

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

«*La poesia è solo il proprio evento*».

## *Una prospettiva estetica sulla relazione tra poesia, riflessione filosofica e simbolo*

«*Poetry is only its own event*».

*An aesthetic perspective on the relationship between poetry, philosophical reflection and symbol*

MICHELE BORDONI

---

### ABSTRACT

Partendo dalla complessa relazione tra pensiero poetico e riflessione filosofica, passando per un'accezione immaginale e filosofico-religiosa del concetto di simbolo, il saggio mette in relazione la pratica poetica con la fenomenologia estetica del simbolo. Alcune figure poetiche di matrice Romantica e medio-novecentesca, come Hölderlin, Rilke, Bonnefoy e Luzi, vengono interrogate alla luce della concezione tautegorica del simbolo. Il concetto di "tautegoria", proveniente dalla riflessione sull'immagine di Corbin, insieme ad altre esperienze di pensiero afferenti alla moderna cultura visuale, mette al centro l'identità di simbolo e simboleggiato, di segno e referente, creando una frattura con i concetti di allegoria e di rappresentazione astratta. In questa serie di riflessioni si ipotizza un legame tra iniziazione religiosa e pensiero poetico. Poesia e simbolo, intesi come movimenti attivi dello spirito tesi alla resa presente del reale, si trovano uniti, in questa prospettiva, contro l'astrazione concettuale e rappresentativa del pensiero e del linguaggio.

PAROLE CHIAVE: *poesia, simbolo, immagine, estetica, iniziazione*

Starting from the complex relationship between poetic thought and philosophical reflection, moving through an imaginal and philosophical-religious interpretation of the concept of symbol, the essay relates poetic practice to the aesthetic phenomenology of the symbol. Some poetic figures of the Romantic and mid-20th century matrix, such as Hölderlin, Rilke, Bonnefoy and Luzi, are interrogated in the light of the tautegorical conception of the symbol. The concept of "tautegoria", originating from Corbin's reflection on the image, together with other experiences of thought pertaining to modern visual culture, focuses on the identity of symbol and symbolised, sign and referent, creating a break with the concepts of allegory and abstract representation. In this series of reflections, a link is hypothesised between religious initiation and poetic thought. Poetry and symbol, understood as active movements of the spirit aimed at the present rendering of the real, find themselves united in this perspective against the conceptual and representational abstraction of thought and language.

KEYWORDS: *poetry, symbol, image, aesthetic, initiation*

---

### AUTORE

Michele Bordoni è dottorando presso l'Università di Cagliari. Si occupa del rapporto tra parole e immagini nel tardo Rinascimento e nel Barocco italiano e della ricezione di questa produzione di iconotesti nella filosofia del linguaggio di Giambattista Vico. Si interessa anche di poesia italiana contemporanea, e ha dedicato la sua tesi di laurea magistrale all'opera di Mario Luzi. Ha pubblicato articoli e saggi sull'emblematica rinascimentale, sulla filosofia di Vico, sull'intermedialità e l'intertestualità nel periodo moderno e contemporaneo, con particolare attenzione agli studi sulla cultura visuale. È stato visiting member del Group for Early Modernity Culture Analysis presso l'Université Catholique di Louvain la Neuve (Belgio). [m.bordoni@studenti.unica.it](mailto:m.bordoni@studenti.unica.it)

Quando il pensiero si fa riflessione poetica, la poesia tende a permeare e a far propri gli spazi dell'interrogare filosofico reclamando, surrettiziamente, una possibilità di espansione e di espressione irriducibile alle pratiche del pensiero stesso. Questa rivendicazione è un atto di libertà della poesia da qualsiasi generalizzazione astratta, un approfondimento della propria natura di pratica. Quando, appunto, la poesia si fa anche teoria, nelle linee e nelle pieghe del discorso si avverte, celato o meno, un qualche sommovimento della linea del pensiero che tende a far levitare il sentimento della poesia mettendolo in primo piano. Questo atto reclamante un suggello di indipendenza avviene sia quando la riflessione si fa poesia sia quando la riflessione è sulla poesia; per citare due esempi rispettivamente del primo e del secondo caso si possono evocare i nomi di Hölderlin e di Yves Bonnefoy.

