

L'infinito del linguaggio. La poesia come esperienza bi-logica e la scrittura degli haiku

Gioia Sili

Università della Calabria
gioia_sili@hotmail.it

Abstract In the work of Ignacio Matte Blanco, poetry represents a field of research, within which it is possible to investigate the concepts of bi-logical epistemology, opening up original horizons, capable of bringing out the infinite through the aesthetic text. From this point of view, poetry, universally considered as a realm of emotion, shows an extraordinary convergence of the two ways of being present in humans, the first based on asymmetrical relationship and the second on symmetrical ones. In this perspective, the paper aims to investigate the relationship between bi-logic and poetry starting from the theory of Matte Blanco, paying attention particularly to the smallest existing composition, the haiku. Indeed, we argue that in the concise Japanese poetry the perception of the 'indivisible way of being', theorized by the Chilean psychoanalyst, flows in an original way: in a very small space of seventeen syllables and three lines there is the power to express deep emotions. On the other hand, it is clearly evident that the spirit of haiku can only exist within a fixed formal structure, understood not so much in terms of a limit, but rather as a way for the poet to refine his reflective skills.

Keywords: Infinity, Bi-Logic, Japanese Aesthetics, Poetry, Psychoanalysis

Received 13/02/2023; accepted 29/05/2023.

0. Introduzione

Nelle *Note sulla creazione artistica* (1986), insieme di riflessioni eterogenee elaborate in momenti diversi, Ignacio Matte Blanco scrive che «l'attività artistica è, nella sua più profonda espressione, alle prese con l'infinito» (Matte Blanco 2000: 93). Già in questa breve affermazione è ravvisabile uno dei tratti distintivi che caratterizzano il complesso itinerario compiuto dallo psicoanalista cileno nei territori dell'estetica: l'arte, intesa nel suo senso più generale, permette di oltrepassare i confini della logica bivalente, determinando così una maggiore vicinanza al «modo di essere indivisibile». Si tratta, in altre parole, di concepire la possibilità di «un'ibridazione non sterile» (Bodei 2004: 95), tra due ordini di regole, inconciliabili per antonomasia; da una parte, vi è il pensiero della coscienza, volto a stabilire legami e connessioni tra gli enti, dall'altra la logica dell'inconscio, che può non conoscere distinzioni, procedendo nel solco della generalizzazione e della simmetria.

Tali modi di essere, coesistenti nell'umano tanto da dare origine a una vera e propria «antinomia» (Matte Blanco 1995: 81), si compenetrano nel variegato universo dell'arte,

combinandosi «in modi e intensità diverse tra loro» (Oneroso 2007: 88). Occorre precisare che, sebbene il sostrato della bi-logica sia attivo tanto «nei processi di produzione artistica» quanto «nella formulazione-enunciazione dei concetti scientifici» (Ivi: 87), tra le due discipline intercorrono alcune differenze precise. Proprio in questa direzione, infatti, mentre il pensiero scientifico riesce a inquadrare un oggetto specifico, Matte Blanco evidenzia come la caratteristica principale della manifestazione artistica risieda, in buona sostanza, nella capacità di «dire di più di quanto dica esplicitamente» (Matte Blanco 2000: 53), lasciando emergere una rete di significati in apparenza non visibili¹. Ecco, allora, che, in virtù di questa inedita mescolanza tra i due modi di essere presenti nell'umano, l'esperienza estetica si configura distintamente come «un sentire oltre gli angusti confini della logica, un aprirsi a una comunicazione infinita, a una percezione della totalità» (Dottorini 2000: 164).

Pur rivolgendo lo sguardo a differenti forme di espressione (musica, pittura, teatro, cinema), lo studioso cileno sembra mostrare, nel percorso tracciato in questi lavori, una personale vicinanza alla poesia, terra misteriosa, capace di introdurre il lettore in un «luogo inclassificabile, che non appartiene né al dominio della realtà assoluta, né a quello, che ne è l'opposto speculare, dell'utopia, del non-esistente per definizione, della fantasia sbrigliata» (Bodei 2004: 97). Non a caso, se è vero che l'intreccio tra i due modi di essere, il primo fondato su relazioni asimmetriche (l'inverso non è uguale alla relazione stessa), il secondo su quelle simmetriche (l'inverso di una relazione può essere uguale e compresente alla prima), è «particolarmente riconoscibile, con chiara evidenza, in tutte quelle forme di pensiero e di linguaggio che sono alla base di vari tipi di creatività» (Oneroso 2007: 89), appare innegabile che il discorso poetico, incentrato su un peculiare uso estetico della parola, si configuri come un produttivo campo di ricerca.

