

José Bergamín

*Il pensiero ermetico delle arti*¹

(seguito da *Aforistica di idee lepri*)

TRADUZIONE DALLO SPAGNOLO DI ELENIO CICCHINI

[1. *Il duplice volto delle arti poetiche*]

La ragione che i Greci divinizzarono aveva molte teste (*caras*), poiché non poteva avere croce. Una di queste teste venne chiamata Orfeo, l'altra Ermes. Le arti poetiche – la poesia, la musica, la pittura, etc. – hanno una ovvero molte teste di ragione. Se hanno molte teste, è proprio perché sono divine.

Nelle arti poetiche nuove, la ragione si divinizza sempre con due teste (o facce), come fosse una moneta: una orfica e l'altra ermetica. Queste due facce, pur essendo ben note, continuano a destare meraviglia e vengono rinfacciate ancora a quanti, nel nostro tempo, in buona o cattiva fede, si provano nelle arti poetiche. Si rinfaccia loro soprattutto il chiaro e distinto, così divinamente ideale, così razionale, ermetismo. Si rinfaccia loro il puro e valoroso ardore di tener testa, e non più che questo: di avere le teste di ragione in assoluto più divine.

Il gioco della ragione è sempre un doppio gioco: è quello del pensiero, faccia a faccia, testa a testa o testa contro testa;

¹ [NdT] Il testo, letto in occasione di una conferenza tenuta nell'autunno del 1927 presso il Museo di Arte Moderna di Madrid, è stato raccolto nel volume *Disparadero español*, Ediciones del Árbol, Madrid 1936, pp. 169-223.

vincere o perdere la ragione stessa – vale a dire la verità. Ciò poiché la verità è un fatto di gioco, un fatto di ragione, un fatto divino. Le arti poetiche di far cose per gioco, di far cose secondo ragione, sono vere perché sono divine, e viceversa, a seconda del lato da cui si guarda la stessa moneta.

Le nuove arti poetiche giocano pulito: è un faccia a faccia della ragione. La ragione, se non è più che ragione, è testa, se no, è una maschera di passione – è, cioè, croce, la quale non è divina, bensì umana: con la croce Dio si è del resto reso uomo.

I più chiari pretesti della ragione, invece, che le arti poetiche ora avanzano per giocare testa a testa – un doppio gioco –, e non a testa e croce, sono piuttosto divini: chi lo voglia, scommetterà o su Ermete o su Orfeo; tornerà dall'inferno fuggendo da un'ombra o ci condurrà ad esso, labirinticamente, cercando un'ombra perduta.

Ciò che ora dico, questa attuazione divina delle arti nuove, si riferisce cronologicamente, vale a dire con una logica temporale della durata, al momento più antico del mondo – ma esso non è che il nostro, quello che ora stiamo vivendo.

Swenderborg, un visionario del XVIII secolo, scriveva: «pare che gli uomini della Chiesa delle origini, quella che esisteva prima del Diluvio, possedessero un genio tanto celeste da poter parlare con gli angeli e comunicare per corrispondenza; erano tanto sapienti che tutto quanto vedevano sulla terra non solo lo pensavano secondo natura, bensì anche, e allo stesso tempo, secondo lo spirito: e, per questo, in convivenza con gli angeli». In questa «convivenza», come dice il testo, ovvero “congiunzione” – perché non è tanto in questione il vivere, il convivere, ma il giocare e il congiungere (*de jugar, de conjugar*): il giocare a due teste con la ragione, la naturale e la spirituale, divina ovvero angelicamente –; in questa congiunzione, dunque, risiede il sentimento, il doppio sentimento del pensare poetico, del pensiero poeticamente puro ovvero del nascituro immortale che i Greci chiamarono Ermete.

[2. *Verità e vita della poesia*]

La ragion d'essere di tutte le arti poetiche è questo pensiero sempre nascituro della ragione divina: questo pensiero puro; ed è per questo che le arti sono nuove: perché sono poetiche; perché sono sempre, ermeticamente, sorgive, appena nate. E se le nostre arti poetiche sono vecchie è perché esse sono a partire da ora, sono di oggi; e sono nuove, quando lo sono, semplicemente perché sono antediluviane; e ciò, malgrado la superstizione vitalista che questa prima parte del XX secolo ha patito, la quale ha voluto assimilare l'estetica a una storia e a una psicologia, appunto superstiziose e vitaliste.

Sarà sufficiente, per chiarire ciò, assumere prima di tutto un punto di partenza dichiaratamente antivitalista, che reclaims cioè a sé la *verità* contro la *vita*, vale a dire contro qualsivoglia criterio vitale di valutazione spirituale.

«La vita», ha detto Newman, «non può mai essere un criterio di verità». Il vitalismo ha invece preteso di applicare presunti criteri di vita per la verità delle arti poetiche, e in particolare due criteri: uno storico, l'altro psicologico.

