

Poesia e alterità

Carlo SINI¹

Università degli Studi di Milano
carlo.sini@unimi.it

Recibido: 05/08/2014

Aceptado: 03/09/2014

Secondo un modo di pensare molto diffuso, l'altro dalla poesia e dal poetico sarebbe il mondo prosastico della quotidianità, impegnata a risolvere impellenti problemi pratici. L'evasione fantastica da un lato e la stringente e talora anche brutale realtà dall'altro. Questa riduzione della poesia e dell'arte in generale all'estetico ha invero radici lontane, ma trova la sua definitiva codificazione in età moderna, a partire dal secolo XVIII, con la riduzione dell'estetico a disciplina indipendente, per esempio rispetto alla religione, alla scienza e alla filosofia. Indipendente ma anche subordinata. L'arte, riteneva per esempio Hegel, ha bensì a che fare con l'essenziale dell'esperienza umana; tuttavia questa essenzialità o totalità del reale viene nell'arte e nell'artista meramente intuita in modo soggettivo e non attinge perciò l'universalità del sentimento religioso e poi l'oggettività del concetto filosofico-razionale. Non c'è dubbio che questo modo di vedere abbia trovato negli artisti stessi e nei poeti una condivisione, un consenso e un'ampia messe di esemplarità operative. Ma è anche sempre più diffusa l'opinione che restringe questa maniera di concepire il lavoro poetico ed artistico in genere a poco più degli ultimi tre secoli e al mondo occidentale soltanto. Un confronto con l'arte orientale mostrerebbe tutt'altra esperienza della poesia e del poetico, ma anche restando da noi, è evidente che la poesia e l'arte di Omero, di Virgilio, di Dante, di Shakespeare, di Cervantes o di Göthe, per dire dei maggiori, non si lascia ridurre alla dimensione meramente estetica, se non per indebiti fraintendimenti.

D'altra parte, dicevamo, la riduzione della poesia all'estetico ha radici lontane e non sarà vano rianimarle sinteticamente, ricordando una celebre frase di Platone. Essa dice: «C'è un'antica discordia tra filosofia e poesia [...] ci sono antichi segni di una contrapposizione e di un'ostilità» (*Rep.*, X, 607b-c). Gli antichi segni sarebbero i motteggi e i lazzi degli attori comici contro i filosofi e in particolare la caricatura che Aristofane affibbiò a Socrate: non ultima ragione, sembra pensare Platone, della sua condanna e della sua morte. Ecco perché nella ideale città platonica i poeti, fatte salve alcune eccezioni, non sono ammessi. I loro versi, le loro storie, le loro immagini corrompono gli animi e in particolare i giovani. Per di più li distolgono

¹ Dipartimento di Filosofia, via Festa del Perdono 7, I-20122, Milano (Mi), Italia.

dalla realtà ultima delle cose e dalla ricerca socratica della verità. Aristotele ammorbidì il drastico giudizio di Platone su gran parte della poesia tradizionale, ma in sostanza anch'egli, se riammise nella città artisti e poeti, li sistemò nondimeno in un padiglione appartato, quello del verisimile, dell'ipotetico o del possibile, ben distinto dalla scienza metafisica e naturale, dalla logica e dalla storia. Il poeta verrà via via relegato così nell'angolo dei bambini e degli svaghi serali. Il poeta è come un fanciullo, si è ripetuto per secoli; è un individuo tutto sentimento ed emozione, molto sensibile alle componenti irrazionali della vita, ma quanto a razionalità è piuttosto scarso. Luoghi comuni che ancora Galileo, che pure era grande amante della poesia, e in particolare di Ariosto, frequentava. Egli afferma una volta, di passaggio, che «l'ultima cosa che importa in ciò che dice un poeta è che ciò che dice sia vero». Alla verità devono invece dedicarsi i filosofi e gli scienziati, i politici e i tecnici, le persone alle prese con la serietà della vita.

