

STUDI E SAGGI

- 172 -

STUDI DI ITALIANISTICA MODERNA E CONTEMPORANEA
NEL MONDO ANGLOFONO
STUDIES IN MODERN AND CONTEMPORARY ITALIANISTICA
IN THE ANGLOPHONE WORLD

Comitato scientifico / Editorial Board

- Joseph Francese, Direttore / Editor-in-chief (*Michigan State University*)
Zygmunt G. Barański (*University of Cambridge*)
Laura Benedetti (*Georgetown University*)
Joseph A. Buttigieg (*University of Notre Dame*)
Michael Caesar (*University of Birmingham*)
Fabio Camilletti (*University of Warwick*)
Derek Duncan (*University of Bristol*)
Stephen Gundle (*University of Warwick*)
Charles Klopp (*The Ohio State University*)
Marcia Landy (*University of Pittsburgh*)
Silvestra Mariniello (*Université de Montréal*)
Annamaria Pagliaro (*Monash University*)
Lucia Re (*University of California at Los Angeles*)
Silvia Ross (*University College Cork*)
Suzanne Stewart-Steinberg (*Brown University*)

Titoli pubblicati / Published Titles

- Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
Rosengarten F., *Through Partisan Eyes. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
Ross S. and Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signes. Un sogno fatto in Giappone*
Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*

Il pensiero della poesia

Da Leopardi ai contemporanei.
Lecture dal mondo di poeti italiani

a cura di

CRISTINA CARACCHINI

ENRICO MINARDI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2017

Il pensiero della poesia : da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani / a cura di Cristina Caracchini, Enrico Minardi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Studi e saggi; 172)

<http://digital.casalini.it/9788864534800>

ISBN 978-88-6453-479-4 (print)

ISBN 978-88-6453-480-0 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-481-7 (online EPUB)

Graphic design Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

This book is printed on acid-free paper.

© 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144
www.fupress.com
Printed in Italy

SOMMARIO

IL PENSIERO DELLA POESIA: PRELIMINARI PER UN'ESPLORAZIONE <i>Cristina Caracchini</i>	1
SOMMARIO DEI SAGGI <i>Enrico Minardi</i>	15
GIUSEPPE CONTE E LA MISSIONE DELLA POESIA <i>Irene Baccharini</i>	21
POESIA SINTETICA: IL PENSIERO DEL CORPO IN ELISA BIAGINI E GIAN MARIA ANNOVI <i>Giorgia Bongiorno</i>	39
L'OMBRA DEL PIROMANE. PALAZZESCHI E LA DIALETTICA DELLA POSSIBILITÀ <i>Mimmo Cangiano</i>	57
UN NOVECENTESCO 'SAPERE DI NON SAPERE': IL PROBLEMA DELLA CONOSCENZA NELLA POESIA CREPUSCOLARE <i>Danila Cannamela</i>	71
UNA MORTE SEDUCENTE: EROS-THANATOS, IL DESIDERIO E LA JOUISSANCE LACANIANA NELLE POESIE DEL CICLO DI ASPASIA DI GIACOMO LEOPARDI <i>Roberta Cauchi-Santoro</i>	87
WELT IM KOPF. ZANZOTTO E IL PAESAGGIO ALLA PROVA DELLA 'SOVRIMPRESSIONE' <i>Corrado Confalonieri</i>	99
LA CITTÀ IN VERSI: LITANIA DI GIORGIO CAPRONI <i>Andrea Malaguti</i>	117
SCHIZOMORFISMO E ACCRESCIMENTO DELLA VITALITÀ NEL NOVISSIMO ALFREDO GIULIANI <i>Federica Santini</i>	135

I-SPIR-AZIONE IN TRADUZIONE: I <i>SONETTI A ORFEO</i> DI RILKE NELLE VERSIONI ITALIANE DEL PERIODO D'INTERGUERRA <i>Carlo Testa</i>	147
COME LAVORA IL PENSIERO DELLA POESIA: IL CASO DI <i>VARIAZIONI BELLICHE</i> DI AMELIA ROSSELLI <i>Ambra Zorat</i>	165
PROFILI DEGLI AUTORI	185
INDICE DEI NOMI	189

IL PENSIERO DELLA POESIA: PRELIMINARI PER UN'ESPLORAZIONE

Cristina Caracchini

*Forse è possibile che questo ci appaia:
ogni meditante pensare è un poetare,
ogni poetare è un pensare. Pensiero e poesia si
coappartengono.*