L'attività poetica del poeta svevo, spesso intesa come controcanto lirico del compagno di studi a Tubinga Hegel, quando si fa più ardua e tocca le vette, negli *Inni*, del pensiero estetico:

diverge comunque dalla filosofia poiché questa prende una posizione affermativa nei confronti della negazione dell'essente mentre la poesia di Hölderlin, in forza della distanza della sua legge formale [quella che Adorno chiama, nell'omonimo saggio, "paratassi"] dalla realtà empirica, piange il sacrificio che essa stessa richiede.<sup>1</sup>

In altre parole, la poesia di Hölderlin, pure quando pare sintonizzata sulle frequenze del sistema hegeliano, sistema conciliante e teso alla risoluzione della materia nel gesto ideale dello Spirito, mantiene per quella materia offerta al trapasso nell'assoluto immateriale un *pathos* che assomiglia ad una *pietas*, un dolore non disposto a cedere alla promessa di salvezza del concetto che la assume. L'accento che Adorno pone al "pensiero poetante" di Hölderlin è tutto su questo rifiuto del poeta alla sintesi hegeliana: «ogni sintesi [...] avviene contro il puro presente»<sup>2</sup> ed è il presente, il dato evenemenziale dell'accadere del mondo che sta a cuore a Hölderlin e, fatto che qui assume per noi più rilevanza, alla poesia.

Il legame fra concetto e universale, fra concetto e poesia, si annida, a ben vedere, nelle pieghe più intime del fatto poetico. Il linguaggio stesso della poesia, linguaggio di parole e di espressioni comuni, impedisce l'espressione di qualsiasi evento senza che questo si ritrovi preso nella gabbia di un'universalizzazione che lo priverebbe della sua unicità. Con Blanchot potremmo dire che «il nome è stabile e stabilizza, ma

---

<sup>1</sup> T. W. ADORNO, *Note sulla letteratura*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, p. 190.

<sup>2</sup> Ivi, p. 208.

con esso si perde l'istante unico e già svanito; lo stesso vale per la parola, che è sempre generale, ha sempre già mancato la cosa nominata».³ È questa la paradossale situazione in cui, per dire l'evento, bisogna inevitabilmente essere disposti a perderlo.

Ma «contro tale situazione i poeti si ribellano»⁴ e, stavolta in sede di riflessione sulla poesia, Yves Bonnefoy proclama la sua resistenza contro questo dominio dell'ideale. Il poeta francese, delinea l'impossibilità di rendere una *presenza* (intesa anche e soprattutto come "possibilità di morire") nel legame fra lingua, concetto e pretesa di immortalità.

Il concetto [...] è un rifiuto profondo della morte. Ritengo evidente si tratti sempre di una fuga. Poiché in questo mondo si muore e per negare il destino l'uomo ha costruito questa logica dimora di concetti, in cui i soli principi validi sono di permanenza e d'identità. Dimora fatta di parole ma eterna. [...] Nella misura in cui venne pensata, dai Greci in poi, la morte è solo un'idea che diviene complice d'altre, in un regno eterno dove per l'appunto nulla muore. È proprio questa la nostra verità: ardisce di definire la morte, ma per sostituirla con qualcosa di definitivo. Ora, quel che è definito è incorruttibile, nonostante la morte e, purché si dimentichino le brusche apparenze, garantisce una strana immortalità.⁵

Se a questa affermazione si aggiunge il fatto che «il dire non può trattenere in sé nulla di quel che è immediato»⁶ si giunge alla conclusione che solo forzando il concetto di morte e solo approfondendo le possibilità non mimetiche del linguaggio sarà forse possibile rendere la presenza di «questa foglia straziata, verde e nera, sporca, questa foglia che nella propria ferita rivela tutto il profondo di ciò che è».⁷

Continuando a vedere la morte sotto l'ottica del concetto, la presenza e l'evento sono irrimediabilmente destinati ad essere perduti; mettendola invece al centro dell'esistente, promuovendola a movimento per cui l'essente, abbandonando il mondo, grida il suo essere (o essere-stato), si ottiene uno sguardo purificato sulla morte, uno sguardo capace di vedere l'oggetto perché oggetto che muore. Baudelaire, per Bonnefoy, è il primo ad affermare «che la sola realtà, insostituibile, è la *tal*

³ M. BLANCHOT, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, a cura di G. Bottioli, Einaudi, Torino 2015, p. 42.