[2.1. *Storicismo e poesia*]

Il criterio storico pretende di stabilire una relazione tra l'opera poetica, o il suo autore, e un'epoca determinata in precedenza. Questa determinazione di un'epoca viene ottenuta in diversi modi. In ultima istanza, però, essa dipende dal grado di cultura, intelligenza o gusto di colui che la stabilisce. Ad oggi, la bio-critica storica dei vitalisti non è ancora riuscita a determinare alcunché con precisione; né può, né potrà mai farlo se il punto di partenza resta la "vitalità" dell'opera poetica e, conseguentemente, la sua mortalità.

Il criterio storicista opera sempre su cadaveri; il suo scenario è quello di un campo di battaglia disseminato di morti che non vuole lasciare in pace. Qualsiasi storia dell'arte o

della letteratura ricostruisce facilmente questo scenario. Esso somiglia a quello che a Waterloo si offre ai turisti: ogni spettatore (per quanto imparziale) del panorama ha dati fin troppo numerosi per giudicare gli esiti della campagna di Napoleone. L'epoca storica, che così si determina, può anche essere il nostro presente ed estendersi fino a un futuro prossimo.

Quando si parla di arte nuova o di antica, di arte reazionaria o di avanguardia, ciò che tacitamente è affermato, malgrado si tenda ad ignorarlo, non è altro, in verità, che questa sua determinazione vitale storica. A un criterio di giudizio razionale – l'unico criterio possibile – si sostituisce in tal modo un presunto criterio di giudizio storico, vitalista – e ovvero un giudizio impossibile. Così, ad esempio, quando si dice: questo e quest'altro è giovane o vecchio, passato di moda o moderno; questo non lo si fa più o ciò che si fa ora è quest'altro, etc. etc...

Nella misura in cui si riferisce a un'opera del passato, questo criterio è in genere il più accettato, o perlomeno accettabile ai più. Nella misura in cui si riferisce al presente, però, esso è invece il più rigettato, o almeno quasi per tutti rigettabile. E tuttavia vale lo stesso affermare che quel che ci separa da un'opera artistica del passato o del presente – qui l'attitudine è reciproca – è una distanza vitale che ci impedisce di comprenderla; oppure, tutt'al contrario, che ciò che ci consente di comprenderla non è, a ben vedere, nient'altro che quella stessa distanza vitale. Siamo in presenza di una vista stanca e di una miopia storicistica.

Se conferiamo o sottraiamo certificato di cittadinanza estetica all'opera artistica, è per poterla riconoscere grazie all'infallibilità del nostro criterio vitalistico-storicista. E così, ciò che facciamo non è, in fondo, che conferire cittadinanza ovvero situare storicamente l'opera, o una serie di opere, secondo una capricciosa prospettiva irrazionale, o per una combinazione qualsivoglia di prospettive, tutte arbitrariamente determinate, vale a dire, in fin dei conti, indeterminabili.

Come posso comprendere la *Divina Commedia*, si chiede con insistenza lo storicista, se non comprendo nulla della teologia né della storia del XIII secolo? Al posto di dire, piuttosto, e con ragione, come posso intendermi di teologia oppure del XIII secolo, se non capisco neanche la *Divina Commedia*? Da un punto di vista razionale, non ci sono prospettive valide: non vi sono criteri fallaci di giudizio, come accade per il teatro. Al contrario, lo storicista si crede capace di comprenderli tutti. Queste due posizioni potrebbero essere così compendiate nel motto di quel racconto: “non sopporto Dante!”², o in quello: “mi cacerò in cento guai molto più grandi di me, perché lo so che son cento – almeno, ho imparato a contarli!”³.

Questo presunto criterio storicistico, criterio mutevole – riferisce infatti le sue prospettive dal presente al passato, e viceversa –, è proprio quello che sostiene, se ne sia o meno coscienti, le pose teatrali di tutta la smaniosa avanzata o avanguardia, bellica o rivoluzionaria; il senso celato di ogni loro scandalo.

Ciò che il più delle volte nelle arti scandalizza – occorre dirlo – è però, a ben vedere, quanto di meno vitale vi sia: l'elemento più razionale, il più vero; il quale, malgrado le apparenze, non coincide mai con le retate o con le bacchettate scandalizzatrici.

La verità poetica può presentarsi solamente dove non si assuma affatto, come criterio di giudizio, né la Storia, né l'aspetto vitale delle sue prospettive.

² [NdT] L'aneddoto cui si fa riferimento narra la storia di un dantista che in punto di morte, riuniti i propri cari intorno al letto, confidò loro: «hijos míos, me carga el Dante» (“figli miei, mi pesa il Dante!”). Cfr. Miguel de Unamuno, *Sobre la erudición y la crítica*, in *Obras completas*, VIII: *Ensayos*, Biblioteca Castro, p. 801.

