

Ma più che vivere, devi anche conoscere

M. Luzi

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -

Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>

indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.it

Stampa

Tipografia Litopress – Borgomanero (NO) – Via Maggiate, 98

Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale “Atelier”

Quote per il 2008: euro 25,00

sostenitore: euro 50,00

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a

Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

**AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2008**

Indice

	Editoriale
5	<i>Giovanni Tuzet</i>
	Poesia e conoscenza
	PARTE PRIMA: ANALISI
7	Su due funzioni conoscitive della poesia <i>Lorenzo Carlucci</i>
15	Poesia e conoscenza: una relazione ontologica? <i>Chiara Guarda</i>
22	Poesia e implicature <i>Marcello Frixione</i>
32	In che senso la poesia potrebbe costituire una forma di conoscenza <i>Alessandra Palmigiano</i>
35	Liquidi refrattari. L'olio della poesia e l'acqua della verità <i>Giovanni Tuzet</i>
	PARTE SECONDA: STORIA E PENSIERO
41	Zeus e i Cureti: la poesia <i>Giuliano Ladolfi</i>
58	Poesia e ispirazione: un percorso saggistico <i>Alberto Casadei</i>
67	La poesia nell'epoca della simultaneità <i>Mauro Ferrari</i>
77	Poesia e liturgia. Il simbolo e il rito come luoghi della conoscenza <i>Andrea Ponso</i>
	PARTE TERZA: AFFONDI
90	Vittorio Sereni: recensione e interpretazione della realtà <i>Andrea Masetti</i>

- 104 Metamorfosi e paradosso delal conoscenza in
Caproni
Gianfranco Lauretano
- 111 Poesia, virtude e canoscenza
Salvatore Ritrovato
- PARTE QUARTA: NELL'AGONE
- 117 Critica della separazione
Davide Nota
- 122 Se la missione della poesia è raccontare
Matteo Fantuzzi
- 124 Anticlimax antimemoria
Massimo Sannelli
- 126 Poesia e conoscenza
Paolo Febbraro
- 127 Esseri viventi che respirano. Venticinque punti
Tiziano Fratus
- 134 Razionalità scientifica e pensiero della poesia
(lettera a Giuseppe Cornacchia)
Stefano Guglielmin
- 137 Schizzi su Lettera. Primi appunti per un inizio di
poesia organica
Paolo Fichera
- 139 Giustizia poetica
Italo Testa
- 144 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

Per una letteratura sostenibile

I poeti sopravanzano da tempo il numero dei lettori di poesia. I critici ricevono

Poesia e conoscenza

PARTE PRIMA: ANALISI

Lorenzo Carlucci

Su due funzioni conoscitive della poesia

In questo lavoro si intende discutere alcune delle note caratteristiche della funzione conoscitiva della mimesi poetica. Si assume per tanto risolto in positivo il problema di fondo (la poesia è una forma di conoscenza?) e si passa immediatamente a discutere della collocazione della poesia come forma d'arte nell'economia generale della conoscenza umana. Per ciò che pertiene al problema di fondo l'autore della presente nota si riconosce nella visione tradizionale – e piuttosto antica – che pone l'arte accanto alle altre forme di conoscenza (storiche, filosofiche, scientifiche, religiose). Questa tradizione riconosce la comune radice dell'arte, della filosofia e della scienza nello stupore per il creato («uterque circa mirandum versatur»), stupore che stimola alla ricerca delle cause. Riconosce inoltre il nesso fondamentale tra l'arte e la conoscenza nella natura mimetica del processo artistico. Scrive Aristotele:

l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, [...] e proprio attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere (*Poetica*, 1448b, 6-9).

