

**Alberto Gianquinto**  
**Considerazioni sulle note critiche di Lothar Knapp**

1. Sul problema dell'**epistemologia** [1]. Importante ricordare che quella che chiami l'opposizione parola-cosa si configura come conseguenza dell'opposizione poesia-scienza: è quest'ultima che ha generato una nuova, diversa opposizione parola-cosa: questa opposizione della poesia è stata vissuta, prima come identità, poi come relazione senza mediazione e tensione alla cosa; quella della scienza è nata come mediazione alla cosa attraverso le teorie.
2. La poesia è '**arcaica**' [2,3] nel senso che opera sul rapporto della parola con la cosa, come se la separazione di parola e cosa (e la riunificazione loro, operata dalla scienza, attraverso una teoria 'mediante'), non fosse mai avvenuta. La poesia non cerca proprietà delle cose o relazioni in esse e fra esse o classificazioni, attraverso un'epistemologia, ma cerca immediatamente e direttamente la cosa nel modo stesso in cui essa agisce sulla immaginazione e sui ricordi. In seconda istanza, si potrà poi vedere se se ne vuole occupare in termini naturalistici (come se non fossero oggetti del nostro immaginare e ricordare) o, viceversa, proprio come immagini e ricordi delle cose stesse.
3. '**Lingua arcaica** [2,3]' è ellissi e sineddoche insieme: arcaico è l'uso, soppresso nell'ellissi e, insieme ('lingua' per 'uso della lingua'), completamento effettivo, nella sineddoche, dal momento che una lingua credo sia tale solo nel suo uso. Non Heidegger, ma solo forma retorica.
4. Non **Heidegger** [4], piuttosto empirismo mentale, che non ho appreso da Deleuze, ma da Minsky e da tutto il dibattito sul rapporto cervello-mente (hardware-software) per la comprensione e la costruzione di intelligenze artificiali.
5. Il punto non è quello di un rigurgito di **platonismo** [5] e di costruzione teologizzante: infatti, parola e immagine sono 'incommensurabili' (la prima è materiale, è uno dei 'caratteri' del linguaggio, nel senso di Nelson Goodman [*I linguaggi dell'arte*, 1991], come un colore o una nota musicale; la seconda è il prodotto di un'operazione della mente in un supporto cerebrale); questo è sufficiente per asserire che non esiste 'trascendenza' della parola all'immagine. Così sarebbe, se la parola-forma 'trascendesse' al suo significato-contenuto; ma la coppia forma-contenuto, in sé omogenea (in quanto pura coppia di concetti astratti, filosofici), e quindi teoricamente passibile di trascendibilità dall'uno all'altro termine, non corrisponde affatto alla coppia parola-immagine, in sé eterogenea. Per questo ho anche parlato di 'pseudo- (o 'quasi'-) religiosità'.
6. L'immagine non s'impone o non si sovrappone al reale, duplicandolo, come il mondo **platonico** [5] delle idee: quelli della realtà e dell'immagine sono due piani diversi: entrambi sono 'costruiti' attraverso i sensi (all'incirca in senso kantiano), ma il piano delle immagini non si forma attraverso costruzioni concettuali-categoriali necessarie a parlare seriamente in qualche modo di 'realtà'. Credo si possa dire che l'immagine è il prodotto di un insieme di operazioni ('agenzie')

direbbe Minsky) sensoriali e d'altro genere, ma assai più semplice di quello che 'codifica' un oggetto come reale-scientifico. Una parola come 'tempo' ha un 'significato' ben diverso se si riferisce al fenomeno nella fisica relativistica o alla poesia di Leopardi: un eventuale spazio mitico e di utopia qui rintracciabile, non lo è nel primo caso.

7. Mi pare che il mio '**percorso [6]** della poesia' venga caricato di sensi religiosi e storico-teologici, che mi sono del tutto estranei: il percorso è inteso nel senso di un passaggio da un'idea-immagine, da un canovaccio mentale, che è il contenuto e il significato iniziale, ad una sua strutturazione sintattica di significazione dell'idea di partenza. La parola o la struttura di parole che si sceglie a tale scopo è un 'significante' che indico come 'creato dal nulla' perché non ha precedenti contestuali, pur essendo la parola o le singole parole della struttura, nell'attuale contesto, le stesse di altre, cioè quelle codificate nel lessico di una lingua: per esempio, «m'illumino / d'immenso» sono un 'significante' creato dal nulla perché, pur appartenendo le singole parole alla lingua italiana ordinaria, quel 'significante' non ha precedenti ed il correlato 'significato', come immagine ungarettiana, è una sua personale autentica trovata.
8. Non penso ad una critica della **razionalità [9]**: al contrario. Ma la poesia fa quel che vuole e non tocca il razionalismo di fondo della mia visione del mondo. È la sua struttura linguistica, rilevabile ad un'analisi immanente, che è a-logica e a-razionale (nel senso che non ha come suo oggetto logica e razionalità), laddove l'analisi linguistica su di essa è, se possibile, scienza razionale e logicamente coerente.
9. Grosso modo e in prima approssimazione: l'immagine si dà in una volta, tutta insieme (salve le sequenze di immagini), come uno '**spazio [10]**'; non così la costruzione sintattica che la significa, che si articola nel 'tempo'. L'interazione è, per così dire, un gioco di rimpallo, tanto che le parole che cercano di cogliere una certa 'idea' hanno il potere a volte di modificarla in corso d'opera (ripensamenti, ecc.) e la nuova 'idea', continuando a lavorarci sopra, finisce per richiedere un cambiamento della costruzione di parole fin qui utilizzata. E così via.
10. Sulla **tensione [4]** mimetica: non mi risulta di aver usato l'espressione 'visione verbale' in nessuno dei miei scritti in questione. Ma non è questo il punto, che è invece il termine 'tensione' ed è effettivamente *Drang nach*, movimento del significante verso il significato; il quale, essendo latente (obnubilato) in quanto incommensurabile, non è un 'dato', come può esserlo l'oggetto di mimesi nella pittura realistica di Giotto (comunque stiano le cose, gli uccelli che dialogano con Francesco sono oggetti della mimesi di Giotto): il significato, se inteso come immagine giottesca degli uccelli e non come 'gli uccelli' reali che Giotto ha 'ritratto', diventa incommensurabile e richiede un 'movimento verso', che si rende necessario, però, proprio come conseguenza della distanza e dell'assenza che l'uccello immaginato o rimembrato (anche da Giotto) ha, rispetto all'uccello fisico 'ritratto' o riproducibile e imitabile.