³ [NdT] *Voy a meterme en camisa de once varas porque sé que son once, precisamente, porque para algo habré aprendido a medir.*

[2.2. *Psicologismo e poesia*]

Occorre, in secondo luogo, sbarazzarsi della psicologia, ovvero del criterio psicologista o animista. Questo criterio stabilisce che l'opera d'arte ha una sua specifica attualità, che essa si fa contemporanea alla coscienza dello spettatore per mezzo di una presunta identificazione – ciò che, a ben vedere, è un'illegittima sostituzione della personalità. L'opera poetica – afferma il criterio psicologista – è un pretesto immaginario concomitante con la mia propria sensibilità; essa esiste per suo tramite e per i suoi fini; non ha altra ragione d'esistenza che in me stesso, che la sua ricreazione in me. Per questo, l'opera non ha propriamente ragione, ma passione: quella che io stesso le conferisco, le trasmetto, l'animazione che io stesso le presto; essa è, per così dire, il recipiente vuoto in cui verso la mia esistenza; è – come si dice ad esempio del paesaggio – uno stato dell'anima, o ancora meglio, uno stato significativo dell'anima; e quando l'anima si percepisce peccatrice, essa viene o può venire a trovarsi in un cattivo luogo, in cui resta o viene abbandonata: un cattivo stato d'animo.

In questo modo l'opera poetica può convertirsi in un benessere o in un malessere vitali: in un canale che devia gli istinti ed altre correnti torbide del sentimento. (Un critico psicologista, Remy de Gourmont, si è spinto persino ad affermare che il sentimento estetico può in definitiva ridursi a una devianza fisicomeccanica dell'istinto sessuale).

A poco a poco, radicatosi nella coscienza, ogni criterio si fa sempre più oscuro e sinuoso, sotterraneo; alle volte persino inconfessabile. Tende ad acquisire tutta la goffaggine propria della talpa. In questa notte oscura l'anima giunge, a tentoni, a credere e proclamare che tutti i gatti sono leopardi. I musei – tutti i musei –, così come le biblioteche, sono pieni di *gattopardi* di questa specie; malgrado essi non lo siano, malgrado non esistano affatto. Il gattopardo è tuttavia irremovibile nella retina delle anime buie, inchiodato al fondo del

loro sguardo notturno come l'immagine di un ricordo piantato negli occhi di un morto.

Questo criterio vitalista ha sostenuto, piú o meno espressamente, l'estetica di tutti gli illusionismi che caratterizzano il realismo. È il caso, ad esempio, del naturalismo (o realismo) illusionista nella pittura classica della scuola spagnola e olandese; cosí come del naturalismo romantico della scuola francese del XIX secolo e del suo equivalente nella corrispondente letteratura francese, italiana e spagnola. Ma converrebbe forse segnalare, a questo punto, il momento, in linea con quanto precede, culminante e decisivo di tale criterio estetico, vale a dire la scuola dell'impressionismo in pittura e quella del simbolismo in poesia: movimenti che a partire dalla Francia hanno indirizzato le teorie estetiche piú influenti dell'inizio di questo secolo. E infine, l'equivoco piú recente, l'estremità, pittorica non meno che poetica, di questa evoluzione: il surrealismo, anch'esso di origine francese, sebbene in pittura sia legato a mani spagnole, o sia piuttosto comparso, cosí come fece il simbolismo poetico, per legare quelle mani.

Secondo il criterio psicologista o animista – qualunque ne sia la determinazione storica –, la poesia non è una “cosa”, ma piuttosto uno “stato”; tuttavia, non uno “stato di cose”, bensí piuttosto, e tutt'al contrario, una “cosa di stati”, e cioè un'illusione viva. L'arte è vita e bisogna dedicarsi ad essa con anima e corpo, come si fa col Demonio – è un misticismo invertito.

In questo modo, le arti poetiche si fanno transitive, verbali: si convertono in persone vive e ricadono, verbalmente, nel tempo cronologico che le condanna a morte. I viventi di oggi, e soprattutto i piú vivi, già domani saranno i piú morti.

I biologi non nutrono alcun dubbio circa la sentenza di Claude Bernard: «la vita è la morte». L'arte è vita, dunque l'arte è mortale.

Chi oggi, in modo chiaro e distinto, ha contratto un impegno reale e non personale, sostantivo e non transitivo – di conseguenza immortale e razionale, divino –, con le arti poetiche, diffida di coloro che sostengono che la loro opera letteraria, pittorica o musicale, possa suscitare il piú vivo interesse. Nulla invece li soddisfa maggiormente del contrario: non suscitare alcun interesse vivo. Le arti che suscitano il piú vivo interesse sono le arti cattive, quelle dei vitalisti o dei vitaioli (ma i due si confondono volentieri), quelle, cioè, degli impostori: le arti diabolicamente vive, verbali, transitive; quelle dell'illusione o della menzogna presentificate.

Al contrario, l'arte poetica, le arti poetiche – cosí sostengono gli altri, coloro che avverano l'arte su base immaginaria –, non hanno affatto vita, proprio poich  detengono, piuttosto, la verit ; esse non possono suscitare interessi vivi, ma esclusivamente veri.

I due criteri vitalisti – lo storico e il psicologico – convertono le opere poetiche in specifici stati immaginari: come proiezione o riflesso immaginario, nel contesto di uno specifico sentimento o nella specificit  di un contesto storico. In tal modo, le arti poetiche fluttuano come fantasmi alla luce di una ribalta teatrale che le illumina del colore adeguato all'effetto richiesto. In questa prospettiva, le tele pittoriche sono dei veri e propri quadri viventi; sembrano essere vere – sembrano, poich  non lo sono; poich  non sono ci  che sembrano o sembrano ci  che non sono. Esse infine lo sembrano al solo fine di sembrare: affin  che le arti poetiche possano presentarsi come illusioni di realt , pi  che realt  autentiche.