La stessa tradizione ci dice che la poesia può fungere da contravveleno al fiele della verità. In questa idea, e nell'immagine del miele della poesia che addolcisce il medicamento alle labbra del discente, non dobbiamo vedere soltanto l'indicazione di un fondamento delle potenzialità pedagogiche della poesia, che si trovano tanto evidentemente testimoniate dalla poesia didascalica presso gli antichi. Ciò che la tradizione ci sta dicendo è che *l'uomo tutto* deve essere investito, compreso dalla conoscenza, e non solo una sua parte (ragione, immaginazione, appetito, o qualunque altra tassonomia delle facoltà si desideri adottare) e che la poesia è capace di ciò. E che per tanto la vocazione della poesia è quella di colmare il vuoto invalicabile che sta tra la regola e la sua applicazione, che sta tra il giudizio e la sua declinazione, che sta tra la nostra scienza e la nostra coscienza. La poesia può, e per tanto

deve, nell'espressione di Pascoli, «fare della scienza una coscienza», farci *percepire* l'inconsistenza del tempo, farci *tremare* per l'indeterminazione della materia. La poesia è dunque quella forma di conoscenza che viene incontro all'uomo nella sua unità di corpo e mente. Anche nella ripetuta osservazione circa la naturale piacevolezza della mimesi (Aristotele, *Poetica*, 1448b, 6-7 «l'imitare è connaturato all'uomo fin dall'infanzia», e 1448b, 9 «dalle imitazioni tutti ricavano piacere») non dobbiamo leggere soltanto un'indicazione di una – certamente reale – astuzia della Natura (che rende piacevole ciò che è utile e necessario), ma, anche, un ulteriore suggerimento: il diletto che l'uomo naturalmente trae dalle rappresentazioni e dal rappresentare, non è un *divertissement* giovanile che potrà essere abbandonato poi in favore di un più austero regime di nude verità, è piuttosto un elemento essenziale nell'economia della vita umana in ogni sua fase e considerata nella sua totalità. È interessante qui notare come Aristotele arrivi addirittura ad invertire l'ordine teleologico o strumentale di piacere e conoscenza: «Si gode dunque a vedere le immagini *perché* contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto» (1448b, 15-17).

Poiché la mimesi poetica sarà l'oggetto principale delle nostre osservazioni, soffermiamoci un istante ad abbozzare il nesso che lega mimesi e conoscenza. Glossiamo così il passo del filosofo più sopra, che ci ha indicato nella mimesi lo strumento con cui l'uomo si guadagna le prime conoscenze. Ogni conoscenza presuppone o implica una rappresentazione (immagine, icona) del proprio oggetto (dalla lettera disegnata sulla sabbia per imparare a scrivere, fino ai “modelli” delle scienze matematiche). L'immagine (icona) è il primo passo di un processo di oggettivazione e di interiorizzazione necessarie per qualunque atto conoscitivo. L'atto della mimesi contiene due aspetti fondamentali di ciò che chiamiamo “conoscenza”. Da una parte la mimesi implica il processo di *oggettivazione* dell'oggetto della conoscenza (la riproduzione dell'oggetto lo rende indipendente dalla percezione del singolo, investendolo dei caratteri di essere “permanente”, “ispezionabile”, “partecipabile”, “comunicabile” ecc.), ossia il porre l'oggetto fuori del dominio della percezione individuale, in una dimensione di partecipabilità e indipendenza (e anche, con connotati più “sentimentali”: di immortalità, per cui cfr., e.g., le teorie sulle icone sacre nell'arte russa). Dall'altra, chi esercita la mimesi compie il fondamentale processo di *interiorizzazione* delle cause del fenomeno osservato. La mimesi è anche, e necessariamente, mimesi delle cause, mimesi genetica: il “mimo” deve produrre una serie di cause per produrre l'icona e questa serie di cause sta in un rapporto di somiglianza o di analogia con la serie delle cause che hanno prodotto l'oggetto della mimesi e, per tanto, costituisce una conoscenza *possibile* di queste cause.

Avendo riconosciuto nella funzione conoscitiva della mimesi il motivo della stretta parentela tra l'arte e le altre forme di conoscenza e, per tanto, un sufficiente motivo per considerare la poesia un modo della conoscenza, dobbiamo ora riflettere su quali siano le note caratteristiche della mimesi artistica e, in particolare, della mimesi poetica.

