



Non è lavoro sul nulla

Questioni pratiche sull'ispirazione

“È antico racconto, o nomoteta, da noialtri sempre ripetuto e a tutti universalmente accetto, che il poeta, quando siede sul tripode della Musa, non è in senno, ma come fontana lascia prontamente scorrere ciò che viene da su...”. Queste sono parole che Platone lascia esprimere a un poeta nel IV libro delle Leggi (719c 1-5) e che delineano quel procedimento poetico che accomuna le testimonianze letterarie nel mondo antico, a partire dai più noti proemi epici.

Sebbene sia inattuale riproporre oggi il binomio Muse-Poeta e ancor di più immaginarsi il secondo termine come pura voce del primo di matrice mantica, crediamo che resti in ogni caso pertinente poter tornare a parlare di ispirazione, non già per riaffermare l'elezione del poeta nella sua sensibilità, quanto per riflettere e riappropriarsi della dimensione esperienziale e pratica, del fare, etimologicamente legata alla stessa parola poesia.

Quando a Leopardi sopraggiungeva «un'ispirazione», in due minuti formava il «disegno» e la «distribuzione» di tutto il componimento. Poi aspettava che gli tornasse un altro «momento di vena» (ma di solito succedeva solo dopo qualche mese) e una volta tornatogli si poneva a comporre con «tanta lentezza» che non gli era possibile terminare una poesia, anche brevissima, in meno di due o tre settimane. Con molta convinzione afferma che questo è il suo metodo e che «se l'ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello».¹

Dare una definizione univoca dell'ispirazione ci pare oggi un'operazione avventata: non è quello che stiamo cercando. E non stiamo neppure rimpiangendo una postura d'altri tempi. Quello che ci proponiamo di fare con questa rubrica è indagare la natura personale e operativa dell'ispirazione, il suo modo di declinarsi in soggetti diversi, il grado di autocoscienza in chi scrive. Abbiamo dunque invitato alcune autorə a porsi il problema, a fermarsi e a pensare se stessi nel momento della scrittura.

¹ *A Giuseppe Melchiorri*, Recanati 5 Marzo 1824, in G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 468-469.

Intervento di Stefano Dal Bianco

Ascoltare la Musa

Per scrivere bisogna pensare alla scrittura, assumere una disposizione interiore proiettata alla scrittura. Scrivere implica un mettere da parte la realtà sensibile per vederne, o sentirne, un'altra. È quella che Leopardi chiamava 'doppia vista'². Nell'assunzione di questo filtro proiettivo c'è qualche cosa di riprovevole, qualche cosa di rapinoso. L'atto di scrittura presuppone una postura che si astraе dall'esperienza diretta, e che pertanto ruba alla vita, all'esistenza un suo aspetto sostanziale: la presenza nel mondo.

Il primo scoglio da affrontare per chi si mette a scrivere è dunque il sospetto che non ne valga la pena: Avrò il diritto, io, di sottrarre all'esistenza il momento della scrittura? Il manufatto che vado producendo procurerà una crescita della realtà almeno pari alla quantità di vita che vado eludendo nel coltivare la mia proiezione? La risposta positiva che troppo spesso diamo a questa domanda implica una buona dose di presunzione. Una presunzione che tuttavia è necessaria, perché non sapremo mai in anticipo se il nostro manufatto merita di venire alla luce.

Se condizione necessaria alla scrittura è la proiezione interiore, è possibile isolare, in questa proiezione, una componente specifica che chiamiamo ispirazione? Forse sì, ma prima bisognerà sgombrare il campo dalla sicumera illuminista dei fedeli progressisti, che pensano di essere più furbi delle innumerevoli generazioni che ci hanno preceduto, e guardano dall'alto in basso la presunta insipienza degli antichi.

Trovo abbastanza squallidi e risibili i tentativi di ricondurre l'ispirazione poetica a meccanismi psicologici o, peggio, all'anatomia cerebrale. E tuttavia l'imbarazzo moderno nel pronunciare la parola ha la sua ragione d'essere nella consapevolezza che possiamo ragionare di ispirazione solo in termini metaforici, perché non siamo in grado di condividere i presupposti religiosi e culturali su cui la parola stessa si fonda.

