso nelle loro mutevoli epifanie attraverso la poesia dell'Occidente, sembrano definitivamente eclissarsi.

Volgendoci infine alla più immediata attualità, come ha efficacemente dimostrato il notevole e febbrile lavoro seminariale di Tommaso Di Dio di quest'anno, appare assoluta l'impossibilità di invocare una trascendenza che superi la negatività dell'esistente, ricostituisca la figura del 'vate' e ricomponga i frammenti lacerati del corpo di Orfeo: i giovani poeti, lacanianamente, si autoistituiscono come tali in un disperato solipsismo; le Muse sono irrimediabilmente inesistenti o lontane.

## SECONDO STRATO: IL SUPPLEMENTO DELLA PAROLA E IL RIMBALZO DELLO SGUARDO



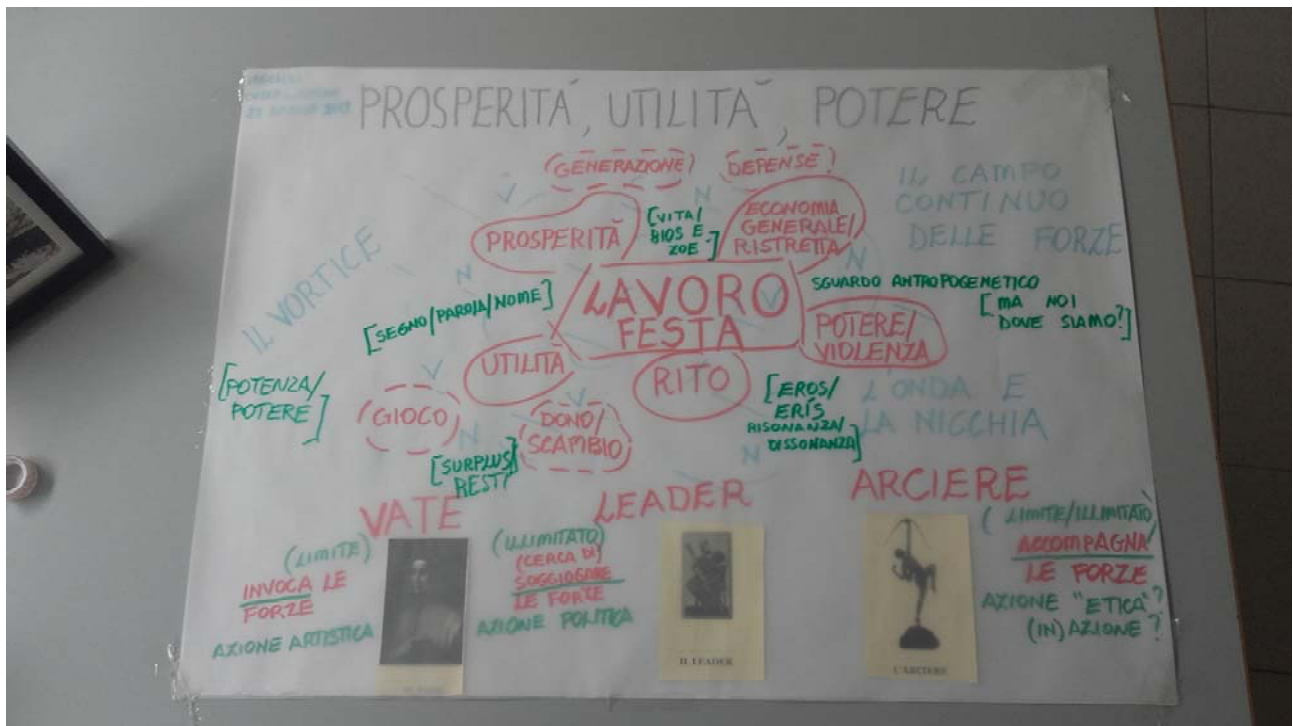
L'ultimo strato allude alla necessità di ripensare tutto quanto esibito negli strati precedenti a partire dalla consapevolezza che solo a partire dalla parola e nella parola si dà la possibilità di accesso al sapere della prosperità, dell'utilità e della potenza.

Le parole indicate in questo ulteriore strato alludono all'esercizio impossibile di osservare quel che abbiamo fatto, nella consapevolezza che è solo attraverso nostro saper dire (e saper scrivere) che accade quanto rappresentato negli strati precedenti.

Per questa ragione è su questo strato che abbiamo ricollocato la coppia bios/zoé, nella consapevolezza che è sempre a partire dal nostro bios, dalla nostra nicchia sapiente, che possiamo nominare (e tradire) il vortice delle forze.

Quest'ultimo strato allude dunque al movimento infinito dei significati, alla *kinesis* entro la quale si colloca anche il gesto che abbiamo compiuto e che ancora e sempre si compie nel transito del senso.

## IL FOGLIO-MONDO



Ecco infine l'immagine complessiva, nella quale tutti gli strati sono visibili insieme in trasparenza. L'immagine allude al foglio-mondo, come possibilità di riscrittura, nel segno della parola, del movimento eterno della vita vivente, della sua prosperità e potenza, presa nel ri-canto della vita sapiente.