⁴ ADORNO, *Note sulla letteratura* cit., p. 201.

⁵ Y. BONNEFOY, *L'improbabile*, traduzione e introduzione di D. Grange Fiori, Sellerio, Palermo 1982, p. 6.

⁶ Ivi, p. 127.

⁷ Ivi, p. 22.

cosa o il *tal* essere»<sup>8</sup> dedicandosi alle parole «senza più dimenticare che pur affascinandoci [...] ci derubano, e che non sono la vera salvezza».<sup>9</sup> La consapevolezza del «*gran rifiuto*»<sup>10</sup> della morte da parte del concetto e del linguaggio si attua, nella poesia baudelairiana, per mezzo dell'espedito formale delle *chevilles*, le cosiddette "zeppe metriche" tramite cui il poeta forza il verso entro una struttura metrica prestabilita, spezzando l'armonia prosodica pur mantenendone la forma esterna. Con questi «colpi sordi contro le pareti del dire [...] e con la catastrofe della Bellezza ch'egli propone»<sup>11</sup> il poeta imprime nel verso il passaggio dell'esistenza nella dimora dell'Idea. Con questa tecnica Baudelaire sembra mettere nel dettato monotono e paradigmatico del verso «l'accento cosciente della vita»<sup>12</sup> e dell'evento.

Nel saggio – presente nella raccolta di scritti *L'improbabile* – "L'atto e il luogo della poesia", Bonnefoy prospetta l'utopia di un «vero luogo» in cui le schegge impronunciabili dell'esistente ritrovano la loro profondità, il loro corpo di gloria. Questo vero luogo, tutt'altro che un al di là estraneo a questa realtà, è il luogo in cui la memoria dell'oggetto passato, la memoria di ciò che è scomparso, si dona alle parole senza pretendere da esse una resurrezione fittizia. «Il vero luogo è un frammento di durata consumato dall'eterno, nel vero luogo il tempo in noi si strugge»<sup>13</sup> ed è qui che linguaggio e realtà radunano in un punto i loro poteri. Lo spazio del dire e quello della realtà sono verificabili in questa maniera in modo reciproco.

Si è insistito, forse con troppa solerzia, su questo portale della riflessione sulla e della poesia per introdurre in maniera più sistematica la tematica del simbolo in letteratura. La precipua caratteristica del simbolo trova, nelle riflessioni poetiche qui sopra esposte, una conferma e una validazione non tanto di natura nozionistica, quanto di adesione allo stesso movimento. Si è detto che la poesia intreccia a doppio filo la sua essenza con la problematica dizione dell'evento, problematica perché «la parola è già un'idea, un concetto, un certo livello di astrazione».<sup>14</sup> La citazione è di Andrej Tarkovskij, artista non estraneo ai problemi che interessano il rapporto fra evento e rappresentazione. Il regista, per far notare la differenza fra immagine cinematografica e parola scritta prosegue: «La parola non può essere un suono vuoto»,<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 126.

<sup>9</sup> Ivi, p. 115

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Ivi, p. 127.

<sup>12</sup> Ivi, p. 25. L'espressione ricorda molto da vicino quella usata da Paul Celan durante la premiazione del premio Büchner nel 1960; il poeta rumeno usò in quella situazione l'espressione «l'accento acuto del presente» lasciando quasi presagire il discorso sull'importanza delle «proprie date» svolto subito dopo (PAUL CELAN, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, p. 6).

<sup>13</sup> Ivi, p. 144.