A ricordarci quali fossero tali presupposti interviene il grande Coomaraswamy, che cita la voce *ispirazione* del dizionario Webster: un influsso sovranaturale che rende gli uomini atti a ricevere e a comunicare verità divine. È la parola stessa a implicare «la presenza di uno spirito guida distinto e purtuttavia interno all'agente che è i-spirato, ma che certo ispirato non è se esprime se

² «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono» (*Zib.* 30 novembre 1828).

stesso»³. «Cosa lieve, alata e sacra è il poeta, e incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare» (*Ione*, 534 D, trad. di G. Reale). Non è dando del sempliciotto credulone anche a Platone che acquieteremo i tarli inevitabili della nostra fede illuminista. «È soltanto dopo essere tornato in sé da quella che in realtà è un'operazione sacrificale, che l'artefice esercita la propria capacità di giudizio; in primo luogo per “saggiare se gli spiriti vengono da Dio”, e in secondo luogo per saggiare se la sua opera è conforme a ciò che ha visto o udito»⁴.

Prima di buttare alle ortiche secoli di poesia ispirata da Apollo, dalle Muse, o dall'Amor che spira e ditta dentro in Dante sarebbe meglio chiedersi se non siamo noi, il nostro concetto di poesia, a essere gravemente carenti di qualcosa. Se siamo in grado di riconoscere il nostro *handicap*, siamo anche in grado di tentare un avvicinamento a quel genere di esperienza che gli antichi chiamavano ispirazione, senza la presunzione di voler capire davvero in che cosa consistesse, ma insomma, tanto per scalfire un poco la superficie di ciò che per noi è una pura metafora.

Che cosa si può fare? Ci si può inoltrare in un contesto di natura, e da lì mettersi in ascolto. Ascolto non di ciò che semplicemente ci sta intorno come un dato sensibile, ma un ascolto disposto a captare i messaggi che immancabilmente elargisce quella che nella tradizione è stata chiamata la *Natura naturans*, la Natura nel suo modo di operare, e sperare che qualche cosa avvenga. Qualche cosa per cui non siamo più *soltanto* noi a parlare, con tutte le nostre idiosincrasie di poveri relitti umani, ma una voce altra, che si fonde alla nostra e che davvero potrebbe servirsi di noi per manifestarsi.

Questa voce si fa viva in proporzione al tuo umile disarmo. Un disarmo che paradossalmente è legato alla fiducia in ciò che hai raggiunto in te, nell'essenza di te. Più è forte e salda questa fiducia nello stato di essere che hai conquistato interiormente, a suon di botte, senza barare, più ti puoi sacrificare, lasciarti andare ad ascoltare la Musa, che altrimenti può ingannarti.

Sono i rarissimi momenti in cui sei sicuro che, se cominci a scrivere, qualche cosa arriva, arriva al di fuori del tuo controllo, di cui non hai bisogno, perché la razionalità con cui hai a che fare in quei momenti appartiene a un ordine superiore. Puoi dire quello che hai da dire senza volerlo dire.

Questa facoltà di ascolto è una cosa che può affinarsi col tempo. Può crescere di pari passo alla sedimentazione dell'esperienza di vita. Rilke la paragonava alla capacità di amare, quasi impossibile nei giovani. Ma si può anche perderla, questa facoltà. Accade a tutti, e il rischio è

³ A.K. Coomaraswamy, *Figura di parola o figura di pensiero?*, in *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi 1987, p. 33.

⁴ Ivi, pp. 35-36, parafrasando Platone.

costantemente in agguato. Accade quando si cede alla tentazione di fare della poesia un mestiere, e ci si accontenta della semplice proiezione alla scrittura.

Se invece riconosciamo e accogliamo – nel silenzio – quella data disposizione interiore, ecco che una rete di esperienze sedimentate, che solo in parte sapevamo lavorare in noi, viene alla luce della lingua. E il punto è questo. Si tratta di dar voce a un *non-si-sa*, un ente che per quanto sia vago, almeno si presume che esista, e stia dentro la luce della lingua, come esprimono meravigliosamente certi versi di Zanzotto da *Meteo*:

*forse non-si-sa per un
sordo movimento di luce si
distilla in un suono effimero, e sa*

Disporsi ad accogliere tutto questo *attraverso la lingua* vuol dire riconoscere alla lingua ciò che le è proprio, che è anche ciò che viene brutalizzato o escluso nel processo di comunicazione, e cioè un *privilegio fondativo dell'essere*, se posso concedermi di usare parole grosse.

È lì, nella lingua, che si apre un canale con ciò che trascende l'esperienza individuale perché interessa l'umano in quanto specie. Al di là di gioie e dolori, al di là di storie e geografie, al di là anche di vincitori e vinti, di servi e di padroni. Avere a che fare con la specie significa avere a che fare con quanto di immortale, non deperibile, non contingente, è nell'umano.

