

L'importanza del margine ampio

di Riccardo Bertolotti

Il principio poetico nei *Marginalia* di Poe

"Quando mi procuro dei libri, mi preoccupo sempre che le pagine abbiano un ampio margine; non tanto per un qualche amore verso la cosa in sé, del resto comprensibile, quanto per la facilità offertami nell'annotare a matita pensieri, accordi e divergenze di opinioni, o semplicemente brevi commenti critici. Dove le annotazioni eccedono lo stretto limite del margine, le affido a una strisciolina di carta che deposito fra le pagine, avendo cura di fissarla con un goccio di gomma adragante."

I debiti intellettuali, dice Eco, sono gli unici che sia gradevole riconoscere: ed ecco finalmente un omaggio all'autore del nome di questa rubrica, Edgar Allan Poe. La vulgata corrente lo vorrebbe iscurito, alcolizzato, sguaiato, tutto morso dai fantasmi vivi dei suoi *mystery tales*, e dimentica di ricordare al gran pubblico il lato colto, intellettuale, critico. Del resto un pazzo si vende più di un dottore, ben lo saprebbe Campana che leggeva da cinque lingue sulle edizioni di Oxford "perché sono le uniche senza le note di traduzione", e viene spacciato come "ignorante". E il latino di Rimbaud? Insomma buon autore ciuccio non s'è mai visto; magari un outsider vagabondo e delirante, ignorante no. Così i *marginalia*, le annotazioni dialoganti che nell'era cartacea i lettori intessevano ai confini del testo attraversando epoche, lingue, stili, mille volte perse e sempre ritrovate tra ebraico, gotico, romanico, greco, cirillico, cinese, copto, italiano e naturalmente inglese, giungono fino a Poe per diventare un testo unitario, l'occasione di un titolo. Ecco qui un meta-marginale.

Nel 1949 Luigi Berti tradusse i *Marginalia*, materiale programmaticamente eterogeneo tra i cui brevi saggi svetta *Il principio poetico*. Percorrendo a rapidi, lunghi balzi il territorio circoscritto da Poe, uno sguardo retrospettivo sul tema non dovrebbe soffermarsi più di tanto sui dati acquisiti della temperie romantica che fa da sfondo al testo. L'autore fu ovviamente un divoratore di poesia, e dalla fine tessitura di citazioni fiume rivendica l'ammirazione per Tennyson, "il più nobile poeta che vi sia mai stato", con incursioni su Moore, Byron, Longfellow, e più discosto, Motherwell. Ma cosa ha di unico, suavia, "Lacrime, vane lacrime il cui senso ignoro"? Non ci appaiono queste parole, oggi, così manierate? Non hanno perso smalto per l'usura? Cosa è stato in "The Princess" e in Tennyson a convincere definitivamente Poe?

Lasciamolo dire: "(...) non perché le impressioni che produce siano *in tutti i casi* le più profonde, non che l'emozione poetica (...) sia in tutti i casi la più intensa, ma perché questa emozione è in tutti i casi la più immateriale, in altri termini la più esaltante e la più pura. Nessun altro poeta è così poco terrestre, così poco legato alla terra." L'ultima frase potrebbe averla detta anche Luzi, o il Saba delle "Cose leggere e vaganti". Oppure Marino Moretti... Ma l'anelito di cui parla Poe, quel principio motore del linguaggio come arte, anche se non è detto esplicitamente, sta nella verticalità di cui parlava ad esempio Montale, rivendicandola come dimensione propria della poesia in contrasto alla prosa, che ha un respiro e un tempo orizzontali. Poe può ancora parlare schiettamente di "Creazione Ritmica della Bellezza", contrapponendo questa categoria al

Dovere e alla Verità (ecco spuntare, lontanissimo, Platone, e più da presso il Neoclassicismo ancora vivo nel Nordamerica, alle cui città aveva arrecato danni considerevoli). Fin da questi inizi d'Ottocento si delinea la poetica dell'*Ars gratia artis* il cui alfiere bifronte alla fine diventerà Wilde. Ma noi non possiamo più permetterci simili ingenuità. Categorie spaziali: verticale/orizzontale, e categorie quasi fisiche come tempo, respiro, silenzio, hanno sostituito la qualificazione morale del principio poetico. Ma non si tratta di una rottura, Montale stesso individua nel primo Romanticismo le radici della verticalità, e l'istanza di una poesia breve, antiepitica e antifilosofica (nel senso di non didascalica) primeggia in lui come ne "Il principio poetico" di Poe.

A che serve notare questo? Non certo a lodare il passato, se il decadente estetismo da noi culminò in D'Annunzio o Moretti appunto, poli simmetrici e opposti di un gusto decisamente andato, con buona pace di chi ancora li gusta, né a incoraggiare il presente, se con esso si intende il diluvio dei *narratives*, dei minimalisti (proporrei *nullisti*), dei postmoderni o peggio dei montaliani di ritorno, che un'anguilla non l'hanno mai acciappata neppure per sbaglio.