M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*

Mi viene in mente un'esperienza recente. Mi trovo a dover trascorrere del tempo inquieto in una città non mia, Trieste. La conosco già bene, in passato vi ho soggiornato per lunghi periodi. Ho letto di tutto su Trieste, articoli sulle assicurazioni o sulle questioni di immigrazione, saggi sulle vicissitudini storiche della città, narrativa, e soprattutto Svevo. Posso anche cantarne le canzoni dialettali. Eppure, mentre giro la sera d'estate nelle vie affollatissime del centro, tra le mille tavole che i ristoratori hanno approntato per chi vuole godersi, fra schiamazzi e risate, la bella stagione fuori, in testa mi risuonano e non mi abbandonano quei versi, ripescati in una parte remota della memoria, con cui Umberto Saba raccontava la sua città dall'«aria strana, un'aria tormentosa», una città che «da ogni parte viva» aveva il «cantuccio a [lui] fatto, alla [sua] vita / pensosa schiva». Allora Trieste si sdoppia, e insieme a quella estiva e chiassosa che vedo, so che c'è quella molto diversa, e altrettanto vera per me in quel momento, fissata da Saba in versi che ne distillano un altro spirito. Ma perché Saba e non Svevo? Su Svevo ho appena tenuto una lunga conferenza. È fresco nella memoria. E allora perché, per esempio, non mi viene in mente lo Zeno della *Coscienza*, come me inquieto dopo che la passeggiata di un amico l'ha colto in flagrante accanto alla sua giovane amante, su una panchina dei giardini pubblici che forse è la stessa su cui ora mi sono seduta a guardare la movida serale? Ci sono versi che diventano concreti come cose e ammobiliano il nostro mondo, anzi, sono magnetici ricettacoli di esperienze e incidono sulla nostra percezione e relazione con le cose e, tra le cose, anche con il sapere.

Il pensiero della poesia è il titolo dato a questa raccolta di saggi. Come pensa, che cosa pensa, e che cosa fa pensare la poesia? È necessario fin da subito circoscrivere il campo e definire a che cosa ci si riferisca, per gli scopi di questo studio, con la parola 'poesia'. Per questioni di economia intellettuale, intendiamo concentrarci sulla poesia moderna e contemporanea in cui, a prezzo di un'estrema semplificazione (e senza che questo significhi porre un limite cronologico), si può riconoscere un tenore baudeleriano in testi lirici di preponderante soggettività (che ha fatto parlare Mazzoni di «genere egocentrico») (2005, 37); così come una matrice mallarmeiana,

per componimenti che lasciano alla parola e alle sue reazioni chimiche il primo piano, come fa molta poesia sperimentale.

Parlare di pensiero della poesia significa porre l'accento sulla specificità riconosciuta del discorso poetico, la quale viene modulata di volta in volta secondo diverse accezioni. Può intendersi, infatti, nel senso di pensare *in* poesia, come fa il poeta quando compone. «Chi scrive versi», sostiene Magrelli, lo fa per «cercare qualcosa che non potrebbe trovare altrove» (2015, 13). Può intendersi poi nel senso di pensare *la* poesia, come nel caso dei testi che tematizzano la poesia stessa; o anche pensare *con* la poesia, come fa il lettore la cui enciclopedia semiotica (o orizzonte d'attesa, o bagaglio di erudizione che sia) entra in contatto con un insieme di segni e/o con la manifestazione di una coscienza altra (secondo gli approcci) nel processo ermeneutico che prende forma nell'atto del pensare e che conduce alla creazione del senso.

È il 1933, e Croce sceglie *Difesa della poesia* come titolo di una conferenza che deve tenere a Oxford. È un titolo che gli permette di stabilire un ponte tra il suo lavoro e la cultura inglese: il riferimento al notissimo saggio di Shelley *Defence of Poetry* è patente. E infatti, fin già dall'apertura, Croce chiama in causa Shelley, ricordando come avesse composto quelle pagine, nel 1821, per combattere l'idea che si fosse arrivati alla fine della poesia o almeno al suo superamento nel mondo moderno, «nella civiltà matura o, come avrebbe detto il Vico, nella *mente tutta spiegata*». Si trattava di un'idea – dice Croce – che aveva avuto vasta diffusione all'inizio del XIX secolo e aveva trovato la sua più articolata elaborazione nel sistema hegeliano (Croce 1934, 1). Quello della «morte dell'arte» è un concetto che si presta a essere posto in relazione con la constatazione della fioritura di poetiche romantiche in cui la poesia riflette su se stessa, sul proprio statuto, «sul significato dell'arte» (Vattimo 2008, 49) che non va più *sans dire*. E d'altra parte, può essere visto come stimolo a tale riflessione, perché nell'acquisizione dell'autoconsapevolezza, l'arte «condannata a morte perché non era filosofia» potesse trovare la propria salvezza (Vattimo 2008, 50). Il Novecento, lo sappiamo, sarà disseminato di poetiche e programmi. Di fatto, Shelley – spiega Croce – aveva già preso una posizione decisa con *A Defence of Poetry*, riconoscendo alla poesia la capacità di rimediare ai mali di quei suoi tempi, che il filosofo con trasporto descrive come

[...] splendidi di cultura, ma nei quali gli pareva che troppo si esaltasse l'intelletto e che un pericoloso disquilibrio stesse per prodursi tra l'accrescimento e accumulamento delle cognizioni, morali storiche politiche ed economiche da una parte, e, dall'altra, la potenza dell'immaginazione col congiunto impeto generoso, che sola può convertire quelle astratte cognizioni in opera feconda di bene. (1934, 1)

Il discorso di Croce si snoda intorno ad alcuni interrogativi, con il primo dei quali si domanda se i tempi siano tali da giustificare un'ulteriore richiesta di soccorso alla poesia, anche considerando che è lamentato da tutti il fatto che