1. *La poesia come modello: scienza e mimesi dell'individuo*

La scienza e la filosofia hanno più volte delimitato il proprio territorio d'indagine (dalla teologia apofatica di un Maimonide ai teoremi limitativi di Gödel, passando per la *Critica della Ragion Pura*), arrivando a descriverne esattamente i confini *dall'interno*. La capacità della poesia di «fare della scienza una coscienza» è, in questa prospettiva, non soltanto una *possibilità* pedagogica, ma una *necessità*, almeno per chiunque non si voglia ostinare ad estendere il veto di Wittgenstein «di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere» (*Tractatus logico-philosophicus*, prop. 7) oltre i confini della scienza e della filosofia. Ed è proprio quando si trova chiamata a rispondere a questa necessità che la poesia mostra il suo vero volto, laddove, altrimenti, essa rimane soltanto un utile strumento.

Questa *necessità* dell'arte, determinata dalla capacità dell'arte di avventurarsi, con mezzi propri, oltre i confini dei territori accessibili alla ragione, era cosa ben nota ai Medievali, che su di essa fondavano gran parte della loro estetica. Spiega per esempio Tommaso che, mentre la poesia usa la metafora perché le icone sono *naturalmente* dilettevoli per l'uomo, la teologia usa le metafore perché sono utili e *necessarie*. Il passo è abbastanza interessante da riportarlo per intero. All'obiezione di chi giudica indegno l'uso di metafore nella Bibbia e nella *sacra doctrina*, Tommaso risponde come segue: (OCCORREREBBE INTRODURRE LA TRADUZIONE)

Respondeo dicendum quod conveniens est sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere. Deus enim omnibus providet secundum quod competit eorum naturae. Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium. Et hoc est quod dicit Dionysius, I cap. caelestis hierarchiae, impossibile est nobis aliter lucere divinum radium, nisi varietate sacrorum velaminum circumvelatum. Convenit etiam sacrae Scripturae, quae communiter omnibus proponitur (secundum illud ad Rom. I, sapientibus et insipientibus debitor sum), ut spiritualia sub similitudinibus corporalium proponantur; ut saltem vel sic rudes eam capiant, qui ad intelligibilia secundum se capienda non sunt idonei.

Ad primum ergo dicendum quod poeta utitur metaphoris propter repraesentationem, repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem, ut dictum est.

(*Summa Theologiae, Prima Pars, Q. I, art. 9*)

Non sorprenderà allora se, in una prospettiva post-kantiana, riconosciamo alla poesia una relazione particolare con l'apprensione (o "conoscenza") dei *concetti-limite*: io, Dio, totalità, mondo. Di che tipo di conoscenza si tratta? Come non si sfugge al Teorema di Gödel, non si sfugge alla *Critica* kantiana: conoscenza d'altro tipo che non quella della ragione.

In che modo, dunque, l'arte in generale e la poesia in particolare, distinguendosi dalle altre forme di conoscenza, si avvicinano a questi concetti-limite che abbiamo indicato come i loro oggetti proprii? Chi scrive riconosce una differenza fondamentale tra l'arte e le altre forme di conoscenza nel particolare *livello di generalità* che l'arte e la poesia scelgono per sé. È ancora Aristotele a ricordarci che non vi è scienza dell'individuo, ma soltanto dell'universale. Perché solo di ciò che è comune a molti, di ciò che è essenziale e non accidentale, è possibile conoscere le cause, il «ciò che è». L'individuo al contrario non è altro, in fondo, che un fantasma della

percezione di un altro individuo, è (e qui osserviamo, forse, un peculiare resto di platonismo nella visione dello Stagirita) un'ombra delle idee, è fatto della materia di cui son fatti i sogni.

Ma come può, chi scrive queste piuttosto rapsodiche note, credere che l'arte e la poesia abbiano per oggetto proprio l'individuo e continuare a considerarle forme di conoscenza? Come può essere convinto della verità delle osservazioni di Aristotele, secondo il quale «la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari» (*Poetica*, 1451b 7-8) e «il compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità» (*Poetica*, 1451a 36-38)? Per la ragione v'è solo questo dilemma: o si tratta dell'individuo, e non si ha conoscenza, o si tratta dell'universale, e non si ha poesia. Ma questa sorta di «koan occidentale» si risolve soltanto con una più mite pronuncia della parola terribile “conoscenza” (la quale echeggia: «verità, verità»), uno sguardo più mite che non ha bisogno di esplicitarsi in diatribe meramente definitorie. Ciò che importa, ancora, è la collocazione della poesia nell'economia dell'umana produzione simbolica. Per la ragione la risposta è un assurdo: la poesia ha per oggetto un «individuo universale».