Cos , il criterio vitalista, valutando gli effetti, dimentica le cause; invertendo la relazione, e convertendo illusoriamente l'effetto in causa (o "cosa"), per poter dedurre dalla vita il criterio di giudizio della verit .

[3. *Il fare poetico e il generare*]

Un poeta, e, fatalità, il piú puro tra i poeti, colui che in Francia riuscí nella piú razionale – vale a dire reale, impersonale, sostantiva –, la piú veritiera delle opere poetiche: Mallarmé, ebbe una volta a formulare il proprio criterio di valutazione della poesia nel motto: «suggerire e non immaginare». A discapito di ogni apparenza, esso conteneva il grado massimo di transittività poetica, di illusionismo vitalista. E la sua poesia fu, precisamente, la piú esatta contraddizione di quel motto. È piuttosto curiosa questa contraddizione che le arti poetiche, quando si realizzano o avverano, manifestano nei confronti delle loro presunte teorie; e cioè il fatto che una teoria – e non per via della sua natura estetica – cessi di essere scientifica, ovvero si mantenga distante e ipotetica. Conviene tenerlo in conto, pena la confusione in cui molte cose versano, e continueranno a versare.

L'artista piú falso di tutti, il piú illusionista e ingannevole – un Rembrandt, ad esempio –, praticando i suoi effettismi, rende vera (le poche volte che accade) la propria pittura ora in un modo ora in un altro. Egli vi riesce, per cosí dire, come per sbaglio, senza alcun proposito. In un cattivo pittore come Rembrandt, questi risultati sono pertanto parziali, ad ogni modo modesti.

In un buon pittore illusionista come era Goya, invece, i risultati involontari sono talmente frequenti da costituire la quasi totalità della sua opera pittorica. Se mi riferisco a Rembrandt e a Goya, è perché essi delineano casi tipici o topici di assai semplice riprova; ma è invero tutta la storia delle arti poetiche a presentarsi come un costante equivoco, o come una serie di equivoci vitalisti. Essi spiegano la cosí frequente apparenza di falsità che accompagna i piú veraci movimenti poetici; apparenza contagiosa finanche per coloro che li avverano, e che si mostrano, alle volte, i piú sorpresi dalle loro stesse scoperte. Il cubismo, ad esempio, senza andare troppo

lontani – il quale contiene la piú prodigiosa verità poetica che abbia mai potuto darsi in pittura –, assunse a suo tempo tutte le apparenze sociali della farsa finanche per coloro che lo scoprirono: si necessitava di tutta la fede, tutta la buona fede di un Colombo, per comprendere che si era effettivamente scoperto un nuovo mondo.

Accade che quando un'arte poetica crea un nuovo stato di cose, essa lo fa sempre con ragione: ragion d'essere o ragion di stare – ragion di “stato”. Quando si domanda a un basco: “che fai?”, quello risponde laconicamente: “stare”. E ha ragione a dirlo. Anche un quadro, se potesse rispondere, direbbe la stessa cosa. Ma per essere o per stare occorre ragionevolmente, anzitutto, esistere; occorre esporsi o venir fuori, situarsi in uno spazio e in un tempo. Occorre, per farla breve, essere una persona o una cosa; o forse, piuttosto, che la stessa, viva, persona per potere essere reale (per essere o stare veramente), abbia un che della cosa; occorre che abbia, semplicemente, una qualche ragione.

Le arti poetiche hanno realtà vera o pura esclusivamente quando sono o cose o cause di ragione: quando esistono, come è loro solo possibile, impersonalmente, come costruzioni immaginarie.

Per questo, le arti poetiche sono arti del fare (*hacer*) e non del generare (*engendrar*) (sono i vitalisti a credere che vi siano arti del generare; che, in generale, si possa generare nell'arte). Nel loro concreto, le opere poetiche – quelle che gli Scolastici, con piú precisione, chiamavano “artefatti” – possono dirsi “cose” per la sola ragione che *non* sono generate. Laddove lo fossero, esse sarebbero cose degeneri, mostri vivi, i quali effettivamente e (per fortuna) velocemente muoiono.

Le arti poetiche sono vere, e non invece vive, poiché fanno, e non generano; poiché esse costruiscono nell'immaginazione la poesia: facendo cose di poesia, e non poesia di cose.

La pittura degli impressionisti, ad esempio, faceva poesia di cose. Essa generava in tal senso mostri illusori e immaginari. Si prenda ad esempio una cattedrale di Monet o una bagnante di Renoir: non sono che lo stesso. Non vi è stata, mi chiedo, una qualche soluzione razionalista per la conserva di queste larve immaginarie, queste procreazioni vive?