11. Sul critico e la nuova **critica [11]**: il punto è che il ‘significato’ del poeta è prodotto di un’operazione privata della sua mente. La manifestazione visibile del significato è la sua poesia, come oggetto significante. Il critico, che non sa nulla dei significati del poeta, ha però come significato della sua critica la poesia, cioè il ‘significante’ del poeta; e la sua critica è il ‘significante’ della poesia. Penso alla critica strutturale del testo e poiché l’oggetto (la poesia) è fisicamente dato, a differenza delle immagini del poeta, l’analisi rientra nelle possibilità di una scienza (linguistica, filologia, storia letteraria, ecc.) in cui il ‘testo’ trova un ‘senso’ (entro un quadro di convenzionalità che è proprio di ogni scienza che si rispetti), contrariamente a quanti vogliono destrutturare e decontestualizzare all’infinito, perdendo in definitiva la possibilità di un ‘senso’ nel ‘testo’.
12. La **distinzione sartriana [8,12,13]** di prosa e poesia nasce dall’istanza di una letteratura impegnata (contro la sua inefficacia possibile) e quindi dal bisogno, a tale scopo, di una comunicatività più forte nella prosa che non nella poesia (e perché mai? Majakovskij era comunicativo almeno tanto quanto Gorkij, a meno di non credere che la maggiore esplicitabilità dei concetti nella prosa sia elemento più comunicativo perché più comprensivo; ma allora perché non un trattato di filosofia o di etica o di politica?). La parola della prosa diventa in Sartre modo dell’azione, anche se, come tu hai sottolineato, la distinzione con la poesia sembra essere solo descrittiva, determinata storicamente e condizionata socialmente. Aggiungerei solo queste due parole: ‘specialmente oggi’, quando una letteratura impegnata non è più un ‘obbligo’ etico-politico, semplicemente a causa della sparizione e della mancanza di un oggetto ‘esistente’, rispetto a cui impegnarsi (anche se si volesse), quindi a causa della fine per estinzione ed asfissia dell’intellettuale, tanto organico che cinghia di trasmissione di una struttura sociale o politica. Voglio dire: la mia ‘scelta’ di impegno necessariamente individuale è certamente dovuta al riflusso 80/90: il ché vuol dire che non è neppure una scelta, ma una maledizione di fatto, indipendente da ogni mia volontà. Ciò non significa affatto che si debba perdere, con questo, il legame con la realtà storica: questo, direi, è attualmente il solo stato delle cose e quindi il solo modo d’essere scrittori; anzi: dove la transavanguardia celebra la neutralità fenomenologica, io sarei invece per sostenere una poesia che intrinsecamente si colloca proprio nella storia, cioè tra mito ed utopia, tra passato e futuro, anche se non posso pretendere che si possa chiedere all’artista un impegno, quando tutti, ‘compagni’ compresi, se la sono squagliata nel grande ventre del capitalismo.
13. Il problema centrale e **Jakobson [9,11]**: conosco troppo poco questo autore per azzardare una corrispondenza tra paradigma-pensato-semantico-lessicale e sintagma-parlato-sintattico-strutturale, tra metafora della similarità-selezione e metonimia della associazione-combinazione. Il tema è affascinante e, se mi resta ancora tempo, dovrò occuparmi sistematicamente di linguistica generale.
14. Una considerazione sul **teatro**: il riferimento al rito dionisiaco (e se vuoi ad altre funzioni religiose) è esplicito proprio perché puramente analogico. All’arcaicità del

mito e del rito dionisiaco, che vale per i miei scopi come pura analogia, sostituisco l'atto di tensione semantica e il luogo della interazione dei linguaggi (intermedialità).

8. Sull'**intermedialità** intendo dire che questa, nel teatro greco era pienamente in atto, ben prima del teatro totale wagneriano, e che la suddivisione leonardesca delle arti è il primo (forse) tentativo di individuare i linguaggi fondamentali delle arti. Quella unità primitiva e religiosa delle arti credo che sia un dato storico: per lo meno il teatro greco.
9. Un punto rimasto fuori è il problema, risollevato da Luperini, del rapporto tra *simbolo* (il generale nel particolare: enunciazione senza pensare e tendere al generale) e **allegoria** [7] (il particolare, come esempio, in vista del generale). Goethe [*Massime e riflessioni*] individua in questi termini il tipo di rapporto tra significante e significato: il simbolo è un *segno* (significante) 'incluso' nell'*idea* (significata), parte del tutto che 'rappresenta': il simbolo è sineddoche; l'allegoria è metafora (significante, come esempio del significato). Goethe considera il simbolo come natura propria della poesia. Luperini, se non erro, propende per un 'ritorno' alla letteratura allegorica.