In questo panorama, pertanto, la poesia costituisce per Matte Blanco un fecondo terreno di riflessione in cui è possibile osservare, sotto un certo punto di vista, le strutture e i concetti appartenenti alla bi-logica, aprendo orizzonti d'indagine in grado di far emergere l'infinito attraverso il testo estetico. A riguardo, nel breve scritto intitolato *Che cos'è la poesia?* (1988), l'autore cileno invita ad accogliere le potenzialità offerte da una simile prospettiva teorica, disseminando tra le righe spunti preziosi per lo sviluppo di percorsi di analisi volti ad approfondire, sotto una nuova luce, «l'eterno confronto tra razionalità ed emozione» (Baldi 2019: 78). In questa direzione, il contributo si propone di esplorare il rapporto tra bi-logica e poesia a partire dall'itinerario compiuto da Matte Blanco, dedicandosi al più piccolo componimento esistente, lo haiku (俳句).

Nella concisa poesia giapponese sembra confluire, in maniera del tutto originale rispetto alle altre forme di discorso, la percezione del «modo di essere indivisibile»: in uno spazio ristretto di appena diciassette sillabe e tre versi, infatti, si racchiude il potere di esprimere emozioni intense legate ai fenomeni naturali e alla semplicità della vita quotidiana. Da questo punto di vista, la scrittura degli haiku costituisce un esempio poetico di estrema rilevanza, al cui interno la specificità di una lingua dall'accentuata vocazione ideografica come quella giapponese fornisce l'opportunità di «consumare la significazione esattamente laddove essa si forma, denunciando così tutto ciò che nelle parole non tende a farla tacere» (Bonney 2015: 22). Parallelamente, la rigida struttura formale degli haiku induce il poeta a «estrarre dal paesaggio naturale» (Terada 2017: 33) gli elementi che saranno investiti di un precipuo valore, attraverso una polarizzazione emozionale che s'inserisce abilmente nella struttura invariabile dell'opera. Non si tratta, tuttavia, di operare una semplice valutazione terminologica: come afferma il fisico e

¹ Nell'ambito della creazione artistica, secondo Matte Blanco, con il termine “significato” non s'intende definire qualcosa che può essere compreso soltanto con gli strumenti della logica; esso individua, soprattutto, ciò che si sottrae agli oggetti identificabili del pensiero dividente. Cfr. Matte Blanco 2000: 53.

teorico giapponese Terada Torahiko, infatti, «questo processo di selezione non è necessariamente compiuto dall'autore in modo consapevole, ma la capacità di effettuare quella scelta è una sorta di misteriosa capacità cognitiva e riflessiva, che si perfeziona gradualmente attraverso lo studio dello haiku» (Ivi: 33-34).

In quest'ottica, tenendo sempre sullo sfondo i concetti di «modo indivisibile», «infinito» ed «emozione», centrali nella riflessione di Matte Blanco e in ogni indagine sulla poesia, si svilupperà un percorso di analisi teso a comprendere più in profondità il dispiegarsi di una forma artistica evocativa e rigorosa in cui i due modi di essere dell'umano sembrano conoscere una singolare convergenza, dando spazio a percorsi conoscitivi ancora inesplorati.

1. La teoria psicoanalitica di Matte Blanco

Prima di indagare il legame tra poesia e bi-logica, è opportuno ripercorrere brevemente i principali nuclei concettuali della teoria psicoanalitica di Matte Blanco, che si contraddistingue per un'originale interpretazione del pensiero freudiano. Il risultato più innovativo della ricerca condotta dall'autore cileno consiste, infatti, nella ridefinizione delle caratteristiche appartenenti all'inconscio, mettendo in luce ciò che sfugge a una piena comprensione razionale tramite la terminologia propria della logica classica. Così, se all'interno delle *Lezioni introduttive* (1933) e nel *Compendio di psicoanalisi* (1938), Freud aveva sostenuto che «le regole fondamentali della logica non hanno alcun valore nell'inconscio» (Freud 2010: 70), senza tuttavia approfondire ulteriormente la questione, Matte Blanco parte precisamente da tale assunto per costruire il proprio sistema teorico. D'altronde, se la profondità della psiche coincidesse semplicemente con il regno del caos, non sarebbe consentito svolgere alcuna previsione e l'intero modello descritto da Freud perderebbe il proprio significato².

Nello specifico, «la scoperta del sistema logico che regola l'inconscio è stata maturata da Matte Blanco attraverso un ampio studio e una lunga esperienza clinica col pensiero schizofrenico, di cui egli ha scoperto man mano la peculiare logica» (Figà-Talamanca Dore 1978: 12). In particolare, la lunga osservazione dei pazienti schizofrenici, ha evidenziato che i fenomeni psichici scaturiscono dall'attuazione di due principi distinti, generalizzazione e simmetria. In linea con la definizione fornita dallo psicoanalista cileno, il primo può essere formulato in questo modo: «Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e così via» (Matte Blanco 1981: 43). Come sua diretta conseguenza, il secondo principio è così sintetizzabile: «Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla prima. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come se fossero simmetriche» (Ivi: 44). Invero, il pensiero logico-razionale, concependo la realtà come divisibile, si esprime nella distinzione, ossia mediante la capacità di stabilire intrecci e connessioni tra le entità del mondo. In questo senso, la relazione, intesa come specificazione di una generale «modalità attraverso cui il pensiero lavora» (Dottorini 2000: 15), si definisce «asimmetrica» quando l'inversa non è uguale alla prima³. Al contrario, nelle relazioni che definiscono l'inconscio, l'inversa può essere uguale e compresente alla precedente: del resto, in accordo con la teoria freudiana, l'inconscio viola il principio di non

² Cfr. Matte Blanco 1981, p. 42.