Nella pressoché totalità dei musei d'Europa possiamo contemplare dal cristallo delle teche la decomposizione mortale dell'impressionismo: la pittura piú viva che sia mai stata elaborata. Fino a che non inciampiamo in un Cézanne, l'imbalsamatore del cadavere impressionista; colui che dovette iniziare con l'uccidere l'impressionismo, per potere in seguito mummificarlo.

Cézanne portò davvero a compimento ciò che i suoi immediati predecessori avevano generato per menzogna, per menzogna viva. È di una pittura cosí vitale, cosí ricca di vitamine come era quella impressionista (con le annesse forme di vitalismo: puntillismo, vibrazionismo, etc.), che la feroce fauna immaginaria si andava alimentando, con verace ansia mortale, dei suoi appetiti piú reali. Finché un bel giorno dovette esaurirsi, e con essa tutta la forza che la teneva in vita; fin quando poté ovvero espressamente, espressivamente, avverare, razionalizzare, il proprio ingegno del vero, convertendosi nella cella frigorifera dei cadaveri impressionisti che ancor oggi siamo soliti ammirare.

Complice la tenacia morale di questa cella immaginaria, Cézanne preparava il ritorno al *cammino reale* della pittura: il salto dal cubismo alla pittura razionale, veritiera, degli italiani e dei fiamminghi; i cosiddetti "primitivi", e quegli altri, i cosiddetti "rinascimentali". Né gli uni né gli altri persero mai il filo della ragione, la conduzione ermetica, poetica, della pittura.

Contro l'illuminismo realistico, il vitalismo sfacciato degli olandesi (senza la men che minima "faccia" di ragion poetica), o la mal posta faccia degli spagnoli (le loro "faccette", caricature di ragione), sorse il cubismo, né piú né meno che ad affermare la pittura ermetica – la pittura vera: quella che

ci mette la faccia con estrema semplicità, senza trabocchetti illusori di vitalità, ma come pura realtà poetica.

[4. *Sogno e immaginazione*]

Cessato il vitalismo impressionista, la linea dell'illusionismo realistico getta le sue ultime ramificazioni (i filamenti piú acuti) nei superrealisti: un movimento piú letterario che pittorico, il quale vale la pena distinguere da ogni sua falsificazione, specialmente dalle catalane – poiché si ebbe (era inevitabile) anche un "superrealismo *codorniu*".

Questo preteso superamento del realismo fraintende le cose fin dal principio: assumendo come vera realtà l'illusione realistica del vitalismo, il superrealismo cade, a sua volta, in una nuova illusione vitalista: quella dei sogni. Intendendo sovrapporsi alla realtà di ciò che è vivo – la quale non è una vera e propria realtà, ma piuttosto una irrealtà illusoria –, esso discende, vivamente, nell'infra-realtà immaginaria del sogno, del sogno privo di ogni pensiero, l'inferno degli incubi illusori. Il superrealismo ambisce cioè a una realtà superiore al sogno, e per questo discende all'inferno, senza alcuna ragione, come Orfeo. Perciò, la sua passione viva non arriva a scorgere, a ben vedere, niente piú che un'ombra fuggitiva. «Dove non ci sono dèi – scriveva Novalis –, lí regnano gli spettri».

Questo regno spettrale del superrealismo sta attraversando i suoi ultimi giorni; poco a poco, la sua delicata fioritura spirituale va sgretolandosi; cadono, nel fiore della sua età, i giovani mostri, le creazioni vive, deteriorati dall'atmosfera di confino animistico che li avvolge; muoiono avvelenati della cecità dei propri incubi sessuali, piú o meno pseudoscientifici. Si disfa il loro piú vivo impegno, putrefacendosi velocemente, ed esalando la pestilenza psicofisica dalle cloache istintive del subconscio.

Il superrealismo è come un impressionismo rovesciato che ostacola, per inconsistenza, la propria dissezione spiri-

tuale. E tuttavia qualcosa di questa dissezione sembrerebbe aver coinvolto lo stesso Picasso, in particolare la sua opera tarda. Ciò poiché la passione ermetica di Picasso non poteva impedire una formidabile reazione ad essa.

Un altro pericoloso malinteso è stato suggerito dal vitalismo superrealista. I suoi prossimi imbalsamatori hanno già cominciato ad accantonarlo: si tratta dell'equivoco di sognare le immagini al posto di immaginare i sogni, ovvero di prediligere l'irrazionale trasognamento di immagini pittoriche (ciò che ha a che fare con la vita), invece che la razionale immaginazione dei sogni (ciò che riguarda il pensiero).

Questo malinteso portò i superrealisti a dichiararsi dalla parte degli "immaginatori puri", i più autentici che vi siano mai stati, gli avveratori pittorici del sogno, di fatto i loro contrari: i vari Bruegel, ad esempio, oppure il Bosco. Come se *vedere le visioni*, riconoscerle in quanto tali, non fosse la cosa più razionale, la poeticamente più vera, la più esatta. "*Vedere le visioni*" significa accompagnarle con enunciati e assiomi, con precisione razionale di pensiero: con l'esattezza di una rivelazione divina, come accade nella poesia di San Juan o di Dante. E non vi è nulla di più razionale, più vero, meno vivo, che questo fare puramente immaginativo; che il conferire realtà poetica immaginaria ai sogni. Perché affinché i sogni si vedano, occorre che questi divengano, razionalmente, visioni di verità, di pittura: cose di poesia. La ragione dell'esistenza poetica delle cose è nella sua stessa oggettività immaginaria. In essa è riposta la sua costitutiva razionalità. È ciò che accade quando il poeta – quando San Juan de la Cruz – *vede* (veramente lo vede!) *il cielo aperto*, come non avrebbe mai potuto, in vita, vederlo altrimenti.