Questo modo di interpretare Platone e Aristotele è nondimeno esso stesso carente, come ha ampiamente e convincentemente mostrato Eric Havelock e con lui la scuola degli oralisti. Non è infatti opportuno né appropriato ridurre la contesa sulla poesia e il rapporto tra arte, scienza e filosofia alla sola dimensione estetica, che propriamente è del tutto assente in Platone e comincia solo a profilarsi in Aristotele. È sbagliato leggere la condanna platonica della poesia in base a ragioni estetiche e morali. Si tratta invece del profilarsi nell'opera di Platone di una soglia capitale, di un passaggio di consegne da un'epoca della storia umana contrassegnata dalla cosiddetta cultura orale a un'epoca caratterizzata dalla cultura alfabetica. È questa grande rivoluzione che sta anzitutto alla base della condanna platonica della poesia e dell'idea di una sua strutturale inimicizia verso la filosofia. Si tratta del passaggio di un mondo che ha nella figura del poeta, primo fra tutti Omero, il suo educatore a un mondo che sostituisce tale figura con il filosofo e lo scienziato, cioè con Platone medesimo.

Naturalmente il poeta che svolge la funzione dell'educatore nel mondo dell'oralità non va pensato con le nostre abituali categorie estetiche, perché appunto questa nozione di poeta e di poesia è conseguente alla vittoria dei filosofi, cioè al proposito di cacciare i poeti dalla città e alla soluzione estetica di compromesso imposta infine da Aristotele. I poeti possono rientrare nella città (dalla quale, a dire il vero, non erano mai usciti) se, per esempio, si dedicano a edificare l'animo degli spettatori a teatro, con le loro tragedie e commedie. Accade allora una benefica catarsi che pone in certo modo il verisimile al servizio del vero, ma sottomesso a esso, come si è detto. Non il poeta, infatti, ma il metafisico è l'educatore sovrano, ovvero colui che davvero conosce o mira a conoscere la verità di tutto ciò che è.

Dicevamo che i poeti dalla città non sono mai usciti; dobbiamo aggiungere che essi non si sono mai del tutto assoggettati alla tirannide del "vero" razionale e scientifico, mantenendo nel tempo una propria indocilità. Però ancora Wagner, nei suoi scritti teorici, lottava contro la comune concezione dell'arte borghese come svago serale dell'uomo estenuato dal lavoro diurno. Di giorno si fanno le cose serie e la sera, per rilassarsi e per ristorarsi, si va a teatro. In parte questa mentalità ancora ci accompagna, così come ci accompagna, per altro verso, l'immagine del poeta edu-

cattore dell'uomo: un'immagine ripetuta per secoli e millenni. Tuttavia essa ha assunto nel tempo la figura di una mera affermazione retorica, qualcosa di simile al detto diffuso secondo il quale il poeta *canta*. In realtà il poeta non canta affatto; il ritmo e la rima delle composizioni poetico-letterarie sono solo simulacri e metafore del canto reale, resti carbonizzati di un tempo nel quale il poeta cantava davvero. Ciò, infatti, non accadeva per caso. Nella pratica poetica dell'oralità, che ha in Omero, non il nome di un individuo reale e storico, ma il nome divenuto famoso e comune per designare intere categorie e generazioni di poeti, il canto svolgeva una funzione fondamentale. Come esattamente cantassero gli aedi non lo sappiamo, ma il loro cantare non riguardava le nostre molto familiari contrapposizioni tra vero e fantastico, immaginario e reale, estetico e pratico, irrazionale e razionale. Queste opposizioni in quel mondo non esistevano, perché esse, come ho varie volte e in vario modo mostrato, nascono solo in conseguenza della cultura e della pratica della scrittura alfabetica; esse hanno dato vita anche propriamente a ciò che chiamiamo letteratura: opere composte appunto di lettere.

Nel mondo dell'oralità non si può registrare un messaggio per iscritto, in modo analitico e compiuto come facciamo noi, non si può fissare e tramandare a un mondo di lettori universali (che nel mondo arcaico non esistevano, essendo allora tutti analfabeti, privi cioè di alfabeto) le cose che si sanno, le cose che si dicono, le cose che si immaginano o si prevedono. Proprio per ciò il mondo dell'oralità usa, come supporto di scrittura, la memoria. Il mondo dell'oralità è il mondo della memoria. Noi invece, proprio perché disponiamo di una efficiente memoria scritta su appositi supporti artificiali, siamo diventati essenzialmente degli *smemorati*: cosa che Platone, come si sa, aveva perfettamente inteso, previsto e denunciato nel *Fedro*. Non abbiamo più bisogno di ricordare a memoria alcunché. Ciò che dobbiamo ricordare sta nel libro, sta nelle cartelle custodite nel cassetto, sta nella cosiddetta memoria del computer. La nostra memoria sta prevalentemente *fuori*, mentre la memoria dei tempi antichi stava *dentro*.