<sup>14</sup> A. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Ubulibri, Roma 1995, p. 162.

<sup>15</sup> *Ibid.*

dove per «suono vuoto» s'intende la caratteristica primaria dell'immagine cinematografica, ovvero l'essere puro sguardo privo di predisposti filtri di lettura. L'immagine filmica, a differenza della parola letteraria, permette di trasporre in maniera quanto più neutra possibile l'accadere della realtà, passando da un piano di "trascrizione" a un piano di "registrazione". Ecco perché Tarkovskij si oppone «così decisamente ai tentativi degli strutturalisti di vedere l'inquadratura come una sorta di segno di qualcos'altro, la somma semantica di esso».<sup>16</sup> L'accadere di un avvento di realtà, essendo esso stesso un gesto, un movimento, una pratica, non può in definitiva essere sottoposto a un esercizio di rappresentazione oggettivante che tradisca, traducendolo in nozioni altre dall'evento stesso, il fermento continuo della realtà. Come è stato specificato più volte «la poesia è solo il proprio evento» e «ogni oggettivazione non rende mai ragione di un evento, può registrarlo unicamente in ciò che esso ha di già accaduto»;<sup>17</sup> la poesia «è il luogo dove le parole non si arrestano».<sup>18</sup>

L'impianto teorico qui proposto dovrebbe evidenziare quella serie di gesti e reazioni che la poesia (e, con essa, il simbolo) introduce quando il suo accadere viene ad essere limitato, se non totalmente sostituito, da una rappresentazione dello stesso per mezzo di concetti o immagini analogiche. La "presenza" tanto cercata da Bonnefoy si rivela essere quell'"improbabile" che intitola (e che riceve in dono come dedicatario) la raccolta di saggi del poeta. Nella dedica di questo libro, l'autore identifica proprio l'improbabile con «ciò che è»<sup>19</sup> e, in quanto tale, vero, irriducibile a qualsiasi forma di sostituzione.

A questo punto si impone spontaneamente alla riflessione che qui si conduce il forte legame che congiunge l'atto della poesia, il suo essere evento, alla modalità con cui Walter Benjamin indica il "darsi" della verità. Nelle primissime battute della *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco*, il filosofo tedesco contesta la pratica e la dottrina del sistema filosofico che tenta di «catturare la verità entro una ragnatela tesa tra conoscenze, come se la verità provenisse da fuori, volando».<sup>20</sup> Proseguendo il suo attacco alla pretesa riduttiva di ingabbiare la verità in un sistema di oggettivazioni, Benjamin osserva: «La verità, attualizzata nella ridda delle idee rappresentate, sfugge a qualsiasi e comunque articolata proiezione nell'ambito della conoscenza. La conoscenza è un avere. [...] Essa conserva il carattere di proprietà. [...] La conoscenza è interrogabile, non la verità».<sup>21</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> A. BRANDALISE, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, unipress, Padova 2002, p. 23.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>19</sup> BONNEFOY, *L'improbabile cit.*, p. 3.

<sup>20</sup> W. BENJANIM, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Tradizionalmente relazionato alla verità è il simbolo. La lettura basilare che viene fatta di questo è per lo più ridotta alla pura etimologia del termine greco σύν βάλω, ovvero “mettere insieme, legare, congiungere”. L’essenza del simbolo è, per tradizione, connessa a questa sua capacità di tenere legati due piani diversi della realtà e, in questa maniera, di unificarli. Nel suo saggio sull’icona russa Pavel Florenskij indica come simboli le *tesserae hospitales*, ovvero «un oggetto da spezzare, le cui metà servivano a documentare la conclusione di un patto».<sup>22</sup> È la frattura dell’unità che sola può promettere un futuro ricongiungimento; è la ferita che crea possibilità di comunicazione. La percezione che si ha di questo atto unificante, che come tale dovrebbe portare a una *restitutio in integrum* coincidente con la verità, rischia spesso di creare fraintendimenti, annullando su uno sfondo goffamente liturgico le potenzialità poetiche del simbolo. Ove si riconduca la facoltà unificatrice del simbolo a un mero accostamento di piani (il terrestre e il sovraumano) in cui o il primo è subordinato al secondo o dove il secondo viene appiattito sul primo, il simbolo perde la sua specifica attività. Lo “stare per qualcos’altro”, se preso alla lettera, riproduce lo scacco espressivo della parola nei confronti dell’evento; il mondo terrestre verrebbe a essere un segno che trova la sua esplicazione in un altro regno, completamente staccato da quello e, per l’appunto, simboleggiato da un qualcosa di materiale. Si riproduce, in altre parole, quella sostituzione di reale e concettuale che portava l’evento a confondersi in un generale senza soggettività. Così facendo, si perderebbe, a ben vedere, la tanto citata facoltà unificatrice del simbolo, ridotta qui a sostituzione concettuale. Fraintendere la natura del simbolo significa renderlo un’allegoria, un geroglifico da interrogare per trarre presunte risposte riguardo la verità celata dietro il graffito nella pietra.