La difficoltà propria di ogni arte poetica risiede in questa razionalità immaginativa, in questo suo ermetismo. Si tratta di sentire o consentire attraverso una sintesi chiara e distinta la percezione opaca e confusa, la sensazione pura. Leibniz chiamò questo sentimento (o piuttosto consentimento) del poetico: «sintesi in una percezione confusa».

È difficile far sí che l'anima rinunci ragionevolmente alla propria inclinazione naturale a percepire tutti i gatti che attraversano la notte oscura dei suoi campi di coscienza come se fossero leopardi. Ancor piú difficile è per lei accedere a questo doppio gioco, spirituale e naturale, simultaneo, nel quale consiste, in definitiva, l'avveramento poetico.

Le arti poetiche sono difficili – come, del resto, tutto ciò che vi è di vero. Ma se nulla è piú difficile che il comprenderle *veramente*, nulla è d'altra parte piú facile che il credere *vivamente* di averle comprese: crederlo, per di piú, senza fede, con una stupida credulità viva, con quella superstiziosa cecità che è propria dell'illusione vitalista.

A nient'altro le piú difficili opere poetiche – le piú vere – devono infatti la propria notorietà se non alla calunniosa diffamazione vitalista che le colpisce. Per questo, tutti gli artisti che aspirano a una qualche natura poetica devono prima o poi patire l'ingiuriosa, calunniosa, diffamazione dei propri risultati: è questo il caso di Beethoven, di Raffaello, Tiziano e Mantegna, di Dante, Baudelaire e Poe – di tutti coloro i quali hanno reso piú difficile, piú vera, l'arte poetica, e che proprio per questo hanno ottenuto in cambio la peggiore delle rovine: quella di un effetto sociale, vitale, che, nella prospettiva del vero, non li riguardava affatto.

Queste risonanze vitali delle opere poetiche rispondono come una eco, un riflesso, a quanti per loro tramite si fanno illusioni vive – e ciò poiché si vive di illusioni e non di verità; mentre di verità si pensa, invece, si fa poesia, si aspira a non morire. Le illusioni sono il nutrimento della vita, sono dunque per la morte; le verità, invece, lo sono del pensiero; sono dunque per l'immortale.

Non si può parlare di “vita vera”, né di “verità vive”, se non in modo paradossale. La vita vera non è questa, ma l'altra. La vita che non è come questa è invece quella vera, la vita immortale: è la poesia, cosa di pensiero o di gioco, ove in gioco è la vita; cosa di ragione, cioè cosa del vero – vale a

dire, in definitiva, del *vedere visioni*, di aspirare a vederle; cosa di fede poetica; costruzione immaginaria.

[5. *Poesia e architettura*]

La poesia è uno stato meraviglioso di cose, di queste cose immaginarie, uno stato indipendente, autonomo. I suoi limiti esatti sono segnati dalla matematica e dall'architettura: le scienze universali della costruzione. Si può dire che matematica e architettura definiscano le frontiere della poesia. Quando la costruzione poetica si afferma o realizza nel modo più vero, più esatto, assestando e cingendo la propria definizione razionale, che la delimita o determina, che la circoscrive logicamente; allora essa ci appare in un qualche aspetto matematico o architettonico, in un qualche accento di frontiera.

Conviene soffermarsi bene su questo punto, poiché fra tutti i malintesi vitalisti esso è certamente il più pericoloso, quello che più facilmente può confondere la ragione costruttiva della poesia con quella di matematiche e architetture, suoi vicini spirituali. Quando la poesia si spinge sino agli estremi della pura razionalità, quando essa raggiunge siffatte estremità, allora diciamo che si fa simile alla matematica e all'architettura. Ma ciò accade, a ben vedere, proprio perché matematica e architettura, nel loro punto più estremo, non sono altro che poesia. Gli estremi si toccano – come è possibile?