Forse non è un caso che, proprio in questo prendere ad oggetto l'individuo, e in esso la misteriosa unità che forma un individuo cosciente, e nel piegare questo individuo verso il suo opposto, verso l'universale, spogliandolo progressivamente di tutto ciò che si rivela superfluo alla sua essenza, di tutto ciò che può essere tolto a un individuo senza annichilirlo (ma quasi), la poesia mostri uno dei suoi punti di contatto con un'altra forma di conoscenza, con la religione. Benedetto XVI scrive:

Questa vita vera, verso la quale sempre cerchiamo di protenderci, è legata all'essere nell'unione esistenziale con un “popolo” e può realizzarsi per ogni singolo solo all'interno di questo “noi”. Essa presuppone, appunto, l'esodo dalla prigionia del proprio “io”, perché solo nell'apertura di questo soggetto universale si apre lo sguardo sulla fonte della gioia, sull'amore stesso – su Dio (*Enciclica Spe Salvi*).

Naturalmente la poesia tende a questo “individuo universale”, o, *logice loquendo*, a questo “individuo generico”, non necessariamente sullo sfondo di una speranza ultramondana. Lo fa bensì muovendosi liberamente sullo sfondo di qualunque insieme di credenze. La poesia è infatti possibile indipendentemente dal sistema di riferimento del suo poeta-ospite.

Ma nel concetto di “individuo universale” del cattolicesimo contemporaneo riconosciamo immediatamente il concetto-limite della totalità. La poesia, confrontandosi con l'individuo-universale, si confronta per ciò stesso con la totalità del mondo, del mondo *qua* esperito da un individuo. E, possiamo dire, *soltanto* in quanto esperito da una coscienza individuale (verisimile e possibile) il mondo come totalità interessa alla poesia (e in ciò riconosciamo una ulteriore nota caratteristica di questa forma d'arte). Potrà forse sembrare peregrino, ma l'io universale della *Spe Salvi* è il fratello gemello dell'io *straniato* di cui parla Celan nel *Meridiano*, quando ci ricorda che soltanto se tiene le proprie radici nel cuore di una reale irriducibile e viva individualità la poesia è possibile.

Codesto pur-sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando *sotto l'angolo d'incidenza della propria esistenza*, della sua condizione di creatura.

Sono questo “universale” e questo “individuo” che noi vogliamo combinare, mettere insieme qui come amante e amante, foss’anche un amore impossibile. Anzi un tale amore *deve* essere impossibile, quasi logicamente contraddittorio. Si contravverrebbe altrimenti alla *Critica* kantiana, alla correttezza razionale della teologia negativa. Deve essere impossibile, ed è, per tanto, ciò che fortissimamente vogliamo con la poesia.

Di cosa è dunque immagine l'icona-poesia? Qual è l'oggetto della mimesi poetica? Rispondiamo dicendo che l'opera poetica è un'*immagine di una possibile coscienza individuale*, non dunque immediatamente di una “azione”, come sostiene Aristotele. La conoscenza poetica risponde alle domande: «Come stanno insieme il profumo di questa donna dal viso vagamente canino che mi è passata di fianco un istante fa, il mio concetto di Dio, il mio sproloquiare di poesia, il ricordo del mio primo amore, e l'oscura pulsione del mio sangue? Queste conoscenze, come stanno, tutte insieme, in una coscienza individuale? Come si armonizzano tra loro nella dinamica e nella totalità di una vita? Come si addormentano nella mente quando l'uomo va a dormire? Come guidano la mano sul viso di un bambino?». La poesia dà soluzioni (modelli) per la coscienza individuale, come la pubblicità ci dà consigli per gli acquisti. Per ciò soltanto una poesia ricca, che *nulla* esclude dell'animo umano, dell'umana esperienza, può davvero convincerci (ma vi sono ovviamente molti modi di non escludere nulla). I caratteri di “verosimiglianza” e di “possibilità” invocati da Aristotele per caratterizzare l'operare del poeta, per distinguerlo da quello dello storico che racconta le azioni così come si sono effettivamente verificate, sono qui da intendersi come “verosimiglianza” (coerenza, proprietà, *eikós* usa Aristotele) e “possibilità” della forma che la poesia propone *come forma di una coscienza individuale umana*.