[...] unica ragione di vita sia diventata l'acquisto della ricchezza [...]; unico godimento, il godimento fisico; unico spettacolo, che [...] esalti nell'ammirazione, le mirabili e ardimentose prove della fisica prestanza; unica gara la ferocia delle nazioni a prepotere l'una sull'altra, delle classi a soppiantarsi [...]. (1934, 2)

Ho trascritto il passaggio perché come ben sapeva il suo autore, è facile riconoscere in questa descrizione ogni epoca, e si è tentati di vederla anche la nostra. Proprio per questo Croce invitava ad accorgersi degli errori per eccesso, legati a una simile generalizzazione. E nonostante tale monito, viene da chiedersi se non sia necessario anche per noi scrivere una *Difesa della poesia*. Questo perché alla formula di *Information Age* con cui si definisce ormai comunemente il nostro tempo, a sua volta regolato dalla *knowledge economy*, va aggiunta anche l'efficace definizione data da Alan Wildman di «Age of Justification». Viviamo cioè nell'epoca in cui – lamenta Wildman – è diventato necessario giustificare quale 'valore' abbia il compiere studi umanistici, e non tanto in termini di produzione di conoscenza e d'impatto sociale della stessa, quanto piuttosto in quelli del suo valore monetario. Sarà necessario dunque liberarsi dal paradigma assiologico imposto da questa nostra epoca. La nostra difesa allora dovrà dare supporto al campanello d'allarme suonato da Wildman e, già da subito, dovrà partire dal presupposto che la natura stessa dell'oggetto poetico impone l'eliminazione della sua giustificazione in termini contabili e insieme richiede e permette di riconoscerne la molteplicità dei valori.

Il secondo interrogativo che scandisce l'andamento del testo di Croce riguarda una questione simile, ma è di ben altra valenza. Croce si chiede che cosa ci si possa aspettare dalla poesia e che cosa essa possa dare (cfr. 5). Una prima risposta almeno parziale, e non certo d'avanguardia, è implicita in un ulteriore interrogativo che segue poco più avanti:

La questione particolare nostra è quella del modo in cui la poesia può concorrere a sostenere e rinvigorire le forze superiori su quelle inferiori dell'uomo, la vita morale sulla vita utilitaria. (Croce 1934, 8)

Ci sono due movimenti principali in queste righe. Il primo è un presupposto implicito, il presupposto che la poesia possa produrre un effetto morale, sebbene certo non si tratti di una morale particolaristica. Croce infatti condivide con Shelley e Schiller l'idea del «carattere praticamente disinteressato dell'atto estetico». Di Schiller infatti sottolinea la tesi secondo cui quella poetica è un'attività senza determinazione particolare, e la giustappone poi a quella di Shelley, secondo cui la poesia (alla quale è stato inibito di perseguire scopi morali) «suscita entusiasmo per il bene» (Croce 1934, 5). Ecco quindi che la domanda precedente, riguardo a cosa possa dare la poesia, si trova già in parte soddisfatta.

L'analisi di alcune proposte di Schiller permette poi a Croce di provare a stabilire i limiti di validità delle prerogative della poesia o, per così

dire, i confini entro cui ci si possa aspettare dalla poesia un'azione efficace. Trent'anni prima di Shelley, preoccupato dall'infuriare degli eventi rivoluzionari francesi, Schiller aveva proposto di frapporre tra lo «stato di natura» dell'uomo appassionato e «lo stato di ragione» dell'uomo libero, proprio «lo stato della poesia e dell'arte», nel quale si muove «l'uomo estetico». Quest'ultimo, pur non essendo ancora moralmente libero, ha però raggiunto una libertà estetica che gli permette di esercitare le proprie facoltà «preparandole tutte, come in un nobile giuoco» (Croce 1934, 2) in vista del raggiungimento della libertà morale. Potremmo allora pensare che Croce, con la sua seconda domanda, si chieda come si passi dallo «stato estetico» allo «stato morale». In realtà Croce smentisce che si possa affrontare la questione nei termini posti da Schiller, in primo luogo perché lo stato di natura e quello di ragione non sono dialetticamente distinti, esistendo entrambi nel continuo passaggio dall'uno all'altro; e in secondo luogo perché la spinta verso l'evoluzione auspicata da Schiller non può – Croce ne è certo – essere ottenuta unicamente dall'educazione estetica, ma c'è bisogno di un'educazione intera, sia culturale che morale (1934, 7), poiché l'arte, per Croce, non è un'attività pratica.

