

La lingua materna della poesia

di *Stefano Raimondi*

stefano.raimondi@mimesisedizioni.it

In the poem the words narrate their attempt to make themselves understood and, in their expressiveness, become holds for a lyrical understanding. But to make this possible, the poet must “know” about them, about their nature; know their imprint, their character, their posture but above all understand, where they come from and from whom, as well as from what. It is necessary, as Antonio Porta said so many times, to “go to shop”, that is, to enter an operational scriptural workshop, where matter and material know how to be present together on the table of language and language, scattered and stacked among the tools of the profession that every poet should possess and know how to manage. The poet's “job” is to dedicate time to the word, and the “task” of poetry is to give it back regenerated /reinvented from one's mother tongue. Here the poetic language must become more adherent to what must be brought to light, to what it must show: to let other people see and seize. Thinking in a poem also means remaining connected to the “place of elaboration”, in that exact point where language is installed between the experience and its deciphering in word. In all this the word experiences the life that was deemed to be its own. It will repay what it has been given.

Keywords: Poetry, Language, Word, Mother tongue, Maternal, Modulanza

Il vero poeta è colui che è capace di trasformare la sua lingua d'appartenenza e il suo linguaggio, mediante una sua parola scelta e trascelta, concepita attraverso la sua opera, che gli renderà l'opportunità dell'esistere, esponendolo in un timbro unico e riconoscibile.

Il poeta trasforma così il linguaggio del suo mondo in una lingua universale, la stessa che all'origine raccoglieva tutte le possibilità di ognuno di diventare, come da una prima volta.

Trasformare il linguaggio in lingua è di chi tramanda la propria parola attraverso una *lingua materna*; una lingua cioè capace di esprimere la marca originaria e matura di una scelta.

Essa è la lingua di chi è capace di sentire un mondo ripronunciato da parole nuove non per apparizione ma perché *annunciate* dall'*inaudito* che esse celano misteriosamente.

Il poeta rivela così, di ogni parola usata, un mistero, un *inedito* che appare, costringendo, la parola stessa, ad una slogatura nel linguaggio che fino a poco tempo prima l'aveva ospitata; portandola così, il limite estremo di un precipizio in grado di rimetterla in un'evidenza di senso, come fosse illuminata da una nuova epifania continua donata, ad ognuno, in maniera diversa.

Ogni poeta costruisce la sua lingua e per questo verrà riconosciuto.

Sono sempre più convinto che ogni poesia sia il risultato di un vivere l'esperienza del mondo mediante un ritmo e un suono che gli sono propri e che diventano, via via, forme di un respiro aderente alla sua esistenza, ma soprattutto alla sua “modulanza”.

La teoria della “modulanza” che avevo espresso già nel Convegno sul ritmo di Cassino nel 2001¹, e che riprendo oggi riconfermandola, offre alla *lingua materna* il suo statuto ritmico. Infatti la *modulanza* risiede in ogni pensiero nascente, forma futura dell'idea stessa del *fare*, poiché cadenza pre-ritmica di ciò che si sposta da un grado zero di insignificanza a un grado uno di significanza. È il segno ritmico che sta per nascere e che si trasforma poi nella completezza dell'espressione; è ciò che regola, non in senso ordinato, le inferenze prime della riflessione, portando il pensiero alla ricerca di quelle parole aderenti a tale modulazione. In altre parole, la *modulanza*, è sede del movimento ritmico, luogo di radunamento del pensiero poetico-intenzionale e del suo sentire, percepire e realizzare. È spazio originario, dove tutto ha inizio. Infatti, è al suddetto *movimento ritmico* che occorre prestare attenzione

¹ S. Raimondi, “La voce che modula il pensiero”, Atti del Convegno Università degli Studi di Cassino, 22-24 marzo 2001, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 55-80.