Però quella memoria interiore andava educata e nutrita. Essa non è una memoria riproduttiva, dal momento che non dispone di un testo, di uno scritto da riprodurre; è piuttosto una memoria produttiva, cioè creativa: capacità di memorizzare messaggi e nozioni ogni volta riproducendoli *ex novo* a modo proprio. Ancora oggi ne facciamo largo uso nella vita quotidiana e nelle faccende personali e private. La memoria orale non è infatti mai scomparsa, né si può pensare che scompaia, dalla nostra vita. Ancora oggi una sterminata quantità di cose vengono trasmesse e conservate passando direttamente dalla bocca all'orecchio e di bocca in bocca. È così che a tutti noi capita di ricordare, come si dice, a modo nostro ciò che abbiamo sentito, ciò che ci è stato riferito, ciò che ci è stato raccontato e così via. Senza accorgercene e senza volerlo, correggiamo e integriamo il messaggio, sulla base di ciò che ci ha prevalentemente colpito, di ciò che per noi aveva più importanza e valore, di ciò che ci ha emozionato e così via. E così il messaggio circola con continue variazioni, a seconda degli interessi, dei gusti e delle emozioni del momento, ben al di là dell'intenzione di censurare o modificare ciò che ci è riferito e che riportiamo.

Nel mondo dell'oralità questo tipo di memoria è l'unico, fragile strumento per trasmettere, da una generazione all'altra, tutto ciò che più conta del tesoro delle nostre esperienze e conoscenze: le regole dei comportamenti familiari e sociali, le norme della convivenza civile, l'esercizio dei nostri riti e culti, l'esercizio delle nostre tecniche e delle nostre sapienze lavorative e così via. Ecco allora che viene in soccorso proprio la creazione poetica. Essa non ha intenti estetici, ma fini culturali e sociali di tutt'altro genere. Infatti la poesia, facendo tutt'uno con il canto (e originariamente anche con la danza), facilita la conservazione del messaggio, la sua memorizzazione, rendendo appunto quei contenuti *memorabili*, cioè estremamente importanti per il fatto stesso di essersi conservati; contenuti in molti casi considerati addirittura sacri per la loro riproduzione tradizionale attraverso il tempo. E così la poesia costituisce il deposito di tutte le conoscenze, le credenze, le vicende, le emozioni, i procedimenti pratici e morali di un gruppo umano determinato. I poemi del tempo degli aedi in Grecia, di cui solo due si sono conservati perché a un certo punto trascritti grazie all'alfabeto, costituiscono in realtà una sorta di enciclopedia del sapere nell'età arcaica. Essi insegnano le gerarchie e le prerogative generazionali e sessuali, le funzioni sociali, i doveri religiosi e morali; mostrano come si trattano gli ospiti, come si prepara un banchetto, come si costruiscono le case, come si armano le navi, come si celebrano i sacrifici e così via. Un'enciclopedia che si serviva della forza incomparabile della musica e delle parole *poetiche*, delle emozioni, delle *storie* e dei *personaggi*, per imprimersi facilmente nel ricordo e nella riproduzione cantata da parte di tutti. Si sa che quando una città greca decideva di inviare una parte dei suoi più giovani cittadini a fondare una nuova colonia al di là del mare, questi naviganti portavano e custodivano in esilio i canti e le storie della loro stirpe, cioè l'essenziale della loro identità, dignità e memoria umane. Questi canti li cantavano nei giorni festivi tutti insieme nell'*agorà*, piangendo di commozione e di nostalgia al ricordo della patria lontana, dei progenitori, degli eroi e degli dèi ancestrali della loro stirpe. Questa poesia, insomma, è musica perché la musica entra nel ricordo del cuore e non si cancella facilmente, resiste al tempo e alla morte.

Il mondo di Platone è ben lontano da tutto questo. Dopo la grande vittoria nelle guerre persiane, la società greca muta rapidamente. Il diffondersi dei commerci, del lusso, delle ricchezze trasforma profondamente i costumi e i sentimenti sociali, innesca nuove figure lavorative, nuove classi e gerarchie di cittadini. La corsa al denaro va allora di pari passo con l'imporsi della scrittura alfabetica e con un inedito concetto di cultura: i sofisti, come si sa, ne sono la perfetta incarnazione. Al culmine di questo processo si verifica la tragica guerra fratricida del Peloponneso. Platone ha 22 anni quando assiste alla distruzione, da parte di Lisandro, il generale spartano, delle mura del Pireo, il porto di Atene. In realtà vinti e vincitori sono accomunati dalla completa dissoluzione dei costumi e dei valori tradizionali e l'intera Grecia tramonta, perdendo in breve la sua libertà politica. Da queste vicende nasce il progetto platonico della ricostruzione di una città affrancata una volta per tutte dalla violenza, dall'ingiustizia, dalla corruzione, dall'avidità. È in questo quadro che nasce propriamente il filosofo come ideale educatore e governatore dell'umano consorzio.