In questa prospettiva viene chiarito anche il carattere di urgenza e la necessità di sempre rinnovarsi che sentiamo essere proprii della poesia: la poesia è una icona di una coscienza individuale *attuale*, contemporanea, non temporalmente e storicamente indeterminata. Il poeta non può astrarre dall'*angolo di incidenza della sua propria esistenza*. Per ciò ancora: si deve essere «*absolument modernes*», e la poesia non può trasformarsi in una commedia dell'arte, in un museo di caratteri. Deve bensì fornire soluzioni conoscitive per l'immediato presente, ossia per il futuro, modelli immediatamente applicabili, treni da prendere al volo. È nel suo voler essere icona linguistica di una realtà tanto complessa e fragile quale è la coscienza del singolo, nel suo voler essere l'immagine *prêt-à-porter* di ciò che ci è più proprio, di ciò che più ci definisce e che è, apparentemente, meno partecipabile e più intimo, nel suo voler congiungere carnalmente individuo e universale, sta la sfida della poesia come forma di conoscenza. Qui sta la radice della sua estrema difficoltà. la scommessa della sua efficacia.

2. La poesia come strumento: l'arte trascendentale

Gli automatismi linguistici, percettivi, concettuali minacciano continuamente di sclerosi, con il loro proliferare, come muffe, come cancri, la nostra conoscenza, la nostra sensibilità, il nostro linguaggio e il nostro amore. Dobbiamo per tanto riconoscere uno degli scopi o almeno delle necessità dell'arte nel superamento degli automatismi dell'espressione. In particolare la poesia si trova continuamente confrontata con l'urgenza di svincolarsi dagli automatismi linguistici. Questi ultimi costituiscono un sistema in continua evoluzione, un «green-eyed monster that feeds upon itself» e tende al disordine, un nulla che si nutre degli stessi prodotti che l'arte realizza per fugarlo.

Potremmo per tanto voler riconoscere la necessità di un perenne processo di spostamento dell'oggetto della mimesi artistica e potremmo voler riconoscere una forma di progresso dell'arte in questo continuo spostamento. Consideriamo per un momento, con Lotman, l'arte sotto la specie di un "sistema secondario" che prende le mosse, come un processo formale dalla propria materia, dal "sistema primario" costituito dal "linguaggio comune" o non artistico, riconosciamo allora il procedere dell'arte come un dialogo (una dialettica) con la continua espansione del sistema primario. Il sistema primario erode le coste della poesia. La tensione del sistema primario all'entropia compromette la capacità delle forme linguistiche di essere informative e per tanto costringe l'arte a rinnovare i propri modi.

Diventa allora possibile concepire, come apice e paradosso di un processo essenzialmente dialettico o solo come una tra le possibili "soluzioni" al problema posto dal continuo processo di sclerosi del sistema linguistico, una forma d'arte che si ponga come obiettivo il superamento *proprio* di quegli automatismi che vengono innescati dal processo dialettico di superamento degli automatismi linguistici che abbiamo qui sopra riconosciuto come caratteristico dell'arte.