Il secondo dei due movimenti (o motivi) a cui abbiamo fatto riferimento, è in realtà il principale, e coincide con la formulazione esplicita con cui Croce pone il suo interrogativo. Tale movimento, che come abbiamo visto riguarda il modo in cui la poesia può dare sostegno alla vita morale e alle «forze superiori» dell'uomo (1934, 8), è quello che più ci interessa come viatico per gli studi qui di seguito dedicati al pensiero della poesia, in quanto sembra aprire la strada ad una trattazione non tanto concentrata sullo scopo finale a cui tende la domanda, ma appunto sulla modalità secondo cui la poesia può contribuire alla sua realizzazione. Sappiamo che Croce riconosce nell'arte una specifica forma cognitiva che riposa appunto sull'intuizione. La risposta che dà al suo interrogativo ci risulta ugualmente familiare, perché dipende direttamente dalla sua definizione di poesia come totale coincidenza di «intuizione ed espressione» e «unità di immagine e di suono», la cui materia è l'uomo che pensa e che sente e insieme ad esso «tutto l'universo nel perpetuo travaglio del suo divenire» (1934, 12), colti nel momento in cui le passioni si placano e diventano immagini. L'«incanto» della poesia – sostiene Croce – consiste proprio nell'unione «dell'impulso passionale e della mente che lo contiene in quanto lo contempla» (1934, 12). Il poeta di genio sa fissare quella «linea sottile in cui la commozione è serena e la serenità è commossa», una linea che l'uomo (il lettore) dotato di gusto poetico è capace di cogliere, e questa capacità sta all'origine di una gioia, la «gioia della forma perfetta e della bellezza» (1934, 13).

Ma al di là dei molteplici corollari a queste definizioni, la risposta più poetica, più chiara, ma anche la più impressionistica, alla domanda riguardo al modo in cui la poesia possa realizzare lo scopo che Croce ha indicato (e cioè rinvigorire la vita morale), l'illustrazione, insomma, del funzionamento del meccanismo poetico, il filosofo la offre proprio in una finale

manifestazione di speranza che bilancia l'iniziale pessimistica descrizione del proprio tempo sentito come privo di ogni elementare senso di umanità. Immagina, infatti, che un gruppo di ragazzi assista a una lettura poetica. Lo scorrere dei suoni e il volo delle immagini risveglia nei giovani che l'ascoltano la fantasia, e questa «segue quel ritmo estetico nel suo tema, nei suoi contrasti, nella sua finale armonia» fino a quando quegli stessi giovani riscoprono «in se stessi proprio quel sopito senso di umanità» (1934, 13). Prima di iniziare a valutare questo moderno *exemplum* il cui sapore retorico è oggi più intenso, è necessario soffermarsi ancora sull'analisi della domanda da cui dipende. Va notato che il campo d'indagine definito dall'interrogativo riguardante il modo in cui «la poesia può concorrere a sostenere e rinvigorire le forze superiori su quelle inferiori dell'uomo» è meno vasto di quello individuato dal primo, quando Croce chiedeva cosa ci si potesse aspettare dalla poesia. Ne consegue una risposta più limitata di quella che si sarebbe inizialmente potuta ipotizzare.

L'interesse per la portata etica dell'operazione artistica fa da corollario a tutta una vasta maggioranza di riflessioni teoriche le quali riguardano in priorità il sapere proprio della letteratura, tanto che è un dato di fatto riconoscere in molte di esse la presenza di tre elementi della serie analitica: caratteristiche stilistico-strutturali / portata cognitiva / effetto etico. Se teniamo conto per esempio di un saggio relativamente recente come *La connaissance de l'écrivain*, di Jacques Bouveresse, possiamo rilevare un'articolazione diversamente esplicita dell'elemento cognitivo in relazione agli altri due della serie. Il primo passo del filosofo infatti, è quello di reclamare il diritto di asilo di questioni di carattere etico all'interno dell'orizzonte della critica letteraria, questioni spesso proposte a livello tematico nelle opere stesse, o imposte all'attenzione dalla necessità di valutare il concatenarsi degli eventi descritti. Più specificamente, comunque, per comprendere la modalità dell'articolazione del piano etico con quello cognitivo, conviene tenere conto della definizione di «problemi esploratori» che Bouveresse mutua da Cora Diamond (Bouveresse 2008, 121) riconoscendoli come uno degli oggetti principali intorno a cui viene costruita la maggior parte delle opere letterarie. Si tratta di problemi che richiedono per la loro soluzione da parte del lettore un riesame degli eventi, un ritornare sui propri passi interpretativi, e una conseguente modificazione dei presupposti iniziali secondo cui tali problemi sono stati compresi. In questa capacità di dubitare dei presupposti iniziali e di conseguenza di modificare i termini in cui i problemi (fondamentalmente etici) sono posti, Bouveresse riconosce una sorta di modello a cui la filosofia morale dovrebbe ispirarsi. L'opera letteraria viene infatti considerata da Bouveresse, che si rifà a Mach, come un laboratorio di sperimentazione per il pensiero. In questo laboratorio la conoscenza si costruisce nel confronto non con le cose stesse ma, in maniera molto più economica, con le loro rappresentazioni (2008, 116), che in quanto tali possono concernere eventi e relazioni molteplici, così come esperienze limiti o anche irrealizzabili nella vita reale. Questo avere a che fare con rappresentazioni, e non con

cose, non toglie però verità al processo cognitivo così strettamente legato a quello etico. Sostiene infatti Bouveresse, sulla scia di Bachtin, che ciò che sperimenta il lettore al momento della lettura è il contatto con la vita che ha preceduto quella determinata scrittura e che da essa non si differenzia più, e non solo quello con la sua rappresentazione (2008, 49). Proprio per questo contatto le esperienze della lettura diventano esse stesse esperienze di vita vera e non mera fruizione della trasfigurazione letteraria. Permettono così, nella loro varietà, e spesso indecidibilità, l'attuarsi di un'educazione morale non univocamente indotta, ma modulata in accordo con la molteplicità dei casi in oggetto.