L'astrazione matematica procede, come è noto, per costruzioni spirituali. La nozione di numero e quella di figura geometrica sono costruzioni spirituali che si definiscono nel tempo e nello spazio matematico secondo una legge propria. Si tratta di invenzioni che non esistono, che non hanno forma sensibile. Ma se voglio rappresentarle, lo farò per mezzo di un'arte poetica: ad esempio disegnando la figura geometrica in uno spazio reale; disegnandola, o dipingendola, in modo più vicino possibile alla realtà. Non vi è ma-

tematica, si è detto, che non abbia supporti immaginari – il che equivale a dire che non vi è matematica senza poesia. Non è la geometria a prestare al pittore le sue costruzioni spirituali, ma è tutt'al più il pittore – l'arte poetica della pittura – a prestare alla geometria le sue costruzioni immaginarie. Quando un matematico disegna un triangolo, egli non sta facendo geometria, bensì pittura, malgrado il suo intento sia simbolicamente legato a una rappresentazione (intenzione tanto antipittorica e antipoetica quanto quella di chi volesse rappresentare la somiglianza di una persona o di un paesaggio: un ritratto o un paesaggio possono infatti essere pittura nonostante siano delle rappresentazioni, ma mai al fine di esserlo). È possibile che un sentimento puramente estetico, pittorico, alberghi su di una carta oleata, perfettamente tratteggiata di segni e figure geometriche, di simboli rappresentativi; e che per contro esso manchi, malgrado ogni evidenza, in una pittura simbolica o rappresentativa, una pittura di somiglianze illusioniste (un ritratto, un paesaggio), dipinta senza poesia o costruzione razionale.

Un'ulteriore prossimità con l'opera architettonica (con le architetture concrete) è conferita alla poesia dall'aspetto di giocattolo già proprio del suo ermetismo. Trasformare in giocattolo una qualunque cosa significa infatti renderla ancora più reale, più razionale, più pura. L'arte poetica non si disumanizza – come spesso si è detto –, ma si devitalizza (*se desvive*); si devitalizza in nome della ragione, della verità, in nome della poesia.

Per questo, nella misura in cui hanno in sé un elemento matematico, le arti poetiche estreme, le più devitalizzate, ci appaiono come delle costruzioni astratte, delle figurazioni. Nella misura in cui hanno in sé un elemento architettonico, esse ci appaiono, invece, come delle costruzioni concrete, dei giocattoli. Viceversa, nella misura in cui hanno in sé un elemento di verità, di ragione, di gioco, anche le matematiche e le architetture, costruzioni di per sé già estreme, ci appaiono come delle poesie.

Ancora una volta, gli estremi si toccano in modo impercettibile. Se volessimo infatti radicalizzare le cose (queste cose poetiche), non riusciremmo assolutamente piú a percepirle: gli estremi si toccano proprio nell'assolutamente impercettibile, dal momento che «tutto ciò che è estremo – come scrisse Carnot nelle *Riflessioni sulla metafisica del calcolo infinitesimale* – sfugge all'immaginazione e ai sensi». Così come in tutta evidenza sfuggono all'ermetismo gli attraversamenti piú estremi, ed Ermete si tramuta ancora una volta nello Psicopompo, il lugubre, labirintico, timoniere dell'inferno.

[6. *Le serrature e lo spioncino della poesia*]

L'arte poetica si afferma per ciò che essa è, vale a dire ragione pura, solo nel momento stesso in cui è appena nata, ovvero quando è ermetica, arte del pensiero. Come un neonato desidera il latte bianco dello spirito, essa è ragione ineccepibile della sua aurora, è poesia, la pura e semplice verità. La poesia è la pura e semplice verità: bisogna per questo volerla, desiderarla, con la fame ermetica di un neonato; così come, alle volte, bisogna invece restare ermeticamente nel desiderio, patire l'ansia vera, quella divina, del reale.

Il fatto che le arti siano poetiche risiede nel loro essere “nuove”, nella loro nuova, eterna, età di immortali. La loro ragion d'essere è infatti ermetica: è quella del pensiero dell'eterno nascituro, del pensiero immortale della ragione divina: Ermete, o colui che nasce, e che nascendo si annuncia sempre nuovamente come una sorpresa; colui che della ragione è parte e che da essa si diparte; colui che partendo dalla ragione divina, che dipartendosi da essa, fugge via sparato o come disparato, assurdo (*disparado o disparatado*), da cui l'espressione: “rapido come il pensiero”.

Le arti poetiche sono nient'altro che questo: arti di “sparare” la ragione, di dispararla. Esse sono vere proprio perché

sono ermetiche – perché sparano o vanno sparate contro la vita: l'opera poetica va sparata, si precipita, contro la vita, poiché è gravata dalla ragione. “Che assurdità! (*Qué cosa más disparatada!*)”, è solito esclamare l'irrazionale, credendosi più ragionevole di fronte all'opera poetica. Senza saperlo, egli ha invero enunciato una definizione esatta: l'opera poetica può definirsi esattamente – con esattezza matematica, secondo la propria legge generatrice, per ciò che essa stessa è – come una cosa disparata, una cosa assurda. E del resto non vi è cosa più assurda che quel che è esclusivamente e puramente secondo ragione, cioè il poetico.

Ancora, non vi è cosa più assurda che imporre serrature ermetiche al pensiero. L'opera poetica, artefatto immaginario, non è che la serratura che la ragione impone al pensiero, allorché questo sfugge, divinamente, come Ermete, dalla chiave che voleva imprigionarlo, attraverso lo spioncino. Se poi la ragione – logica o estetica non fa differenza – volesse citarlo in giudizio, il pensiero sorriderebbe, beffardo, e strizzando l'occhio: “come può rubare chi sta ancora nascendo? Come può fuggire chi è a malapena nato?”