Nel caso della poesia è possibile vagheggiare una forma che prenda come proprio "sistema primario" non una ben determinata *parte* del patrimonio linguistico ad essa presente, bensì la *totalità* di quest'ultimo. Potremmo chiamare "trascendentale" un'arte di questo tipo, richiamandoci, *metaphorice loquendo*, alla definizione di Kant nella *Critica della Ragion Pura*: «Chiamo trascendentale ogni conoscenza che si occupi, in generale, non tanto di oggetti quanto nel nostro modo di conoscere gli oggetti nella misura in cui questo deve essere possibile a priori». È chiaro che stiamo nuovamente contemplando un'arte che si destreggi con un Grenz-Begriff. Lo spirito della totalità fa ancora capolino. Ma l'arte che chiameremo trascendentale mette davanti a sé non solo la totalità *statica* del linguaggio del passato (ossia del linguaggio), bensì la *totalità dinamica* del linguaggio – e, in questa, della dialettica artistica –, intesa come l'insieme dei processi che determinano il mutamento (osservabile) del linguaggio naturale e del linguaggio letterario (del sistema primario e del sistema secondario).

Di che natura è la mimesi che si compie nell'arte che abbiamo chiamato trascendentale? È opportuno considerare, per contrasto, la posizione delle cosiddette "avanguardie storiche" nei confronti del concetto di mimesi. Se compulsiamo rapidamente i manifesti d'inizio Novecento osserviamo una costante: l'idea di dover

adattare il linguaggio alla nuova realtà (con la creazione di vocaboli, con la forzatura della sintassi ecc.), laddove questa “realtà” si trova concepita in modo, molto spesso, affatto esteriore e piuttosto rudimentale. Ecco che le Avanguardie chiedono, all’unisono, una traduzione voce a voce delle caratteristiche osservabili della “nuova realtà” nella “nuova poesia” (realtà veloce/linguaggio veloce, realtà complessa/linguaggio complesso, realtà frammentata/linguaggio franto ecc.) dimostrando in ciò, agli occhi di chi scrive, di adoperare un concetto affatto monco della mimesi poetica (o, dualmente, della realtà). La mimesi si trova qui concepita come il risultato della riproduzione di caratteri esteriormente osservabili (o meglio percepibili) del mondo.

Se la mimesi viene così intesa risulta chiaro che l’arte che abbiamo voluto chiamare trascendentale dovrà essere, di necessità, un’arte *non-mimetica*. Da un’altra prospettiva, invece, le osservazioni qui sopra indicano una difficoltà – sentita in modo particolarmente acuto dalla poesia moderna e divenuta manifesta in modo evidente al principio del secolo XX, di portare la mimesi ad un ulteriore livello di generalità, un sintomo cioè dell’incapacità di compiere quello spostamento che abbiamo sopra riconosciuto come necessario per il naturale e salutare sviluppo dell’arte: il salto che trasformi l’attuale “sistema secondario” dell’arte in un nuovo “sistema primario” dal quale un’arte nuova possa partire.

Da questo imbarazzo sarebbe affatto libera l’arte trascendentale, quale poco sopra l’abbiamo delineata, come arte capace di svincolarsi da questo processo dialettico a una dimensione, tentando il *coup de dés* della mimesi trascendentale, di una mimesi cioè che prenda come proprio oggetto l’arte stessa (intesa nella sua totalità), i suoi processi genetici, i suoi meccanismi dialettici. Sia chiaro che qui il linguaggio filosofico è usato in senso metaforico, in quanto, letteralmente, un’arte trascendentale sembra ancor meno possibile di quanto lo siano una filosofia o una logica trascendentali.

La storia della poesia moderna ci offre qualche abbozzo (e molti aborti) d’arte non-mimetica, e. g., nell’Ermetismo, nella poesia che riflette su se stessa ecc., mentre è ben più difficile trovare esempi convincenti di una tale arte realizzata, ed è forse interessante notare (ma non deve per altro stupire) che dobbiamo rivolgerci alle arti figurative o comunque non letterarie per trovare esempi squillanti della progressiva astrazione dell’attività mimetica, dall’arte concettuale in poi. Potremmo ovviamente voler aggiungere, al novero dei tentativi d’arte non-mimetica, in letteratura, le varie forme di poesia automatica. Ma è chiaro che, nella presente prospettiva, questi esempi di arte ovviamente (o meglio *trivially*) non-mimetica (perché la possibilità di una mimesi, e in senso tragico, la colpa dell’atto di mimesi è eliminata a priori scaricandola su un artefatto umano, così che qui davvero assistiamo ad una mimesi di mimesi) non possono essere giudicati altro che riscaldamenti e *divertissements*. D’altronde è piuttosto chiaro che le motivazioni di queste prove furono e sono bellamente ideologiche e che la mimesi è qui mimesi della passività dell’uomo rispetto alle sue determinazioni materiali, ossia siamo nel campo dell’allegoria – e di un’allegoria di matrice assolutamente classica – dei concetti-chiave del materialismo storico. Un esempio affatto isolato d’arte (almeno programmaticamente) non-mimetica, e anzi decisamente trascendentale, ci è dato,