Per quanto *La connaissance de l'écrivain* presenti spunti interessanti per capire il legame tra etica e conoscenza, e offra elementi di supporto all'eventuale apologia della letteratura richiesta dal nostro essere gettati nel mondo della *Justification Age*, solo alcune delle proposte ivi contenute sono effettivamente applicabili alla poesia, e soprattutto alla poesia lirica. Certo lo è la pratica, imposta dal testo poetico stesso, di dover sempre rivalutare i termini su cui si fonda ogni sua nuova lettura ermeneutica. Ma ha ragione Philippe Sabot, attento lettore di Bouveresse, quando in «Que nous apprend la littérature?» rilevando l'assenza notevole della poesia dal corpus letterario preso in considerazione dal filosofo, sottolinea la necessità di compiere una riflessione che riguardi più propriamente la natura linguistica dell'opera letteraria, lo spazio testuale e le relazioni intertestuali che essa stabilisce (Sabot 2012, 151), se si vuole parlare di «connaissance de l'écrivain». E questo è ancora più evidente quando si pensa alla linea mallarmeana o alle scritture sperimentali delle avanguardie. Di questa riflessione è un esempio, qui di seguito, il saggio di Federica Santini dedicato ad Alfredo Giuliani, dei cui testi viene messa in rilievo l'asemanticità e la capacità di generare «significati imprevisti» (anche dall'autore) grazie al processo di alterazione a cui sottopongono «il sistema lineare di comunicazione». Ne è ulteriore e distinto esempio il saggio di Andrea Malaguti, il quale, sottolineando elementi come «l'addensamento simbolico e metaforico» e «la misura del verso», mostra l'importanza di tenere conto della linea di continuità (o discontinuità) costituita dall'uso di forme retoriche propriamente definitorie del genere poetico, anche allo scopo di mettere in luce «una maniera originale in poesia di suscitare esperienze del mondo intensamente sentite dal soggetto», e propone nello specifico una ridefinizione dei termini di applicabilità del concetto di simbolo a *Genova*, testo dedicato da Caproni alla sua «città dell'anima».

Se prendiamo nuovamente in esame la risposta di Croce alla domanda che si era / ci aveva posto, vediamo che la questione etica è risolta grazie a considerazioni riguardanti proprio dati più specificamente tipici del discorso poetico: suono, ritmo, contrasti risolti in armonia. Siamo in pieno nel territorio dell'estetica, che noi, qui, possiamo intendere anche etimologicamente come percezione. E capiamo altresì che cosa motivi un'altra nota posizione crociana, ribadita anche all'interno di questo saggio, e cioè che la poesia, in quanto operazione artistica, sintesi di intuizione ed espres-

sione, sia intraducibile, non possa cioè per esempio, essere trasformata in concetti, che a loro volta invece costituiscono il mezzo attraverso cui si dispiega il pensiero filosofico (cfr. 10). Nel contributo che porta a queste nostre considerazioni, Testa affronta proprio la questione delle difficoltà di traduzione non da genere a genere ma da lingua a lingua, e attraverso la discussione delle varie traduzioni italiane dei *Sonetti a Orfeo*, mette in luce come Rilke proponga una visione dello Spirito molto attinente alle tematiche sollevate da Croce, il cui intrinseco grado di complessità si vede incrementato nelle versioni italiane dei testi.

La questione dell'intraducibilità del testo poetico in argomentazione concettuale, cara anche a Brooks, uno tra i più noti esponenti del New Criticism americano, che a questo proposito parlerà di «Heresy of Paraphrase» (1947, 201), ci fa fare un passo avanti nell'elaborazione di quella che è la problematica centrale di questa raccolta di saggi che abbiamo voluto chiamare *Il pensiero della poesia*. Ci interessa infatti capire cosa significhi parlare di pensiero poetico, quali siano le sue prerogative e i suoi presupposti; così come ci interessa stabilire di che genere sia la conoscenza ad esso legata, secondo quali dinamiche essa si generi o si trasmetta e per finire, quali tipi di incrementi o perdite tale generazione e trasmissione comportino. È un dato di fatto che il termine 'scienza' rinvii, senza esitazione alcuna, al sapere connesso con le scienze naturali, e quindi in un certo senso ad un sapere comprovabile (per quanto temporaneamente) o almeno falsificabile, come spiega l'epistemologia di Popper, e condivisibile, con uno scarto minimo tra intenzione del mittente e formulazione del messaggio, e tra tale formulazione e la sua comprensione da parte del destinatario competente. È vero anche che al termine 'conoscenza' si associano più comunemente le discipline filosofiche che procedono con modalità argomentativa. Ci sembra però importante all'interno dell'insieme formato da quelle che Dilthey ha rinominato volutamente «scienze dello spirito», in parallelo con la dicitura preesistente «scienze della natura», provare a descrivere le specifiche qualità e attività euristiche e conoscitive del discorso poetico, al di là di quelle più pacificamente attribuite al discorso filosofico.