³ Ad esempio, se si prende in esame la relazione «essere padre», l'inversa sarà necessariamente «essere figlio o figlia». Pertanto, la proposizione «Giovanni è il padre di Pietro» non è identica alla proposizione inversa, vale a dire «Pietro è figlio di Giovanni».

contraddizione ed è caratterizzato da processi che spesso non rispettano la consueta successione spazio-temporale⁴.

In questa prospettiva, i concetti di ordine e appartenenza perdono di significato, parimenti alla dissoluzione delle categorie di spazio e tempo e alla scomparsa della distinzione tra parte e tutto. La logica aristotelica, fondata sul principio di non contraddizione, è allora insufficiente di fronte alla complessità dell'inconscio, lasciando trapelare la necessità di un nuovo sistema concettuale che prende il nome di logica simmetrica. Quest'ultima, secondo Matte Blanco, si configura come una struttura unitaria capace di accogliere entrambi i principi (generalizzazione e simmetria) che costituiscono l'inconscio freudiano.

Così, i due paradigmi logici, classico e simmetrico, attraverso un continuo gioco d'intrecci e connessioni, si ritrovano a convivere, senza mai fondersi tra di loro: proprio in questa reciproca implicazione tra i due ordini di regole è racchiuso il cuore della teoria bi-logica elaborata dallo psicoanalista cileno. D'altra parte, «il modo di essere simmetrico, che si esprime nelle caratteristiche dell'inconscio e nel pensiero schizofrenico, rimane estraneo a ogni possibilità di essere conosciuto se non viene ricoperto dalle relazioni asimmetriche» (Figà-Talamanca Dore 1978: 71). In tal senso, tutti i processi psichici non sono altro che il frutto della sovrapposizione tra i due sistemi: il pensiero razionale e la logica dell'inconscio. Questi due itinerari, inconciliabili per eccellenza, confluiscono nel medesimo soggetto senza trovare fusione in una struttura superiore lesiva delle rispettive identità, dando così origine a quella che Matte Blanco definisce «l'antinomia fondamentale dell'essere umano» (Matte Blanco 1995: 81). In una simile prospettiva, come scrive Pietro Bria, per lo psicoanalista cileno «il principio di simmetria ha le caratteristiche di un teorema empirico, che è espressione logica – e non potrebbe essere altrimenti – di un fatto ontologico, costituito dalla presenza e dall'azione nello psichico di un modo di essere che tratta un tutto indiviso, come Uno, ciò che il pensiero divide» (Bria 2000: XL). Ecco, allora, che le differenze, percepite dalla ragione, convergono nel medesimo flusso di continuità: mentre il pensiero dividente interpreta la realtà costituita da parti, per la logica simmetrica essa assume i tratti di una totalità indivisibile, in cui sfumano i tradizionali confini dello spazio e del tempo.

2. La bi-logica nel componimento poetico

Emozione e sentimento ricoprono un ruolo fondamentale nell'indagine compiuta da Matte Blanco intorno al tema, ancora oggi molto dibattuto, dell'origine dei processi creativi⁵. Se già tra le pagine del suo libro più conosciuto, *L'inconscio come insieme infiniti* (1975) egli rivolge direttamente l'attenzione alla natura dell'emozione e al suo rapporto con l'inconscio, è all'interno dei brevi saggi e delle trascrizioni di conferenze dedicate all'esperienza artistica, che gli aspetti peculiari dell'elemento emozionale sono approfonditi in una dimensione estetica, tratteggiando «per così dire una linea scientifica fra le trame delle costruzioni letterarie e della fantasia» (Vigneri 2019: 44). Lungi dall'essere considerata come un fenomeno vago e sfuggente, l'emozione rappresenta così la «manifestazione più evidente di un modo di essere, di sentire e di conoscere, virtualmente aperto all'infinito» (Dottorini 2000: 162).

⁴ In questa prospettiva, le relazioni che regolano la parte più profonda della psiche si definiscono simmetriche: mentre per il pensiero logico-razionale, Giovanni è il padre di Pietro, per l'inconscio profondo, Pietro è anche il padre di Giovanni.

⁵ Cfr., ad esempio, Wilson 2018.