Per realizzare questo progetto Platone sa bene di dover combattere contro il fantasma di Omero: un fantasma in realtà ancora molto potente. Dopo le righe della *Repubblica* sopra ricordate, egli infatti ammette che l'immagine di Omero grande educatore dei Greci va considerata con molta serietà. Omero può ancora insegnare qualcosa su come organizzare e governare la vita, sicché non è sbagliato continuare a leggerlo e a studiarlo. Tuttavia, aggiunge Platone, di tutta la poesia antica solo gli inni agli dèi e le parti elogiative della virtù possono essere utili ai fini del governo della città e dell'educazione dei giovani. Non giova invece tutta la gran quantità di poesia licenziosa, evasiva, menzognera che si insinua facilmente come una droga negli animi e li corrompe, inducendoli al piacere e alla depravazione, cioè a una vita futile ed edonisticamente perduta. Allora piacere e dolore, desiderio e violenza, arbitrio e ingiustizia governano, come in passato, la città, non il ragionamento, la moderazione e la giusta legge. A ciò è appunto necessaria la scienza e la sapienza della filosofia. Al poeta educatore si sostituisce il filosofo.

L'altro dalla poesia e dal poetico si è così connotato, nel nostro discorso, in modi assai diversi, secondo differenti contesti del vivere sociale. Un conto è la funzione della poesia nel mondo dell'oralità, un fenomeno che non si può intendere riducendolo indebitamente al *letterario*; un altro conto è la poesia scritta e la sua conversione estetica, come fenomeno appartenente alla storia della letteratura. Un conto è la poesia nella sua funzione encomiastica, morale e politica, un altro la poesia e l'arte in genere come fenomeno di evasione dalla gretta vita materiale in forza della fantasia, dell'immaginazione e della dedizione alle forze profonde, inconsce e irrazionali, della vita individuale.

Con tutto ciò, siamo ben lontani, a mio avviso, all'aver attinto davvero la natura originaria del rapporto della poesia con il suo altro specifico, con l'alterità che da sempre la accompagna. Per avvicinarci a questo più profondo orizzonte occorre riflettere sulla natura stessa della parola, cioè sulla sua nascita originaria nella vita degli esseri umani o, come si dice, dell'*homo sapiens*. Di recente Noam Chomsky ha francamente riconosciuto che tutte le ricerche contemporanee relative all'origine del linguaggio, ricerche ispirate dalla linguistica, dalla biologia, dalla neurologia, dall'evoluzionismo socio-economico ecc., devono ammettere il loro sostanziale fallimento. Per parte mia, credo che questo fallimento vada assegnato a una generale falsa impostazione del problema: si cerca di ravvisare nelle origini e nella notte dei tempi il sorgere di un fenomeno, il linguaggio, pensato e teorizzato come oggi lo conosciamo, cioè in base a documentazioni risalenti al più a 70.000 anni fa. L'uomo, però, e anzi la parola, sono fenomeni assai più antichi, concernono non le decine ma le centinaia di migliaia di anni, e ciò che chiamiamo oggi linguaggio, affidandolo ad analisi specialistiche di per sé molto virtuose, rivestiva però alle origini caratteri e forse funzioni molto differenti dalle nostre.

Vi è nella parola qualcosa di arcaico e di ancestrale che sfugge completamente alle ingenuità indagini molto astratte e molto intellettualistiche che riducono il linguaggio a un fenomeno *comunicativo*, alle teorie della *informazione*, a selezioni evolutive neuronali e simili. La parola, radice prima e condizione di ogni speciali-

simo disciplinare, non può esservi ricondotta. Possiamo forse avvicinarci una comprensione più idonea a orientare il cammino se teniamo conto, invece, di un paio di suggerimenti. Il primo concerne la visione del linguaggio come di un comportamento originariamente gestuale, vocale e musicale. Qualcosa che richiama ciò che già i Greci chiamavano *mousiké*, intendendo l'originaria unità delle arti dinamiche: danza, musica e poesia. Il secondo suggerimento invita a riflettere attentamente sul fenomeno originario del ritmo. Cominciamo di qui.