Rispetto a quella di Croce, con la quale condivide la preoccupazione etica, la *Defense of Poetry* di Shelley, famosa tra l'altro per contenere la definizione dei poeti come «legislatori non riconosciuti del mondo» (Shelley 1999, 145), costituisce un tentativo più articolato di descrivere il funzionamento del genere poetico a livello cognitivo (si noti però che abbiamo limitato la nostra lettura di Croce ad un testo specifico). «Il grande strumento del bene morale – scrive Shelley – è l'immaginazione; e la poesia raggiunge l'effetto agendo sulla causa. La poesia amplia la circonferenza dell'immaginazione arricchendola di pensieri che danno una gioia sempre nuova, che hanno la forza di assimilare alla loro natura tutti gli altri pensieri e che formano nuovi spazi e interstizi il cui vuoto chiede in continuazione alimenti freschi» (Shelley 1999, 89). Se è vero che l'enfasi posta su «bene morale» e «gioia sempre nuova» richiama essenzialmente il

discorso di Croce che infatti, come si è detto, integra la *Defense* nella sua *Difesa*, è anche vero che Shelley offre una chiave di lettura più definita per capire come il testo poetico agisca sul suo lettore e quali comportamenti ne induca. Creare nuovi intervalli e interstizi che hanno bisogno di essere colmati, che attirano altri pensieri, è una delle caratteristiche principali della forma poetica, che anche nelle sue forme più chiuse e più fisse, si rivela «opera aperta» per natura. In effetti, dal canto suo, anche la semiotica dà la propria versione della natura di questo funzionamento attraverso quello che chiama l'«ipersegno» poetico, il quale, come spiegava Angelo Marchese in *L'officina della poesia*, «rimanda contemporaneamente a diversi codici di riferimento che intrecciandosi e interagendo, sono responsabili della complessità del senso: si tratta di codici culturali-assiologici [...] modelli da rapportare alle strutture socio-economiche [...] elementi che afferiscono al codice antropologico [...]» (Marchese 2003, 320). Entrambi questi testi, quello romantico e quello contemporaneo, ciascuno con il proprio vocabolario e il proprio approccio, cercano di cogliere e definire la ricchezza, la corposità e la complessità del discorso poetico, e in maniera generale, del suo valore 'positivo'.

In *L'arte di leggere la poesia*, anche Harold Bloom affronta questa problematica, ma da un'angolatura diversa, e ne fa un elemento centrale della sua analisi. Sulla scorta di Angus Fletcher, individua nella funzione espletata dalla memoria, e in particolare dalla memoria letteraria, l'elemento di differenziazione tra pensiero filosofico e pensiero poetico. La tradizione filologica, unita a quella storico-letteraria italiana ci ha abituato a una necessaria lettura intertestuale del componimento poetico, che si tratti di intertestualità interna alle opere di un determinato autore, o che si tratti di relazioni intertestuali che le legano in maniera diacronica o sincronica ad altri testi del canone poetico. Non ci sorprende quindi la dichiarazione di Bloom, secondo cui la memoria letteraria permette di riconoscere l'allusività dei testi consentendone una comprensione tanto più ricca e articolata quanto più ricca e articolata è l'erudizione sia di chi scrive che di chi legge. Proprio il rimemorare letterario, secondo *L'arte di leggere la poesia* e in coerenza con la nota teoria dell'«anxiety of influence», è la base su cui si fonda la forza poetica. Tale rimemorare, infatti, è inseparabile dal pensiero letterario (Bloom 2010, 17). Nella teoria di Bloom, l'allusività prolungata è una delle caratteristiche della grande poesia, l'altra è proprio l'originalità cognitiva (2010, 62). Quest'ultima si percepisce attraverso l'impressione di 'stranezza' che se ne ricava alla lettura e che Bloom, riportando la definizione di Barfield, suggerisce derivi «dal contatto con un tipo di coscienza diverso dal nostro, diverso ma non così remoto da non poterlo condividere in parte» (Bloom 2010, 62). Tale stranezza, una volta compresa, suscita «immaginazione estetica» (2010, 62). Possiamo allora pensare che la stranezza sia una delle definizioni possibili del concetto di «scarto» che, vedremo, è uno degli elementi più di frequente usati per mettere in relazione creazione letteraria e variazioni dei paradigmi epistemologici. Si noti che Bloom mette in luce come la comprensione di quello che abbiamo

detto «scarto» venga percepita dal lettore come «un cambiamento avvertito nella coscienza» (ricordiamo che in inglese il termine 'consciousness' sta anche per 'consapevolezza') e sottolinea come leggere la poesia sia un «esercizio di accrescimento della propria coscienza» (2010, 63). Si vedrà allora che, ancora una volta, il cerchio si chiude con una considerazione di carattere etico, mettendo in relazione la modificazione cognitiva che la poesia provoca con la missione che Bloom le riconosce, quella di «aiutarci a diventare liberi artefici di noi stessi» (2010, 62).