Secondo Matte Blanco, la poesia, universalmente intesa come regno dell'emozione, costituisce una «saggia mescolanza» (Matte Blanco 2000: 112) di simmetria e asimmetria, capace, in base alla natura del componimento, di condurci in differenti e variegati mondi di realtà o fantasia, ma anche di stimolare il pensiero e la riflessione. In tal senso, il carattere innovativo della proposta teorica sviluppata dallo psicoanalista cileno consiste nell'aver ricondotto l'opera d'arte a un'insolita unità in cui i due modi di essere presenti nell'umano, s'incontrano e si fondono, dando origine a un'inedita combinazione. Nell'emozione, infatti, è possibile assistere a una vera e propria incursione del modo di essere simmetrico, in cui

la realtà è vissuta come omogenea e indivisibile e dove i desideri e i piaceri, oppure, al contrario, i pericoli e le paure vengono ingranditi, massimizzati appunto in modo completamente fantastico prevalendo sul modo di essere asimmetrico, vale a dire sul regno del discreto, dove esiste la negazione, il principio di non contraddizione, la distinzione, la separazione, la distanza e la successione (Albano 2012: 123).

D'altra parte, assumendo il punto di vista offerto dalla bi-logica, appare evidente che l'emozione non possa, a sua volta, fare a meno delle parole per divenire poesia e riprodurre in chi legge o ascolta ciò che di per sé è inesprimibile. Se, come scrive Fiorangela Oneroso, in virtù dei nuovi stimoli interpretativi offerti dallo studio di Matte Blanco, il pensiero poetico sembra custodire con «l'infanzia della parola» (Oneroso 2011: 43) un legame privilegiato, esso stesso «deve, tuttavia, avvalersi delle categorie spaziali e temporali dell'essere asimmetrico per inserirsi nel processo comunicativo nel momento in cui l'esperienza si fa mediare dalla parola per procurare risonanze, echi, di una realtà supposta senza fine» (*Ibidem*).

A tale proposito, tra le pagine del testo *Riflessioni sulla creazione artistica* (1986), lo studioso cileno legge e commenta un estratto delle *Alture di Machhu Pichu* (1950) di Pablo Neruda, poeta a lui vicino. Com'è ben noto, questo poema costituisce uno dei capitoli più conosciuti e apprezzati del *Canto general* (1950), opera monumentale redatta in più fasi da Neruda tra il 1948 e il 1949. È interessante ricordare che l'occasione per scrivere un canto dedicato alla patria proviene proprio da un evento inatteso come la scoperta del sito archeologico di *Machhu Pichu*, avvenuta nel corso di una sosta durante un viaggio di ritorno in Cile. Nel suo libro di memorie, pubblicato postumo nel 1974, Neruda racconta a riguardo di aver trovato proprio «in quelle alture impervie, tra quelle rovine gloriose e disperse» (Neruda 1974: 229), un'autentica professione di fede per la persistenza della sua poesia.

A un primo livello di lettura, Matte Blanco si sofferma sui versi in cui Neruda costruisce un «paragone implicito» (Matte Blanco 2000: 67) tra il condor furioso che spazza via la polvere dagli scalini diagonali e il vecchio servitore addormentato nella campagna. Questa immagine avvicina l'azione compiuta dall'animale a quella perpetrata dagli Incas dominatori ai danni dei propri servitori, che appaiono immobili come la pietra degli scalini. Oltrepassando il mero dato storico, che accerta le vessazioni e i soprusi compiuti dalla popolazione precolombiana, lo psicoanalista cileno evidenzia come le figure abilmente selezionate da Neruda pongano il lettore nelle condizioni di sviluppare differenti forme d'identificazione: in questo modo, grazie all'ampiezza delle immagini, ogni individuo può facilmente riconoscersi con l'oppresso descritto dal poeta. Lo studio di Matte Blanco si spinge ancora oltre, coinvolgendo tutte quelle espressioni peculiari in cui concetti apparentemente inconciliabili sul piano della logica scientifica si trovano insieme a formare una «recondita armonia» (Matte Blanco 2000).

In questa direzione, egli analizza i versi in cui Neruda invita gli umili morti delle Ande a esistere nuovamente con lui, pur dicendo esplicitamente che non potranno più tornare:

Sali a nascere con me, fratello.

Dammi la mano dalla profonda
Regione del tuo sparso dolore.
Non tornerai dal fondo delle rocce.
Non tornerai dal tempo sotterraneo.
Non tornerà la tua voce indurita.
Non torneranno i tuoi occhi perforati (Neruda 2004: 67).

Si tratta di una vera e propria organizzazione bi-logica, capace di scardinare le tradizionali barriere spazio-temporali al punto da provocare nell'ascoltatore o nel lettore un'emozione profonda. In altre parole, grazie ad un inestricabile intreccio tra termini apparentemente in contrasto tra loro, «si riesce a essere fuori dal tempo, pur essendo pienamente temporali: si vive la pluritemporalità insieme alla temporalità» (*Ivi*: 70). Ed è proprio la specificità di una simile costruzione poetica a stimolare l'insorgere di un'emozione travolgente, protesa a raggiungere valori infiniti, e capace, per tale ragione, di spingere il lettore a identificarsi non soltanto con l'autore, ma anche con i suoi personaggi, acquisendo al massimo livello le potenzialità di un'esperienza integrale.