nella poesia contemporanea, dall'opera di Jacopo Ricciardi. Nel suo *Terzo pensiero* (parte dell'immenso *iceberg* sommerso della sua produzione inedita) leggiamo le seguenti affermazioni programmatiche:

creo il mezzo del creare.
faccio il Niente.
faccio l'anti-narrazione che porta come Informazione il Niente.
creo la sconnessione al livello della Grammatica Universale.
(da *Alchimia-Cuore*, in *Terzo Pensiero*)

L'idea(le) dell'arte trascendentale ci dice: fornire immagini/icone/modelli di una coscienza individuale alla coscienza individuale del lettore non basta più, non è più sufficiente. L'attività mimetica dell'opera della poesia, dopo essersi rivolta su se stessa, deve rivolgersi alle *cause* che governano la coscienza individuale. Per l'arte trascendentale la mimesi non può più essere mimesi di una coscienza individuale come *datum* né mimesi della coscienza individuale come struttura autoriflessiva: la nuova sfida è la poesia che si fa mimesi delle *condizioni* (a priori, o quasi!) di una coscienza individuale. L'arte che raccoglie questa sfida non agisce più *esibendo* modelli, ossia *occupando* la coscienza dell'interlocutore, bensì *creando lo spazio* in cui la conoscenza dell'interlocutore possa attivarsi spontaneamente. È l'arte del «conosci te stesso» ribaltato o, meglio, messo in pratica, è la meta-mimesi che si compie: l'arte non è più l'icona di una possibile coscienza individuale, la poesia-icona diventa *lo strumento* con cui l'individuo può stimolare in sé il processo di mimesi e conoscenza. La mimesi dell'atto del creare non ha uno scopo informativo, bensì *performativo*: è l'arte realizzata, l'arte viva che riproduce se stessa, non come *oggetto* bensì come *processo* (e dunque non riproduce se stessa ma altro, un simile e dissimile, come accade nella riproduzione biologica di un organismo vivente), in chi la osserva.

Non dovrà infine stupirci osservare che, con questa idea d'arte trascendentale e di meta-mimesi, altro non facciamo che tornare al punto di partenza, ossia agli antichi, ché in Tommaso, per esempio, non leggiamo soltanto, come era in Aristotele: «ars imitatur naturam», bensì, per intero: «Ars enim in sua operatione imitatur naturam» (*Summa Contra Gentiles* III, 10, 10; *In Physicorum* II 4,6).

Il motto apparentemente più trito dell'arte mimetica ci sta dicendo che l'arte imita *la natura*, e non *le cose naturali*. L'arte imita infatti, nel proprio, il *modus operandi* della *natura naturans*, non il profilo percepito della *natura naturata*, imita dunque la causa e non l'effetto, l'atto creativo e non il creato. E questa mimesi è, di già, la nostra "mimesi trascendentale". È forse questo il segreto carattere della grande poesia, sia essa trascendentale o meno, mentre quella che resta impelagata in concetti di mimesi decisamente rudimentali è destinata a non produrre altro che risultati mediocri. La poesia, icona dell'anima umana, è efficace soltanto se riesce a farsi mimesi della coscienza individuale *nel suo farsi*, perché farsi ed essere qui coincidono, in questo oggetto volatile per il quale il mondo si dà, in questo accidente del tempo che è la nostra coscienza.

Contano poco qui le parole, siano esse adeguate o adeguatamente iperboliche. Ci basterebbe l'aver toccato, seppur lievemente, una proprietà caratteristica di ciò che chiamiamo poesia.