Alla questione dello scarto viene attribuito grande rilievo in molti degli studi che riguardano la poesia. Con un approccio notevolmente diverso, a metà degli anni '60, anche Jean Cohen aveva usato tale nozione e ne aveva fatto l'elemento centrale per definire il discorso poetico in relazione alla prosa, dando della specificità della poesia una descrizione prioritariamente linguistica di matrice strutturalista. Aveva sostenuto, infatti, che la differenza fra prosa e poesia non fosse di natura ideologica ma riguardasse invece il «tipo particolare di relazioni che il poema istituisce tra il significante e il significato da una parte, e i significati tra loro dall'altra» e che «[...] questo tipo particolare di relazioni è caratterizzato dalla sua negatività, in quanto ciascuno dei processi o 'figure' che costituiscono il linguaggio poetico nella sua specificità è una maniera, diversa a seconda dei livelli, di violare il codice del linguaggio usuale» (Cohen 1974, 203). Questa di Cohen è un'angolatura critica chiaramente settoriale che, affiancandosi ad altre della stessa natura, fornisce una sua specifica tessera al mosaico di definizioni, esempi, interpretazioni e teorie che contribuiscono a tracciare una descrizione della peculiarità del testo poetico in particolare e di quello letterario più in generale, peculiarità che si traduce poi nella loro portata cognitiva.

Un'altra distintiva angolatura è quella proposta da Alberto Casadei in *Poetiche della creatività: letteratura e scienze della mente*, il quale porta l'attenzione sulle scienze cognitive interpellate in relazione alla fase creativa della poesia e, appunto, allo scarto stilistico che le è proprio. In questo volume, ricco di stimoli e letture, Casadei avanza l'ipotesi che «la poesia sia in grado di manifestare processi emotivo-cognitivi diversi da quelli esprimibili attraverso i normali paradigmi logico-grammaticali» e sostiene di conseguenza che quello messo in atto dal discorso poetico non sia «un mero potenziamento del linguaggio ordinario» (2011, 14). Nel caso, per esempio, di certi testi che sembrano a prima vista privi di senso e contraddittori (non manca nella sua trattazione il riferimento a Friedrich e all'oscurità della poesia da lui messa in luce, a partire dal Simbolismo in poi, nell'ormai classico *Struttura della lirica moderna*), si chiede se non sarebbe opportuno pensare ad un significato creato da «un'azione stilistica non spiegabile con una mera descrizione linguistico retorica» (2011, 14). Casadei guarda infatti con interesse al mondo anglosassone e allo sviluppo della *cognitive poetics* e della *cognitive stylistics* (2011, 16) suggerendo che siffatti approcci possano offrire un supporto importante a una critica stilistica rinnovata, da applicarsi soprattutto allo studio dei processi cre-

ativi che conducono alla formazione di una determinata opera e nel contempo alla comprensione dello scarto stilistico che la caratterizza (2011, 26). Tale rinnovamento implicherebbe una ridefinizione dei concetti di «ispirazione, *inventio* [e] stile». Casadei postula infatti che la forma di conoscenza del mondo che offre la letteratura sia di natura extrarazionale e che i diversi tipi di esperienza che convergono nell'inconscio cognitivo individuale emergano, fusi, a livello dell'inventio, e a quel punto, «culturalmente rielaborati», prendano una forma condivisibile incarnandosi in uno stile (2011, 57). È nello stile, in particolare, che lo scarto diventa riconoscibile e andrebbe studiato sistematicamente e organicamente, in modo da rilevarne «i processi di distanziamento dalle 'visioni del mondo' sclerotizzate, per comprendere verso quali aspetti emotivi e cognitivi punta l'io-che-scrive per sincronizzarsi con l'io-che-legge» (2011, 42).

Molte e diverse, come abbiamo visto, sono le prospettive a partire dalle quali viene assemblata la descrizione delle molteplici declinazioni del «pensiero della poesia». Da quelle più canonicamente letterarie (come per Bloom); a quelle più tradizionalmente filosofiche o inquadrare nell'ambito della filosofia della letteratura (come si è visto con Bouveresse); e spesso parte di più generali teorie estetiche (vedi quella di Croce); fino a quelle recenti, che testimoniano di un crescente interesse per l'applicazione dei risultati ottenuti dalle scienze cognitive all'esplicitazione della nostra interazione con i testi di scrittura creativa, come fa Casadei.

I saggi che compongono il presente volume prospettano ulteriori punti di vista critici sul «pensiero della poesia», che si affiancano a quelli fino qui tracciati. Nelle sue letture leopardiane, Roberta Cauchi Santoro mostra come la poesia esplori territori che saranno poi al centro di una certa riflessione psicanalitica, e riconosce in germe nei versi di Leopardi quella che sarà la teoria del desiderio sviluppata da Lacan. Confalonieri, a sua volta, ad una prima illustrazione dei testi poetici di *Sovrimpressioni* di Zanzotto e delle strategie espressive che vi sono state messe in opera, illustrazione in cui tiene conto delle indicazioni date dall'autore stesso, segue l'analisi della relazione io – mondo che tali testi istituiscono. Prendendo proficuamente spunto da ricerche svolte in ambiti disciplinari esterni a quelli tipicamente frequentati dalla critica letteraria, e mutuando dalla psicologia di Bateson l'idea del «double bind» Confalonieri reinterpreta la poetica delle sovrimpressioni di Zanzotto liberandola dal peso delle dichiarazioni d'autore e eliminando la distinzione chiara tra i due poli di soggetto e mondo, attraverso una rinnovata ermeneutica testuale.