Se è vero che il fenomeno della danza presenta esempi nel mondo animale, come le danze di corteggiamento o la danza scodinzolante delle api bottinatrici per segnalare la posizione di campi fioriti, solo tra gli umani, sembra, la danza è un fenomeno sociale e collettivo, non finalizzato a uno scopo pratico immediato, ma vissuto, agito e goduto per se stesso. Un fenomeno *estetico*, diremmo appunto noi, con il nostro linguaggio più o meno appropriato. Ma che cosa accade allora nella danza, per esempio nella danza cosiddetta *rituale*, dove la parola denuncia di per sé il riferimento appunto al *ritmo*, all'*arte* e a ciò che non è *irrito* (la radice è sempre la stessa), cioè vano, ma che conferisce valore a ciò che si fa? Quale *valore*, se, per altro verso, il danzare appare come un comportamento *gratuito*, festivo nel senso di non feriale, cioè, come si è detto, sganciato da immediate finalità e ragioni pratiche? C'è qui un nodo complesso che, non per caso, sfugge alle spiegazioni e al dire analitico: essi infatti piuttosto ne derivano e ne dipendono e non sono pertanto atti a una *spiegazione*. C'è qualcosa di originariamente *vivente*, e perciò di incircoscivibile da tutti i nostri saperi, senza che ciò significhi: qualcosa di *irrazionale* (irrazionale è propriamente questo pensare per schemi astrattamente oppositivi e per di più dimentichi del fatto che l'irrazionale è un costrutto della mentalità razionale, ignara della propria genesi). Cerchiamo dunque di evocare una vicenda e una scena, consapevoli del limite intrinseco al nostro procedere molto ipotetico, sicuramente arbitrario e ben poco *scientifico*.

La vicenda è quella di una piccola comunità di ominidi (dai 25 ai 50 individui, dicono gli antropologi) che vagano nella savana africana in cerca di cibo e soprattutto attenti a non diventare loro stessi cibo per fiere molto sagaci e pericolose. Essi, come le fiere, sanno fare molte cose, ma non sanno di saperlo. Per attingere questa dimensione fu necessario appunto il linguaggio, cioè un comportamento che si fissasse in qualcosa di *esosomatico*, capace di funzionare come uno specchio dell'azione singola e collettiva. Gesto, voce, emozione, collaborazione, empatia giocano qui correlativamente e unitariamente per costruire, progressivamente, le prime grandi cellule significative, i mattoni del linguaggio che riplasmarono il senso della comunità proprio in virtù della risposta comune. La voce stessa, in quanto ora risuona *tra* i corpi a significare ciò che ognuno, *in risposta*, è *pronto a fare*, è il primo supporto esosomatico del linguaggio; ed è la radice prima dell'autocoscienza, cioè della partecipazione di tutti alla risposta comune, e a diventare così ognuno l'altro dell'altro, interiorizzato in se stesso. Naturalmente si tratta di una voce *incarnata e partecipata*, cioè, per così dire, modulata e danzata collettivamente. È all'interno di questo abito o comportamento che accade allora il fenomeno fondamentale dell'umana intelligenza, che già Platone aveva intuito: accade il fenomeno

del riconoscimento e del ricordo espresso o significato. «Eccolo di nuovo», diceva Alfred North Whitehead e già Platone notava che conoscere è appunto ricordare. Ecco di nuovo il *sole*, ecco di nuovo la *luna*, ecco di nuovo la *caverna*: eccoli di nuovo evocati a piacere dall'accento della parola, dal concento del suono e dal ritmo del gesto, dalla loro intrinseca *musicalità*; ecco di nuovo un mondo di sogni frequentabili volontariamente di giorno e padroni della scena la notte. Ecco sempre di nuovo il *fantasma*, il doppio della realtà esperita, cioè la sua natura idealmente ripetibile, evocabile, invocabile, *memorabile*. Ritmo della conoscenza che è, al tempo stesso, ritmo della espressione. Ecco di nuovo il sole, si dicono gli umani: antico nella permanenza del suo fantasma, sempre nuovo nella sua apparizione mattutina; ecco di nuovo affermarsi il sapere consapevole e il primo germe del cammino del concetto, inizialmente connesso a far tutt'uno con l'espressione dell'arte, come noi diciamo. Arte della conoscenza e pratica comunitaria di vita.