Quando nella tradizione occidentale si insiste sull'immortalità della poesia, non si parla dell'immortalità che il poeta raggiungerebbe nella memoria dei posteri grazie alla poesia. I poeti nella storia hanno sempre fatto finta di non saperlo. Ciò che fanno ma non possono dire è il potere profondo della creazione poetica. A essere immortale è la natura divina della specie. Un divino cui si può attingere soltanto nel soffio vitale della parola. Un verbo che è al principio di tutto e che in certi casi si fa vivo per barlumi fra gli interstizi della lingua, di ogni lingua naturale umana.

Il momento dell'ispirazione è dunque il felice coronamento della disposizione proiettiva, quando si apre il canale di comunicazione con l'essenza immortale, divina, della specie attraverso lo spirare della lingua.

Il manufatto che si crea in quel dato momento può assomigliare terribilmente alla lingua di comunicazione, tanto che i profani riescono talvolta a sentire che lì sotto c'è qualcosa, ma normalmente non si accorgono della differenza.

La differenza non è rappresentabile perché si tratta di un *sapore*. L'estetica indù, che ha un nome per tutto, lo chiama *rasa*, un termine traducibile appunto con *aroma*, *sapore* e simili, e che non ha a che fare con l'adeguarsi a determinate categorie estetiche di 'gusto', ma con il *quid proprium* della poesia, che sta nella lingua. «Ogni poesia vive del *rasa*» (Abhinavagupta).

Un fondamentale testo sanscrito, il *Sahitya Darpana* (III, 2-3) dà una definizione dell'esperienza estetica che il nostro Coomaraswamy traduce in due modi, prima letteralmente: «Il gusto (*rasah*) è assaporato da uomini dotati di una innata conoscenza dei valori assoluti, a esaltazione della pura consapevolezza, dotato di luce propria, nel modo istantaneo dell'estasi della mente, libero dal conoscibile, gemello al gusto di Brahma, il suo trascorrere essendo simile a un fulgore sovramondano, dotato di propria forma, e indivisibile»; e poi in modo meno letterale, venendo incontro alle categorie occidentali: «La pura esperienza estetica è di coloro in cui la conoscenza della bellezza ideale è innata; la si coglie per intuizione, nell'estasi della mente e tuttavia senza il pensiero, al livello supremo della conoscenza; nata dalla stessa matrice da cui scaturisce la visione di Dio, il suo trascorrere è come un fulgido sprazzo di luce celeste, impossibile da analizzare e tuttavia presente nel centro più recondito del nostro essere».⁵

Se tutto questo suonasse troppo mistico o distante, o avulso dalle nostre consuetudini di pensiero, possiamo abbassare l'asticella e portarla a quote più abordabili. Ma sarà difficile non concordare sul fatto che senza quel dato *sapore*, quella determinata luce intrinseca, una lingua – una poesia – non ci parla, è priva di vita, rimane sul piano della mera trasmissione di contenuti comunicativi. Il primo effetto è la noia. Non abbiamo voglia di continuare l'ascolto o la lettura perché non si sente nessuno, dietro quelle frasi, nessuna voce di chi parla.

Parleremo, dunque, non più solo di sapore, ma di voce, ricordando però che l'apporto individuale, personale, in questa voce, ha un carattere a suo modo passivo: sta nella capacità di farsi strumento, organo di risonanza. La Musa parla dai secoli trascorsi, si giova della voce di tutti quelli che in passato l'hanno udita modulare il suo canto impersonale.

Il sapore, quello di chi ha una voce, una lingua cosiddetta 'propria' o consapevolmente 'risonante', non dipende necessariamente dal grado di interiorizzazione della tradizione. Tuttavia, la memoria della tradizione, salvo casi eccezionali, è il sottofondo imprescindibile per far sì che l'accoglimento della voce (che a un certo punto arriva, deve arrivare) si avveri senza passi falsi, senza falle, senza illusioni sulla propria realtà individuale. È allora che quella voce diviene voce della specie, e può sortire degli effetti sul lettore/ascoltatore che sia disposto a sintonizzarsi. Ciò che nasce, nasce come attraversato da un ricordo.

⁵ Id., *La teoria dell'arte in Asia*, in *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Milano, Rusconi 1976, pp. 54 e 55 (ho eliminato i corrispondenti termini in sanscrito). Sul *rasa* vedi anche R. Daumal, *La conoscenza di sé*, Milano, Adelphi 1972.