Se però il simbolo promette la verità di qualcosa che si dà, per così dire, nella trasfigurazione del (presunto) reale in qualcosa di più reale, si noterà come la mostrazione di questa verità non possa non venir letta che come l’avvento della stessa che sempre si sottrae ad ogni tipo di nascondimento. Sempre Tarkovskij, sulla scorta del teorico del simbolismo russo Vjačesláv Ivànov, parla di “immagine” (che corrisponde, nel discorso che stiamo tentando di condurre, al simbolo) in questi termini: «L’immagine è un’impressione di verità sulla quale ci è concesso di gettare uno sguardo con i nostri occhi ciechi. L’immagine incarnata sarà veridica se in essa si coglieranno i legami che esprimono la verità che rendono tale immagine unica e irripetibile come la vita stessa».<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull’icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1999, p. 121.

<sup>23</sup> TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo* cit., pp. 97-98.

Immagine, non immagine di qualcosa.<sup>24</sup> Nel momento in cui il simbolo (o l'immagine) vengano ad assumere questa conformazione non rappresentativa ma attiva, «performativa»,<sup>25</sup> nei confronti della verità, il rischio che questa venga cancellata ed estinta non appena venga concepita come «il contenuto, per così dire, oggettivo di un sapere o anche come la riduzione *protocollare* di un saper fare»<sup>26</sup> viene meno. La riduzione allegorica del simbolo è cancellata dalla possibilità che si ha, tramite l'attraversamento del simbolo stesso, di pervenire alla verità come a un luogo non custodito da un qualche sapere positivo e ridimensionante, a contatto diretto (e dunque rischioso) con la "realtà". La concezione di un simbolo non allegorico, di un simbolo che non sia un semplice significante da interpretare, è messa in chiaro da Henry Corbin nell'uso che egli fa del termine "tautegoria". Da un contesto che sarebbe interessante approfondire ma che, per ovvie ragioni tematiche, sarebbe quanto meno fuorviante,<sup>27</sup> estraiamo queste parole: «il simbolo stesso non è più qualcosa dietro cui si nasconda il simboleggiato. Esso è la forma che la realtà trascendente assume a quel livello, e questa forma è tutt'uno con la realtà. In questo senso, invece che parlare di allegoria sarebbe più corretto parlare di "tautegoria"».<sup>28</sup>

A supporto della precedente citazione: «Questa *Imago [Templi]* non ha dunque la funzione di nascondere, quanto quella di manifestare [...] non è *allegorica* ma *tautegorica* ossia non va interpretata come dissimulazione dell'Altro di cui è essa stessa la forma, ma va colta nella sua identità con l'Altro e nel suo essere essa stessa ciò che essa annuncia».<sup>29</sup>

Performatività, dunque, del simbolo e della poesia contro la pretesa conoscitiva di un sapere limitato alla rappresentazione, all'imbalsamazione comoda (e dunque

<sup>24</sup> Riflessioni concernenti l'indipendenza ontologica dell'immagine rispetto all'oggetto di cui esse sono immagine sono al centro di alcuni dei più importanti studi inauguranti il recente "pictorial/iconic turn" della cultura visuale come, ad esempio, J. J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986, IDEM, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, traduzione italiana a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, *Was ist ein Bild?*, a cura di Gottfried Boehm, Fink, München 1995. Per un inquadramento storico e filosofico, nonché per una antologia di alcuni dei momenti centrali della nascita epistemologica della cultura visuale, si rimanda a *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009 e a M. COMETA, *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2020.