La lettura dei versi di Neruda, pertanto, si rivela interessante per comprendere in profondità il rapporto tra emozione e poesia alla luce dell'epistemologia bi-logica: il caos temporale più volte evocato dal poeta appare sicuramente inaccessibile se considerato sul piano della logica scientifica, ma del tutto plausibile e immaginabile nell'ambito della poesia, tanto da suscitare una commozione intensa, «come se ci sia data licenza di violare le barriere del tempo e della morte» (Bodei 2004: 94). Ecco, allora, che nella rigorosa analisi di Matte Blanco⁶, gli elementi emozionali non concernono soltanto la fase iniziale del processo creativo, ma assumono un ruolo decisivo anche nella fruizione dell'opera stessa. Nello specifico, la peculiarità dell'oggetto artistico in generale, e del discorso poetico in particolare, risiede nella possibilità di donare al suo contemplatore «qualcosa che appare come più o meno circoscritta e di insinuare, dentro questo qualcosa, in modo armonioso e più o meno invisibile, molte o tutte le classi a cui l'oggetto o la situazione concreta appartiene» (Matte Blanco 2000: 72).

Da questo punto di vista, la poesia, intesa come esperienza bi-logica, è in grado di suscitare in chi legge o ascolta sensazioni apparentemente indecifrabili, la cui profondità varia in base alle caratteristiche del testo, abile nel portare all'estrema densità i tratti peculiari di situazioni o persone specifiche. Emerge, dunque, l'essenza ultima dell'arte poetica, ossia l'abilità di «condensare la ricchezza del mondo» (Bodei 2004: 94) in un indistricabile amalgama di simmetria e asimmetria, consentendoci di «sprofondare nell'indivisibile infinito pur essendo limitati» (Matte Blanco 2000: 71).

3. Forma e immediatezza: la scrittura degli haiku

Insieme al canto di Neruda, lo studioso cileno si concentra sulle poesie di altri autori amati come Paul Valéry, Jorge Amado, Friedrich Schelling, Amado Nervo, rintracciando nelle loro opere una straordinaria capacità di avvicinarsi all'infinito, pur rimanendo all'interno di un orizzonte poetico occidentale. Allora, diviene imprescindibile chiedersi quale «zona d'indivisibile» (Matte Blanco 2000: 70) dischiuda una forma di espressione che ha proprio nella ricerca di un'esperienza immediata e transitoria il suo tratto

⁶ Come ricorda Oneroso, lo straordinario lavoro sulle emozioni compiuto da Matte Blanco «non consente, tuttavia, di effettuare quel salto che, per il suo appoggio alla linguistica strutturale, sembra invece avere compiuto Jacques Lacan: il passaggio dall'analisi dei contenuti all'analisi dei linguaggi artistici» (Oneroso 2007: 96).

distintivo. In questo senso, è utile sottoporre ad analisi gli elementi peculiari della più concisa forma poetica esistente, la cui storia affonda le radici nel Giappone del periodo Muromachi (1392-1573), continuando a esercitare ancora oggi il suo fascino misterioso.

Nati in origine come parti iniziali (*bokku*, 発句) di opere più lunghe (*renga*, 連歌), gli haiku tradizionali si caratterizzano per un riferimento diretto agli elementi naturali, trasposti sulla carta attraverso l'uso di "parole di stagione" (*keigo*, 季語), ossia vocaboli strettamente connessi al periodo dell'anno in cui lo scritto è composto, che richiamano una catena infinita di associazioni. Occorre ricordare che, sebbene il legame con la natura costituisca un comune filo conduttore in tutta la letteratura giapponese antica⁷, negli haiku tale rapporto sembra intensificarsi, permettendo al poeta di cogliere un evento nel momento in cui accade e «proiettarlo in una dimensione senza tempo» (Dal Pra 2022: IX).