se si vuole procedere nello studio del ritmo. Proprio come scrive Osip Brik, «Il movimento ritmico è anteriore al verso; non è il ritmo che può essere compreso in base al verso, ma, all'opposto, quest'ultimo in base al primo»². Accoglie «l'impulso ritmico» e la sua applicabilità, fino a configurarsi quale luogo di raccolta dell'amalgama poetica e del relativo relazionarsi al mondo. Quindi, se si ritiene valido quanto Osip Brik sostiene quando scrive che «l'impulso ritmico, l'organizzazione ritmica del movimento, sussistono nella coscienza prima di ogni loro materializzazione»³, risulta altrettanto chiaro che la *modulanza* è il luogo di una sussistenza primaria, o meglio, il luogo intenzionale del poetico, dove accadono le metamorfosi di un verso e si decidono le sorti delle parole: è il luogo dell'intensità.

La *modulanza*, inoltre, implica uno stato primigenio di disponibilità (*attenzione*), uno stato secondo di pensiero (*riflessione*), uno terzo di operatività (*fare*) e un quarto di rappresentazione (*mostrare*). Stati che nel ritmo – qui inteso come campo di forze in atto – si contrappongono e si relazionano di continuo. Ciò è plausibile se si considera il ritmo il motore trainante di un continuum reso concreto dalla realizzazione, dall'operare anche sul senso e sul significato e non solo sulle strutture sintattico-grammaticali delle parole.

Ci sono – suggerisce Henri Meschonnic – quelli che considerano lo studio del ritmo un formalismo, mentre il ritmo è un continuo che emerge, per l'appunto, dalla contrapposizione tra la forma e il senso, attraverso lo studio dell'attività, del fare, uno studio che si applica a riconoscere una semantica nascosta dal dualismo stesso del segno [...] laddove la rappresentazione tradizionale vede solo parole, senso [...] e un residuo di forma⁴.

Ogni stato è attraversato dal ritmo finché non giunge all'ultimo atto della rappresentazione e rivelazione dell'opera, dove la parola poetica assume valore artistico ed estetico. Da questo momento in poi essa sarà depositaria

² O. Brik, "Ritmo e sintassi" in AA.VV, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968 p. 154.

³ Ivi, p. 157.

⁴ H. Meschonnic, "Se la teoria del ritmo cambia, tutta la teoria del linguaggio cambia", in *Studi di estetica*, n° 21, 2000, p. 11.

del proprio ritmo definitivo e qualificante, viatico necessario al rapporto con ciò che ne sancirà il significato.

Grazie alla *modulanza* il ritmo partecipa al carattere di comunicazione che è proprio delle parole. Attraverso di esse, infatti, ne stabilisce le coordinate, i significati e i significanti. Ogni parola implica un aspetto che ha a che fare con l'invisibile, con lo "spirito" delle cose, ciò che dice la parte nascosta del continuum, veicolata dall'immediatezza del dire e dal rivelare del linguaggio.

Il processo di trasformazione accade nella *modulanza*. Il ritmo acquista consistenza e autonomia, assume una forma e si trasforma in evento acustico e concreto. Per ogni parola, la *modulanza* ne dice la storia unica e significativa, trasformandosi in qualità estetica a tutti gli effetti. Dice prima il *come* oltre al *dove* del corpo delle parole e poi dell'espressione.

Considerando innovativa, nello studio sulla nozione di ritmo, la posizione di Henri Meschonnic, si può eleggere anche il *soggetto* a elemento fondativo. Egli scrive che «Il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso»⁵.

Da tale posizione, dunque, si può aggiungere che la *modulanza* è l'elemento che contiene questa organizzazione. Crea il luogo possibile del soggetto quale attore del discorso, fino a diventare egli stesso cassa di risonanza del ritmo: voce modulare del proprio pensiero scritturale, del proprio corpo in parola. In questa accezione si può sostenere che, finalmente, il ritmo «non è più l'alternarsi di un tempo forte e di un tempo debole, sul piano fonico»⁶, ma una nuova modalità interpretativa del segno, del senso espressivo della parola, della frase e del soggetto che modula la propria *pensieratezza* in parole ora in grado di organizzarsi in suono e corrispondenze. Le une con le altre, sparse nei dintorni dell'*attenzione*, diventano, e noi con loro, un tracciato di discorso comprensibile, portatore di senso e di storia.