<sup>25</sup> Consonanze interessanti per il discorso qui tracciato possono trovarsi in ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 54.

<sup>26</sup> BRANDALISE, *Oltranzie* cit., p. 73.

<sup>27</sup> H. CORBIN, *L'immagine del tempio*, SE, Milano 2012, pp. 176-177. Corbin, islamologo e storico delle religioni, nel luogo citato si occupa delle modalità di interpretazione dell'"immagine del tempio", ossia delle rappresentazioni simboliche del luogo sacro, ristrettamente alle tradizioni del giudaesimo ellenistico. In particolare si fa qui riferimento all'interpretazione dell'opera di Filone Alessandrino.

<sup>28</sup> Ivi, p.177.

<sup>29</sup> Ivi, p. 146.

facilmente spendibile) della verità. Riportare il simbolo a questa familiarità con la poesia, riconoscere il legame che sussiste fra queste due pratiche, significa legarle all'accadere di un evento di verità. Essendo questa un accadimento e non una nozione, la prassi del simbolo, come quella della poesia, si attua nell'attraversamento di una soglia che non conduce ad un chiostro preservato dell'essenza ma che consuma la soglia stessa facendo deflagrare un rilkiano "Aperto"<sup>30</sup> in cui si accade insieme alla verità. Secondo le parole di Brandalise (a cui va il credito di queste riflessioni): «Oltrepassare quindi è un gesto che si complica nel senso di un andar oltre che è in realtà un attraversare il piano stesso su cui si proietta l'andare [...] sperimentando contemporaneamente come non vi sia nessun *oltre* dove proseguire e pure come non vi sia nessun al di qua dove quietamente abitare».<sup>31</sup>

La pretesa di una conoscenza positiva lascia il posto ad un andare che è movimento verso la verità, concessa a condizione di sparire con essa nella non rappresentabilità del proprio darsi. Poesia e simbolo, nel loro affidarsi alla loro più propria natura di pratiche, realizzano loro stessi la verità che si vorrebbe catturare, producono la soglia che essi stessi varcano annullandola. «Il simbolo è il movimento stesso con cui chi vi aderisce ne realizza la verità»<sup>32</sup> come nel caso delle cosiddette "feste filosofiche" citate da Corbin nella descrizione dell'esoterismo ismaelita. Queste feste, diverse da quelle religiose che «*commemorano* un evento[...] lo fanno rivivere al presente [...] non [si] commemora ma [si] agisce e [si] promuove l'Evento sacro trasformandolo in simbolo e conservandone la trascendenza. Essa non risale al *fatto*, non tenta di ridurlo alle sue cause, ma lo contiene e lo innalza al suo significato».<sup>33</sup> Non si può non accennare, per completare il discorso sul simbolo, a quella serie di trame e di correlazioni operanti che intrecciano il simbolo e la tradizione esoterica e iniziatica.<sup>34</sup>

L'attraversamento della soglia del simbolo (e della poesia) implica, oltre all'abbandono del corredo di interpretazioni e di nozioni che gravano storicamente su di esso, un mutamento di sguardo e di pensiero in chi lo varca. Già la soglia della *nona elegia duinese*<sup>35</sup> agiva, in Rilke, nella direzione di una *Verwandlung*, di una "metamorfosi del visibile in invisibile" che liberasse le cose dalla loro cattiva (nel senso latino del termine) visibilità per ridonarle alla libertà di un "Aperto" in cui ritrovare la propria essenzialità. Il movimento suggerito è quello di un «divenire simbolo da

<sup>30</sup> R. M. RILKE, *Ottava elegia*, in IDEM, *Elegie Duinesi*, traduzione italiana di Enrico e Igea de Porti, Einaudi, Torino 2020, p. 49.