Com'è noto, in questa forma di poesia legata ai tratti distintivi del buddhismo zen, evidente soprattutto nella capacità di esaltare il silenzio, il vuoto, e nell'abilità di cogliere la conoscenza viva e non mediata dell'esistente, l'estrema concisione coincide con una rigorosa ricerca formale e linguistica, al cui interno prende vita il tentativo di esprimere in uno spazio ristretto la fuggevolezza dell'istante trascorso. Come scrive Giangiorgio Pasqualotto, «ogni haiku, rendendo manifesto il vuoto che lo rende possibile, evoca immediatamente il vuoto che rende possibile ogni parola e ogni suono, e, ancor più in generale, ogni cosa e ogni evento» (Pasqualotto 2019: 112). Quel che il poeta di haiku intende trascrivere, infatti, non è altro che un'emozione intensa scaturita dall'esperienza di un incontro con il mondo che lo circonda: in tal senso, più che oggetti, corpi, esseri definibili nello spazio e nel tempo, la scrittura degli haiku si propone di mostrare «i fremiti, le increspature presto riassorbite dalla superficie sensibile, tracce del tutto o del nulla, che il pensiero concettuale non può né vorrebbe trattenerne» (Bonney 2015: 20). Una simile impostazione teorica conduce inevitabilmente a interrogarsi sul modo in cui è possibile condensare in soli tre versi le infinite vibrazioni del mondo, ricorrendo a uno specifico linguaggio simbolico idoneo a illuminare in un attimo il contenuto del testo. Ecco, allora, che il rapporto tra «infinito», «emozione» e «modo indivisibile», centrale, come si è visto, in ogni indagine sulla poesia, trova in questa forma di espressione un'inedita riformulazione.

Secondo il critico e poeta francese Yves Bonnefoy, la caratteristica fondamentale che distingue gli haiku dagli altri componimenti in versi risiede essenzialmente nel tentativo di «ritrovare l'immediato nel cuore stesso della parola, che, per sua natura, abolisce, sin dal principio, l'immediato» (*Ivi*: 22). In altri termini, lungi dal rivelare significati nascosti o impliciti, la parola, in questi brevi testi, sembra già contenere in sé l'evocazione di un mondo, permettendo di percepire, nel medesimo istante, il suono dell'acqua e il tuffo di una rana, in un meccanismo che si potrebbe definire, parafrasando la bi-logica, di "simmetrizzazione dell'asimmetria". Simile processo è ben rappresentato dall'utilizzo del *kireji* (切れ字, letteralmente "carattere che taglia"), ossia un termine perlopiù intraducibile che, tramite un preciso stacco espressivo, crea connessioni tra elementi apparentemente privi di collegamento, sebbene uniti da profondi legami che esulano dalla logica razionale. Non c'è, negli haiku, una verità sottesa da portare alla luce e approfondire in chiave ermeneutica: è il linguaggio stesso della poesia, infatti, che scardina la tradizionale distinzione tra gli enti, «constatando la cosa senza tentare di analizzarla, ma amando vederla vicina a un'altra o ad altre due, poiché il mondo non si presenta al poeta se non come una totalità le cui simultaneità sono l'evocazione più naturale» (*Ivi*: 76).

⁷ Cfr. a tale proposito Pasqualotto 2015, pp. 8-9.

Se il linguaggio si mostra così nella sua essenziale contingenza, fino a spingersi a toccare la «semplicità del reale» (Cimatti, Pagliardini 2019), appare d'altra parte evidente che l'autentico «spirito dell'haiku» possa esistere soltanto all'interno di una struttura formale codificata. In questa direzione, a un primo verso di cinque sillabe, seguito da una breve pausa funzionale a creare la sensazione dell'attesa, se ne aggiunge un secondo di sette dedicato al tema centrale del componimento e un ultimo verso di cinque in cui emerge, come un lampo, la conclusione.

A tale proposito, Terada Torahiko, evidenziando la necessità intrinseca del dispositivo formale, afferma opportunamente che «se la poesia breve manca di una forma fissa, è difficile distinguerla da un appunto su un taccuino» (Terada 2017: 22). In altre parole, il fisico giapponese invita a non osservare l'organizzazione degli haiku nei termini di un vincolo stringente, un recinto entro cui faticosamente sostare, al contrario essa stessa rappresenta lo strumento grazie al quale è possibile perfezionare la propria capacità di percepire la natura, lasciando spazio alle sue infinite manifestazioni. In questa prospettiva, proprio il limite strutturale, soltanto in apparenza considerato come un ostacolo, può essere ritenuto «la chiave della presenza del tutto» (Bonnefoy 2015: 76); l'immutabile impianto degli haiku, infatti, consente al poeta di tradurre spontaneamente in versi la sottile emozione che nasce dall'incontro con l'oggetto naturale, racchiudendo, con delicatezza espressiva, le innumerevoli sfumature e i misteri da esso evocati e consentendo al linguaggio di cogliere l'unità degli enti in una serie infinita di connessioni.

Emerge, in questi brevi componimenti, un'originale convergenza dei due modi di essere presenti nell'umano: al loro interno, infatti, non c'è interferenza tra l'ispirazione artistica e l'attività di trasmissione della stessa poiché il linguaggio sembra già racchiudere in sé l'elemento emozionale. Vale la pena, allora, leggere a titolo esemplificativo un noto componimento di Matsuo Bashō (松尾 芭蕉), maestro dell'epoca Edo (1603-1868), universalmente riconosciuto come uno dei più grandi poeti giapponesi⁸:

Pioggia di primavera
lungo il vespaio
gocciola l'acqua dal tetto.