Quando Platone rigetta la possibilità che i poeti partecipino al governo dello Stato perché essi producono falsità tramite l'imitazione, e quindi allontanano i cittadini dall'idea del Vero e del Bene, scopo ultimo della vita, trova schiere di poeti pronti a dargli ragione. L'Alfieri per esempio, il quale sostiene che il "principe" dovrebbe essere indifferente alle lettere: né incoraggiarle né reprimerle. Perché allora il Poe può adombrare un principio morale nell'"aspirazione umana verso la Bellezza Sovrannaturale, (...) eccitamento dell'anima del tutto indipendente (...) dall'ebbrezza del cuore o da quella verità che è la soddisfazione della ragione"? Perché parla poi dell'"Eros divino, (...) indiscutibilmente il più puro, il più autentico di tutti i temi poetici"? Se il divino adombra sempre un'idealizzazione del bene, allora anche la poesia è presa nella dimensione morale, e il bello, come vuole Keats, è lo stesso del vero, cioè il bello è anche bene. Ma se la poesia ha da essere un bello "vero", allora sarà pure discernibile razionalmente. E se le cose stanno così, non sarà più contraddittorio qualificare questo bello *anche* in termini razionali, connotandolo fisicamente come verticale, ad esempio, o come ritmo o respiro.

Forse il principio platonico potrebbe essere letto per ciò che non dice, interpretato (secondo la lezione rabbinica) nei suoi spazi bianchi piuttosto che nei caratteri neri. Non fu Platone a dire che la verità non può essere scritta? Egli sostiene che l'arte e la poesia siano dannose al governo e quindi non debbano parteciparvi. Sono dannose a un governo il cui fine sia razionale, la cui guida sia improntata all'amore della verità intellegibile (noi aristotelici di ritorno diremmo dimostrabile). Ma allora un governo la cui finalità fosse l'idea del bello rigetterebbe, per esempio, i filosofi dal suo consiglio. Solo artisti, accademie addio. Un governo che tendesse al kitsch: no entry per filosofi e artisti. Finanziari e faccendieri in poltrona. E così via. Poeti e artisti non partecipano a un governo il cui fine sia, platonicamente, il vero e il bene. Lo Stato etico non ammette che tecnici. Vero e bene, in questo senso, si contrappongono al bello. Ma solo finché parliamo di classi chiuse, di idee stagnanti e senza comunicazione.

Ciò che Poe aiuta a capire, esemplarmente, è che le cose possono stare altrimenti. Vero, bene e bello, possono essere classi aperte, partecipare l'una delle determinazioni dell'altra. E' una nuova prospettiva, molto più generale, che prende tutti e tre questi termini fondendoli in una treccia. Poe trova questa zona lì dove

l'"emozione è in tutti i casi la più immateriale, in altri termini la più esaltante e la più pura". Si tratta proprio della verticalità, l'eccitamento indipendente dell'anima (o chi per lei). Indipendente, cioè non legato a alcun evento particolare del mondo. Dell'anima, cioè non della materia. Diventa così possibile parlare di autonomia del principio poetico, della sua autodeterminazione.

Platone lo aveva ben capito: come tutte le idee anche quella che impronta l'attività dei poeti è tenacissima e perdurante. Il motivo per cui essi non avrebbero dovuto occuparsi della vita pubblica è che sarebbero stati pericolosi: i poeti sono pericolosi. Tutti coloro che esercitano la libera critica dell'esistente sono pericolosi: Socrate vale ad esempio. Probabilmente Poe ne fu ben cosciente. Il pericolo della poesia è lo stesso che la religione.

Ma la differenza fondamentale tra il vecchio stile e il nuovo modo di pensare il mondo inaugurato dai Romantici sta nella coscienza simbolica. Quando si scopre che le parole non sono pezzi di realtà o impronte di un cosmo ideale ma simboli vivi e terribili, si spezza anche il cerchio delle speculazioni e contrapposizioni classiciste. La nuova dimensione dell'inconscio, con i suoi depositi e i suoi archetipi amari, scopre una nuova opposizione tra ascolto del simbolo e sordità simbolica. Tzvetan Todorov insiste sulla sordità simbolica del nostro tempo. Depurato di ogni misticismo, non più oggetto di traballanti magie odorose di zolfo e piede di capra, il simbolo diventa il punto di contestazione irrevocabile, la pietra grezza, lo scorno e il portale di chiunque si occupi di poesia. E' pericoloso. Rimbaud ne muore, Campana ne impazzisce, Nietzsche abbraccia un cavallo a Torino e finisce, povero figlio, maledetto.

Allora l'uomo classico, il socratico o platonico, può vedere la parola come strumento moralizzatore: ha in vista un fine morale. Ma l'infelice contemporaneo non può raccontarsela più a lungo: egli ha in vista la parola come simbolo - e il simbolo è la fucina perenne dell'umano. Dell'umano semplicemente, non di un bene o di un giusto nella storia, ma della contraddizione irriducibile, e della personale mediazione più che mai necessaria ogni giorno. Non è vero che il sonno della ragione generi mostri: è la scoperta moderna della ragione a creare l'opposizione fondamentale. Solo un mondo ipersibolico può generare motori molecolari e film dell'orrore, *cosplay* e sensori di parcheggio. Solo l'era attuale può evocare con indifferente disinvoltura paure planetarie e fiere sessuali. Il simbolo, questo dinosauro perenne, a briglia sciolta alza la testa e divora tutto. Quel dinosauro siamo noi, tutti noi abbiamo un dinosauro sonnacchioso nella pancia. Poe fu uno di quelli che provò a sondarne il temperamento. Lo vide in faccia, forse, dolente e pure glorioso.