<sup>31</sup> BRANDALISE, *Oltranzite* cit., pp. 9-10.

<sup>32</sup> Ivi, p. 75.

<sup>33</sup> CORBIN, *L'immagine del tempio* cit., p. 30.

<sup>34</sup> Il credito di queste riflessioni va alle ben più ampie e penetranti pagine di F. PESSOA, *Pagine esoteriche*, a cura di S. Peloso, Adelphi, Milano 2003, pp. 69-97.

<sup>35</sup> RILKE, *Nona elegia*, in IDEM, *Elegie Duinesi*, cit., pp. 55-59.

parte di coloro che vi accedono»<sup>36</sup> in cui la verità promessa dal simbolo si manifesta, viene rivelata. Nella devozione a questa pratica sta l'azione iniziatica ed esoterica di cui sopra si accennava; il simbolo si propone come verità solo dopo essersi spogliati di ogni vestimento esterno. È questo il senso "laico" dell'iniziazione, la disposizione a perdere ogni nozione definitoria imposta dall'esterno per trovare (nel senso di sperimentare), nell'attraversamento della soglia simbolica, la verità. Diventare il simbolo significa adeguarsi a quel movimento che promette la verità nella povertà più estrema di attributi, diventare quella soglia attraverso cui la verità possa darsi incondizionatamente, perdere – per suggerire un'esperienza di questo tipo nella mistica eckhartiana – la propria identità affinché il Dio delle Creature sia costretto a venire nel singolo come puro gesto creatore.<sup>37</sup>

Insistiamo su questa coincidenza tra iniziazione e tradizione esoterica (ove questa sia intesa come dedizione all'atto del simbolo e non alla serie, che Pessoa definirebbe «essoterica»,<sup>38</sup> di significati esterni ad esso associati) proprio per mostrare come, nell'attraversare la soglia con un movimento trasfigurante, si acceda a quella dimensione veritativa posta in una eternità propria della creazione. Nell'atto iniziatico in cui essa avviene e non si dà come già avvenuta, ci si trova in quella che per Spinoza è la perfezione, ovvero «la totalità infinitamente attiva di ciò che non "continua a prodursi" ma, avvenendo pienamente, è come sostanza eterna».<sup>39</sup> La peculiarità dell'iniziazione sta in questo affidarsi di tempo ed eternità nel gesto del simbolo; iniziarsi è divenire la propria verità, trovare il nocciolo eterno della propria singolarità a partire da una dimensione temporale: «Accedere a se stessi, si potrebbe dire, è il movimento al centro del quale ha luogo ogni iniziazione, dove questo signifi-chi appunto divenire ciò che totalmente e unitariamente siamo, ciò che siamo eternamente ma, paradossalmente, solo dal momento in cui lo diventiamo».<sup>40</sup>

L'affidarsi di temporalità ed eternità non deve essere interpretata come il risolversi di una somma di atti finiti in un'ulteriorità infinita, ma come l'assottigliarsi di una membrana che faccia comunicare, nell'atto distruttivo del suo rendersi più labile, la differenza di dimensioni.

<sup>36</sup> BRANDALISE, *Oltranze* cit., p. 65.

<sup>37</sup> M. ECKHART, *Sermoni tedeschi*, a cura di Marco Vannini, Adelphi, Milano 1985, pp. 126-134. Un'analisi approfondita di questo sermone consonante al discorso qui proposto si trova in A. BRANDALISE, *In weiter Ferne so nah. In margine al sermone Beati pauperes, in Il silenzio degli angeli. Il ritrarsi di Dio nella mistica medievale e nelle sue riscritture moderne*, a cura di G. Panno, unipress, Padova 2008, pp. 157-163.

<sup>38</sup> PESSOA, *Pagine esoteriche*, cit., pp. 4-25.

<sup>39</sup> BRANDALISE, *Oltranze* cit., p. 47,

<sup>40</sup> Ivi, p. 45.