Ermetiche sono tutte le opere poetiche – intendo dire le opere che strizzano l'occhio (*guiña un ojo*). Così come le serrature, malgrado siano fra loro distinte, chiudono tutte allo stesso modo (*guiñan igual*).

Ermete fu accusato dinanzi al tribunale della ragione di furto divino, e giustamente: il pensiero che nasce, ogni pensiero neonato, è un vero e proprio ladrone (un furfante autentico, non un suo imitatore, o plagiatario: il plagio non è che una falsificazione del furto). Ermete è un furfante divino, ma ciò che egli ruba è la stessa naturalezza.

La naturalezza, come pensava Pascal, non è che l'immagine della grazia; immagine o immagini divine, facce o teste della ragione. Che cosa significa infatti pensare se non rubare naturalezza in una qualunque delle sue forme immaginarie (nube, carapace di tartaruga, corpo di agnello mistico, etc.)?

Il pensiero – questo ladrone ermetico – non plagia, ma ruba. (La proprietà intellettuale non è un furto; è il furto, piuttosto, a essere una proprietà intellettuale). Colui che pensa, per il solo fatto di pensare, ruba, e solo in seguito discorre. Quando discorre, egli lo fa per sfuggire: discorrendo, fugge dalla ragione. E tuttavia, da buon furfante qual è, costui non trascura di lasciare la serratura intatta.

In ciò consiste infine l'ermetico: nel filarsela astutamente attraverso lo spioncino della serratura lasciando chiusa la porta. La serratura, in questo senso, non è che un testimone. Pertanto, l'arte poetica realizzata in un prodotto, concretamente fatta (e non il fatto dell'arte poetica), l'artefatto immaginario, è il testimone d'eccezione per il pensiero – l'arte poetica è essa stessa, per così dire, la serratura. Mentre il pensiero, inafferrabile ladruncolo, pura ed enigmatica naturalezza, fugge via ermeticamente come la brezza, e diffrange in luce la bianca fronte della sua aurora.

*Aforistica di idee lepri*⁴

Le idee lepri sono le idee che corrono,
cioè quelle che nessuno può fermare.

J. B.

FOLLE È chi si mette in testa un'idea. Le idee non devono mettersi nella testa, ma venir fuori da quella. Venir fuori correndo, fugaci. La testa, infatti, è tutto fuorché un covile.

OCCORRE CACCIARE le idee come le lepri. Non per acciuffarle, ma per vederle correre. E non seguirle – perseguirle – troppo, per non sfinirle.

HAI COLTO un'idea – codesta lepre!? Accipicchia, che inciampo!

MAI DIRE “quest'idea è mia” o “ho avuto un'idea”. Inizierai a diventare pazzo.

IL GIOCO dell'anello è un geroglifico ideale: chi ha in pugno l'anello – che idea! – ha già perso. Scìò! Scìò!

⁴ [NdT] *Aforistica de ideas liebres*, in: Guillermo de Torre, E. Salazar Chapela y Miguel Pérez Ferrero (a cura di), *Almanaque literario*, Editorial Plutarco, Madrid 1935, pp. 162-63.

“HO AVUTO una cattiva idea” – qualora si abbiano delle idee, queste non possono che essere cattive, molto cattive, poiché le si trattiene, invece di lasciarle correre.

UN’IDEA che si ha, che si trattiene e detiene, è un’idea morta; putrefatta o imbalsamata: un cadavere leporino di idea.

NON CERCARE di nutrirti di idee: ti avvelenerai. È carne nera, sangue morto intriso di cadaverina. Non conviene uccidere le idee lepri; ma se le uccidi, non mangiarle.

ALCUNI LIBRI sono veri e propri impasti di idee lepri – indigesti fino alla morte.

VI SONO libri così ricolmi di idee da sembrare un cimitero di scheletri. Altri, invece, che separano minuziosamente e lussuosamente le loro idee, come a formare un pantheon di famiglia. Eppure, andranno tutti a finire nella stessa fossa comune, quando nell’ultimo giorno si compirà la resurrezione delle lepri.

LE COSE si fermano. Le idee vanno. È per questo che la realtà non esiste.

CHI SI mette a caccia di un’idea nella sua testa, volendola a tutti i costi trovare, questi non rompe nient’altro che la propria testa. Chi invece spara direttamente un’idea, chi spara ad essa, senza darle caccia, come un siluro, questi rompe la testa degli altri.

FA' ATTENZIONE agli uomini giusti, se mai dovessero avere delle idee; soprattutto se si tengono un'idea tutta per loro. Un'idea giusta, qualora venisse sparata, fulminerebbe come una scintilla elettrica.

CHI PORTA con sé la propria idea si trascina dietro un cadavere.

LA PROPRIETÀ intellettuale non è un dominio, ma una facoltà: facoltà di pensare che non vi sia altro dal percepire – dal percepire il fatto che si percepisca: in definitiva vedere, udire, intendere. Colui che pensa ha la proprietà di intendere così come un buon conduttore ha facoltà di condurre il fluido elettrico – una condotta ideale. Così come la canna, che non pensa, ha proprietà di conferire la propria espressione sonora al vento.