⁵ H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p., 217.

⁶ H. Meschonnic, "Se la teoria del ritmo cambia, tutta la teoria del linguaggio cambia", in *Studi di estetica*, op. cit. p., 19.

Attraverso la *modulanza* il ritmo si impone quale elemento organizzativo del discorso che enuncia la lingua poetica e la colloca dentro la linearità dell'esistenza. Per il poeta che lo inverte diventa spazio di progettualità e di trasformazione di una poetica. Scrive Meschonnic:

Il ritmo è l'organizzazione del movimento della parola attraverso un soggetto. Questa organizzazione può andare fino ad una poetica del ritmo in un sistema di discorso." E poco più avanti sostiene che "Esiste una poetica del ritmo quando l'organizzazione del movimento della parola concerne un soggetto specifico, che chiameremo il soggetto della poesia. Questo soggetto fa sì che l'organizzazione del linguaggio sia una soggettivizzazione generale, e massimale, del discorso, tale che il discorso sia trasformato dal soggetto, e che l'avvento del soggetto abbia luogo solo grazie a questa stessa trasformazione: la trasformazione di una forma di vita attraverso una forma di linguaggio, e di una forma di linguaggio attraverso una forma di vita⁷.

Il rapporto tra ritmo e vita, tra parola ed esperienza dunque sono i cardini di un "fare" della poesia che si realizza sempre attraverso un substrato linguistico evidente e necessario. La poesia senza la lingua che la sostiene e senza un linguaggio che la coordina non sarebbe possibile.

Ogni poeta giunge alla propria parola e al suo ritmo attraverso una conoscenza di sé che deve essergli necessaria e profonda.

La lingua diventa per il poeta un luogo da ritrovare e da abitare.

Ritrovare, perché già depositato in lui da una stratificazione originaria che lo contraddistingue come unico portatore di una serialità di epoche e di eventi che l'hanno caratterizzato come individuo e come persone, e poi perché egli è la narrazione terminale di un tempo che l'ha attraversato mediante la rivelazione di più linguaggi e di diverse lingue precedentemente incarnate.

Il poeta è "sempre l'ultimo a parlare" essendo egli la risultanza di un deposito di vite e di storie generate da chi l'ha preceduto.

Egli è la stessa tradizione che dovrà sconfiggere. È lo stesso padre/madre che dovrà abbandonare.

⁷ *Ibidem.*

Ma ogni poeta non è il portatore solo di una lingua materna, ma dovrà diventare il fulcro di una *lingua materna* per potersi contraddistinguere da tutto ciò che lo ha generato.

In questa *Lingua materna* e non materna, l'individuo/poeta sarà colui che si proclamerà adulto di sé, nella scoperta e nella costruzione di una propria lingua somigliante, di una propria lingua capace di essere aderente a ciò che conosce, a ciò che di sé accetta e a ciò che di sé decide di salvare: di *far diventare*.

La lingua *materna* dunque è la lingua che finalmente “dice” il nostro tempo trascorso nell'esistere delle esperienze, rivelato dalle opere frutto delle nostre azioni. Essa narra ciò che siamo diventati per i passaggi di vita, per le scelte attuate sempre in piena autonomia. Qui la coerenza e la responsabilità sono il carattere di questa lingua *materna*: la sua eticità.

Marca decisiva che si denota unicamente in una parola colmata – perché *riempita* – da una singolarità di senso enunciato al quale essa rimanda, con il quale costruire un valore da dimostrare ed esporre. Essa beninteso, non è una lingua della solitudine, né una lingua dell'io egolatrico ma, piuttosto, è la lingua dell'incontro, della relazione che inizia tra sé e sé, fino a misurarsi con lo spazio/traccia dell'Altro che la comproverà come attuale, come possibile.