Il nietzschiano «come si diventa ciò che si è»<sup>41</sup> o anche il luziano «senza fine divengo quel che sono»<sup>42</sup> vanno interpretati alla luce di una ricerca iniziatica che trovi la singolarità del soggetto solo al confine tra temporalità ed eternità, tra simbolo e movimento che lo attua. L'essere e il divenire trovano dunque nel simbolo e nella pratica iniziatica una reciproca comunicazione. Affermando ciò si dà per evidente come, ancora una volta, non ci sia nessuna incomunicabilità tra dimensioni temporali; l'eternità viene "raggiunta" dalla parte della temporalità ed è questa, quando si riconosce presente a se stessa e sciolta dalla successione storicistica degli eventi, che permette di raggiungere la verità di un eterno presente. Come la conflagrazione del presente porta all'eternità, così l'eternità non è altro che il darsi eternamente momentaneo di un attimo, lo svelamento della verità che, nella sua manifestazione, passa, trapassa. Solo questa è l'eternità, il donarsi contemporaneo di evento e verità. Riconoscersi nel movimento del simbolo è cedere la propria identità per ritrovarla, più piena, all'origine di se stessi, nel luogo in cui il singolo combacia col movimento che lo attiva.

Il simbolo è allora un centro unificatore solo nel senso che «rende "uno" ogni singolo episodio»,<sup>43</sup> nella sottrazione dell'evento singolare a qualsiasi riduzione rappresentativa. Il singolo è l'evento della sua creazione e della sua origine così come il simbolo e la poesia sono il gesto tramite cui chi si avvicina a loro giunge al presente della propria realtà. Per dirla con Benjamin «l'"attimo mistico" diventa l'"adesso" attuale»;<sup>44</sup> è secondo questa accezione che, forse, intendiamo la sua espressione «la storia appare soltanto come la frangia colorata di una simultaneità cristallina».<sup>45</sup>

Ricomponendo ora la trama del discorso fin qui condotto, potremmo concludere, con Bonnefoy, che la poesia e il simbolo, prese nella loro accezione di accadimento di verità, portano la pratica del loro essere ad un *realismo iniziatico*<sup>46</sup>. Ricollegandosi a quel *vero luogo* di cui si è detto poco sopra, il poeta francese parla di questo realismo non tanto come descrizione oggettiva di fatti e accadimenti, ma come la dedizione a un dire che non stabilizzi la realtà in un concetto o in una parola, ma che sia in grado di incontrare la realtà nel suo essere labile e fuggevole. In questo dire utopico, luogo in cui le parole confidano in silenzio le proprie verità, l'evento può trovare uno spiraglio di eternità, di *presenza*; il compiuto può divenire l'atteso, il passato un presente vivo e sperimentabile. Crediamo che l'aggettivo *iniziatico* implichi, in Bonnefoy, la serie di ragionamenti sull'intreccio fra simbolo, esoterismo ed iniziazione qui sopra svolti; il realismo di Bonnefoy sarebbe un'iniziazione del poeta al moto della propria

---

<sup>41</sup> F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1991.

<sup>42</sup> Anno, v. 13, in M. LUZI, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998, p. 191.

<sup>43</sup> BRANDALISE, *Oltranzite* cit., p. 49.

<sup>44</sup> BENJANIM, *Il dramma barocco tedesco* cit., p. 190.

<sup>45</sup> Ivi, p. 5.

<sup>46</sup> BONNEFOY, *L'improbabile* cit., p. 147.

pratica, un riconoscersi egli stesso attività creatrice nello spazio del dire. La poesia trova, in questa definizione, una familiarità col concetto di simbolo, un'area di parentela che intreccia a doppio filo due pratiche così intensamente produttive e singolari. Entrambi portano ad un eterno che è un regno del presente, di un singolare incontro che vale più di qualsiasi somma descrittiva che lo rappresenti. La soglia che viene a deflagrare nell'attraversamento che simbolo e poesia rendono possibile è lo spazio del dire, spazio di un movimento che trova nel passare il proprio fine.