A una prima lettura, l'estrema semplicità del linguaggio utilizzato potrebbe indurre a considerare questo componimento un mero “quadretto naturalistico”. Eppure, evocando un'originaria unità tra umano e natura poiché il poeta stesso si ritrova a vivere, letteralmente, «lungo il vespaio», questi versi, tra l'afflizione resa dalle infiltrazioni piovane e la quiete propria della pioggia primaverile, restituiscono l'effettività delle sensazioni attraverso un «modo indivisibile» abile nel trasmettere «con serenità quella relazione» (Terada, 2017: 29). Tali stimoli, infatti, risvegliano in chi legge «la memoria collettiva di tutte le vite tristi e desolate» (*Ivi*: 28), producendo una sensazione di dolce malinconia, accentuata dal contrasto con il riferimento alla stagione primaverile.

⁸ Occorre ricordare che Bashō, considerato il padre degli *haiku*, definisce i suoi componimenti con il termine *hokku* o, più semplicemente, *ku*. Il ricorso al termine *haiku* è da attribuire a Masaoka Shiki (1867-1902), uno dei principali esponenti del rinnovamento che ha investito la poesia giapponese. Cfr. Muramatsu 2012: 7.

4. Conclusione. Emozione e infinito: il modo indivisibile

L'epistemologia bi-logica elaborata da Matte Blanco si rivela interessante per la sua vocazione a oltrepassare i confini stessi della psicoanalisi, offrendo spunti preziosi per un'indagine sul legame tra emozione e infinito all'interno del discorso poetico. Quest'ultimo appare così caratterizzato da un'originale mescolanza di simmetria e asimmetria, ravvisabile nell'idea di un complesso e inestricabile intreccio tra pensiero ed emozione. Se, indubbiamente, la poesia intrattiene da sempre un legame privilegiato con il mondo dell'emozione, la riflessione dello psicoanalista cileno rivela la propria fecondità nel mostrare il modo del tutto peculiare in cui il testo estetico permette un'apertura verso l'infinito, «ponendo l'umano in prossimità di Dio» (Vigneri 2019: 44). A tale proposito, l'arte assume i contorni di un'esperienza completa, poiché in grado di condensare al suo interno il vissuto dell'indivisibile, inteso come possibilità di sentire ogni elemento intrinsecamente connesso a un altro, in un'infinita serie d'insiemi, «dove la logica del pensiero non esiste più, dove gli opposti si con-fondono. Detto in modo più generale, dove le incompatibilità diventano delle compatibilità» (Matte Blanco 2000: 61). Appare evidente, allora, come la poesia in particolare riesca a trasmettere una sequenza di emozioni profonde, contraddistinte da connotati infiniti, individuando sapientemente il luogo di confronto con l'impensabile. In questa direzione, l'esperienza artistica si distingue dall'espressione scientifica per la sua attitudine a trattenere intorno a sé un "alone" di significati, che sfuggono ai contenuti riconoscibili del pensiero razionale, permettendo un'apertura verso territori sconosciuti:

Il compito è simile a quello di esprimere un sentimento per mezzo di parole, come nella poesia. Quel che la poesia fa, contrariamente alla scienza, è molto più che una semplice descrizione: impiega parole per riprodurre nell'ascoltatore o nel lettore qualcosa che in sé è ineffabile (Matte Blanco 1981: 384).

Si è osservato come, nella poesia di Neruda analizzata da Matte Blanco, il mondo dell'emozione si apra al lettore attraverso il ricorso a strutture bi-logiche, capaci di sovvertire la logica del pensiero dividente, oltrepassando le barriere dello spazio e del tempo. Non a caso, lo psicoanalista cileno, come raccontato eloquentemente dalla sua allieva Alessandra Ginzburg, ha sempre intravisto nella tridimensionalità fisica un limite per l'individuo, ravvisando proprio nella specificità dell'elemento emozionale un itinerario da seguire per intuire il complesso e variegato coacervo di significati cui la mente umana può tendere⁹. Ecco, allora, che la creazione artistica si rivela uno strumento indispensabile per consentire l'irruzione del multidimensionale, addentrandosi in una spirale universale che oltrepassa i limiti spazio-temporali, eludendo, parallelamente, il rischio di perdersi in un labirinto privo di confini, precipitando nelle psicosi. Tale è anche la natura dell'esperienza mistica in cui, venendo meno l'identità individuale e in assenza di distinzioni spazio-temporali, si ha l'occasione, secondo Matte Blanco, di conoscere emozioni dalla straordinaria grandezza, difficilmente analizzabili in termini linguistici¹⁰.

Negli haiku, considerata la specificità del giapponese quale scrittura dalla forte propensione ideografica, l'apertura al «modo indivisibile» avviene tramite una struttura rigorosa, al cui interno s'inseriscono versi brevi ma folgoranti. L'ineffabile resa di una siffatta forma poetica appare in questo senso un esempio luminoso in cui creazione artistica ed esperienza mistica coabitano, riuscendo a rivelare l'infinito nell'incontro con

⁹ Cfr. Ginzburg: 2011.