Ma appunto proprio così accade quella che, con ogni evidenza, fu la scoperta decisiva per la *umanizzazione* del nostro immaginario drappello di ominidi in cammino: la visione della morte per differenza dalla differenza del cadavere rispetto al fantasma interiorizzato e comunitario del nome. Di qui la radice dei riti funebri e delle sepolture: quelle che gli antropologi giustamente giudicano come le prime fondamentali scritture dell'umano; dove ci sono le tombe già ci siamo noi. L'originaria arte umana fu così la celebrazione della morte e l'invocazione della vita eterna: ciò che, per opposizione alla conoscenza del morto, divenne l'oggetto universale dell'umano desiderio, la ragione di ogni rito, cerimonia, sacrificio; la fonte dell'intera fantasia che si manifesta nella espressività umana e nella sua codificazione istituzionale e rituale.

Comprendiamo allora che il fenomeno vissuto del ritmo e la sua manifestazione nelle condivise posture dei corpi umani in quanto corpi sociali e individui comunitari stanno alla base del fenomeno dell'*arte*, cioè della originaria *mousiké*. Qui l'arte non designa un fenomeno riduttivamente *estetico*, se non per il fatto di alludere alla sensibilità emozionale originaria dei nostri corpi animali, che l'attività dell'arte educa appunto alla vita dello spirito, come aveva inteso perfettamente Vico. Arte come artificiosità e architettura originaria della parola vissuta, che crea il mondo della cultura: ciò che altrove ho descritto come il nostro *automa*, la *macchina* promotrice di tutto ciò che chiamiamo e consideriamo *umano*. Diventa agevole vedere che l'altro dalla poesia, intesa come *poiesis*, come attività formatrice di corpi umani abitati dal *fantasma* ritmico del ricordo e dalla fantasia-desiderio di vita eterna, altro non è e non può essere che la morte: la sua rivelazione manifesta la sua coincidenza con la vicenda di questa nostra specie, che è e non è una specie, proprio perché è capace di morte, capacità ignota all'animale.

Come diceva bene Hegel, l'animale non muore, semplicemente finisce. La rivelazione di questo limite e confine invalicabile che è il sapere mortale è invece il luogo di tutte le arti poetiche e poietiche: un luogo inattuabile dalla comprensione scientifica, perché la morte, come ripeteva Epicuro, non è un'esperienza e non è una *cosa*. È un pensiero, cioè un sapere universale, che tocca la comunità e non l'individuo. Si muore agli altri, diceva Giovanni Gentile. In questo senso la poesia è

idealmente immortale, proprio perché reca da sempre con sé il suo altro costitutivo: la visione della morte come essenza della parola.

Questo non significa che, impediti a *comprendere* la morte, a ridurla a *oggetto*, a cosa materiale ed empirica, in quanto condizione di ogni sapere e arte sociale, gli esseri umani non siano capaci di governare attivamente le occasioni della vita e della morte. È vero invece il contrario. L'uomo, dicevano i Greci, è l'anima le più terribile, proprio perché capace di *dare la morte*; tutta la sua *arte* ne è impregnata, tutto il suo sapere vi si concentra, talora mettendo a rischio la vita stessa del pianeta che lo ospita. A trattenerlo entro limiti *ragionevoli* può giovare certamente la filosofia; ma a ricordare sempre di nuovo l'immemorabile che lo costituisce, quel suo *altro* che lo produce e che non si può superstiziosamente pretendere di riprodurre *ad libitum*, senza correre appunto un definitivo rischio di morte, questo è la poesia che può continuare a testimoniare, nelle differenti culture del pianeta. Lungi dal rappresentare un'attività marginale, complementare, secondaria, opzionale, la formazione di una coscienza poetica, nel senso qui rievocato, e la sua frequentazione attiva costituiscono le basi essenziali della cultura e della vita comunitaria, cioè l'impresa socialmente e realmente più seria e fondamentale. Bisogna combattere contro le istituzioni che ci governano attualmente, spesso ipnotizzate dai rilevanti, e certo preziosi, successi delle scienze naturali e delle realizzazioni tecniche, ma sempre più cieche rispetto a che cosa significhi e comporti rinnovare, coltivare e incrementare nelle nuove generazioni la consapevolezza *poetica* dell'umano e la sua efficiente instaurazione nel tempo della vita mortale.