È la lingua viva della “parlata”, quella capace di incidere degli spazi di scambio, di baratto, di lealtà nella persona che l'attiva e poi, per adesione, con chi incontra, con chi saprà redarre spazi di comunicazioni possibili. Essa non è la lingua dell'eredità, tramandata unicamente per genia – ma del trasbordo, quella cioè capace di trasferirsi in altro per sopravvivere e continuare diversamente da come avevano deciso per lei. La lingua *materna* segue lo stesso destino del figlio e cioè la possibilità di definirsi a prescindere dai propri genitori, di ridisegnarsi daccapo in una vita nuova, in un destino mai annunciato prima.

Ma essa non è neppure la lingua dei vocabolari, del solipsismo intellettuale ma è la lingua della scelta di sé nel mondo, della scelta di sé tra gli Altri.

Siamo dunque di fronte ad una lingua capace di evidenziare le parole per ciò che sono, per il loro ritmo, per il valore che esse hanno maturato – nel corso del tempo – di colmarsi di storie e di narrazioni capaci di portarci al limite estremo dell'esposizione e della rivelazione del nostro essere più profondo.

Perché ogni parola è la trasparenza della nostra storia e nella poesia tale trasparenza diventa la segnatura di una precisa collocazione nel discorso, diventa il preciso punto di svolta in un verso, diventa la sostanza prima di un intendere e di un comprendere l'essere che ci appartiene per scelta e mai per imposizione.

Come scrive Aldo Trione:

Le parole si fanno trasparenti; acquistano significati molteplici a seconda della loro collocazione [...] fanno 'intravedere' l'enigma e l'incanto nascosti nella struttura combinatoria delle lettere, nella foresta delle sillabe, insomma in quel sistema di relazioni che costituisce il fondamento della Letteratura e della Musica. Queste conducono alle soglie dell'Essere⁸.

La poesia dunque, nella sua *lingua materna* dice del poeta la sua scelta e la sua libertà, trasportando le impronte della sua vita e del suo vivere sopra un banco dei testimoni chiamati sempre in appello.

Ogni poesia dichiara la sua autenticità dalla sua testimonianza.

Ogni parola in lei rivela un aver visto davvero!

⁸ A. Trione, *L'estetica della mente. Dopo Mallarmé*, Cappelli, Bologna 1987, p. 21.

Nota bibliografica

AA.VV, “Atti del Convegno Università degli Studi di Cassino, 22-24 marzo 2001”, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002.

BRIK, Osip Maksimovič, “Ritmo e sintassi” in AA.VV, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.

MESCHONNIC, Henri, *Se la teoria del ritmo cambia, tutta la teoria del linguaggio cambia*, «Studi di estetica», n° 21, 2000.

—, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982.

TRIONE, Aldo, *L'estetica della mente. Dopo Mallarmé*, Cappelli, Bologna 1987.

Nota biografica

Stefano Raimondi (Milano, 1964), poeta. Laureato in Filosofia (Università degli Studi di Milano). Sue poesie sono apparse in “Almanacco dello Specchio” (Mondadori, 2006) e su “Nuovi Argomenti” (2000; 2004). Ha pubblicato *Invernale* (Lietocolle, 1999); *Una lettura d’anni*, in “Poesia Contemporanea. Settimo quaderno italiano” (Marcos y Marcos, 2001); *La città dell’orto* (Casagrande, 2002); *Il mare dietro l’autostrada* (Lietocolle, 2005); *Interni con finestre* (La Vita Felice, 2009); *Per restare fedeli* (Transeuropa), *Soltanto vive. 59 Monologhi* (Mimesis, 2016); *Il cane di Giacometti* (Marcos y Marcos, 2017), *Il sogno di Giuseppe* (Amos 2019). È inoltre autore di saggi come: *La ‘Frontiera’ di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)* (Unicopli, 2000); *Il male del reticolato. Lo sguardo estremo nella poesia di Vittorio Sereni e René Char* (CUEM, 2007); *Portatori di silenzio*, (Mimesis, 2012).