¹⁰ Scrive, al proposito, Matte Blanco: «Se consideriamo, invece, alcuni aspetti dell'esperienza religiosa, per esempio l'esperienza mistica, allora ci sembra di trovare delle somiglianze, sia con il processo della creazione artistica che con il suo prodotto, ossia l'opera d'arte» (Matte Blanco 2000: 100).

una piccolissima porzione dell'esistente. Traendo linfa dalle più profonde convinzioni zen e servendosi di un apparato conoscitivo non concettuale, lo haiku, alla stregua di un'illuminazione divina, si propone, dunque, come strumento prezioso per indagare la coesistenza nell'essere umano del pensiero logico e dell'infinito.

Bibliografia

Albano, Lucilla (2012), *Le emozioni in una prospettiva psicoanalitica. A case study: Random Harvest e Colonel Blimp*, in De Vincenti, Giorgio, Carocci Enrico, a cura di, *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione esperienza*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, pp. 119-140.

Alfano, Giancarlo, Carrai, Stefano (2019), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019.

Baldi, Valentino (2019), *La critica letteraria italiana e la psicoanalisi*, in Alfano, Giancarlo, Carrai Stefano, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019, pp. 51-78.

Bodei, Remo (2004), *Emozioni e poesia*, in Bria, Pietro, Oneroso, Fiorangela, a cura di, *La bi-logica fra mito e letteratura*, Franco Angeli, Milano, pp. 93-99.

Bonnefoy, Yves (2013), *Sull'haiku*, Obarra Edizioni, Milano 2015.

Bria, Pietro (2000), *L'essere antinomico. «L'inconscio come insiemi infiniti» vent'anni dopo*, in Matte Blanco, Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981.

Cimatti, Felice, Pagliardini, Alex (2019), a cura di, *Abbecedario del reale*, Quodlibet, Macerata 2019.

Dal Pra, Elena, a cura di, *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Mondadori, Milano 2022.

Dottorini, Daniele (2000), *L'estetica degli insiemi infiniti*, in Dottorini, Daniele, a cura di, *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 149-182.

Dottorini, Daniele (2000), *L'esigenza di una teoria aperta*, in Dottorini, Daniele, a cura, *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 11-38.

Figà-Talamanca Dore, Lucia (1978), *La logica dell'inconscio. Introduzione all'opera di Ignacio Matte Blanco*, Studium, Roma 1978.

Freud, Sigmund (1938), *Compendio di psicoanalisi e altri scritti*, a cura di Roberto Finelli e Paolo Vinci, Newton, Roma 2010.

Ginzburg, Alessandra (2011), *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011.

Matte Blanco, Ignacio (1975), *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 1981.

Matte Blanco, Ignacio (1988), *Che cos'è la poesia?*, in Dottorini, Daniele, a cura di, *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 107-113.

Matte Blanco, Ignacio (1986), *Note sulla creazione artistica*, in Dottorini, Daniele, a cura di, *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 75-105.

Matte Blanco, Ignacio (1986), *Riflessioni sulla creazione artistica*, in Dottorini, Daniele, a cura di, *Estetica ed infinito. Scritti di Matte Blanco*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 41-73.

Matte Blanco, Ignacio (1988), *Pensare, sentire ed essere. Riflessioni critiche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino 1995.

Muramatsu, Mariko (1996), *Dall'haikai all'haiku: la poesia di Bashō*, in Muramatsu, Mariko, a cura di, *Bashō. Poesie: Haiku e scritti poetici*, La vita felice, Milano 2012.

Neruda, Pablo (1974), *Confieso que he vivido*, Editorial Losada, Buenos Aires 1974.

Neruda, Pablo (1950), *Alture di Macchu Picchu*, Passigli, Firenze-Antella, 2004.

Oneroso, Fiorangela (1997), *Il problema dell'arte nel pensiero di Ignacio Matte Blanco*, in Gosso, Sandra, a cura di, *Paesaggi della mente. Una psicoanalisi per l'estetica*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 83-106.

Oneroso, Fiorangela (2011), *La ragione alata. Riflessioni sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Liguori, Napoli 2011.

Pasqualotto, Giangiorgio (2013), *Prefazione: Haiku e zen*, in Bonnefoy, Yves, *Sull'haiku*, Obarra Edizioni, Milano 2015.

Pasqualotto, Giangiorgio (1992), *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2019.

Vigneri, Matilde (2019), *La cultura della psicoanalisi in Italia*, in Alfano, Giancarlo, Carrai Stefano, a cura di, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Carocci, Roma 2019, pp. 21-50.

Wilson, Edward O (2018), *Le origini della creatività*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

Terada, Torahiko (2017), *Lo spirito dello haiku*, Lindau, Torino 2017.