La dialettica io-mondo, o meglio il pensare il mondo e la nostra relazione con esso nella forma in cui il testo poetico la riflette è una componente fondamentale del «pensiero della poesia». E questo è vero già a partire dall'iscrizione del corpo nello spazio testuale, come si legge nel saggio dedicato da Giorgia Bongiorno alla «poesia sintetica» di Annovi e Biagini che «dissolve nella parola poetica le antitesi soggiacenti tra soggetto e organismo». «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo», ricorda Ambra Zorat citando a proposito di questa relazione le parole di Amelia Rosselli.

Ma scrivere vuol anche dire «disordinare il mondo», ridurre l'ordine della sua datità (e ideologia) a una mera possibilità, come spiega Cangiano nel suo articolo su Palazzeschi.

La nostra ricerca condivide il proprio oggetto con gran parte della poesia europea degli ultimi due secoli. Molti degli interessi che manifestano gli studi critici che seguono, di taglio volutamente dissimile e complementare, trovano corrispondenza a livello di tematizzazione testuale nell'opera dei rispettivi autori studiati, anche se non necessariamente nei testi presi in considerazione per questo volume. La poesia, infatti, è essa stessa luogo di una indagine sulla propria natura e sulle proprie prerogative, indagine che non si deve pensare limitata alle (o dalle) rispettive dichiarazioni di poetica degli autori. Si prendano per esempio le questioni del conoscere e dell'impossibilità di conoscere riscontrabili nei testi di Caproni; del ruolo del poeta che in un tempo di incertezze ricopre una funzione da ridefinire (come nel caso dei Crepuscolari di cui tratta Danila Cannamela); di una lingua che comunica un senso altro da quello che si è provato a trasmettere; di quella che così facendo apre nuove opportunità cognitive, o che può essere manipolata per acquistare espressività (come mette in evidenza Zorat analizzando i testi di Amelia Rosselli). Si pensi anche alla discussione sulle specificità del linguaggio figurato; a quella sull'uso propriamente poetico delle immagini che ci permettono di intuire il mistero delle cose (come in Conte letto da Irene Baccharini); o alla problematizzazione della figura di un lettore al quale si è chiesto non solo di decifrare, ma anche di costruire il senso di testi.

Conviene insistere brevemente, se mai ce ne fosse ancora bisogno, su quest'ultimo dato. Da quanto fin qui detto, ci pare sia emerso chiaramente che per parlare del «pensiero della poesia» è indispensabile fare riferimento ad entrambi i poli, quello della poesia intesa come concreto atto compositivo, e quello della ricezione. A questo secondo polo, occupato dal lettore, spetta infatti quella che, con il vocabolario coniato da Iser, possiamo chiamare la realizzazione estetica del testo artistico (1972, 279), operazione che dopo gli studi di teoria della lettura e in particolare quelli dei teorici della ricezione della Scuola di Costanza, non possiamo più non considerare partecipante nella creazione di conoscenza (Caracchini 2009, 27-29). E in essa, la memoria – lo abbiamo detto con Bloom – gioca un ruolo chiave.

Rispondendo all'interrogativo che 'cos'è la poesia', anche Derrida l'aveva strettamente legata al ricordare (1988). La poesia si impara a memoria, o *par cœur*, si ricorda appunto, torna al cuore. E Cacciari, citando questo passaggio in una conferenza (ora in parte confluita nel recente *Labirinto Filosofico*) dedicata all'uso che Heidegger fa del termine *Dichtung*, connette la risposta di Derrida alla natura del verso, riconosciuta nella sua etimologia. Il verso è infatti ciò che ritorna, che non è disperso nel discorso, non è *oratio pro-versa* (Cacciari 2011).

Mi pare questa una strada per poter iniziare a rispondere, certo solo in minima parte, alla domanda iniziale 'perché Saba?'. La poesia resta presente come un ulteriore termine, a disposizione come una parola, un

concetto, un'immagine nota, una musica a cui rapportare, o forse meglio, ricongiungere, la nostra esperienza del mondo. A volte, quando la fortuna arride, si ricordano proprio versi che conglomerano tutto: formula verbale, idea, segno visivo, ritmo. Allora la poesia agisce come catalizzatore della nostra esperienza permettendoci di riconoscere e selezionare dalla prosa della superficie della vita, dal rumore delle parole utilitarie, dallo scorrere delle immagini che si cancellano l'un l'altra, certi segmenti che una volta riconosciuti, diventano 'conosciuti', acquistano senso e spessore e permanenza. L'esperienza fluida trova una sua forma per essere individuata e pensata, e magari, insieme alla poesia, ricordata.

La nostra analisi (difesa) della poesia allora potrà riguardare proprio questa capacità che ha la poesia di penetrare nella nostra esperienza del mondo, farne parte, dirigerla e modificarla, pensarla e, sostanzialmente, accrescerla.

[...] Talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità

ha scritto Montale (1984, 11). Chi, nel proprio, unico e distinto abitare il mondo, dopo averlo sentito nominare e averlo visto portare ad esistere, ha potuto smettere di cercare l'anello che non tiene?

Bibliografia

- Bloom Harold 2010, *L'arte di leggere la poesia*, Milano, Rizzoli.
 Bouveresse Jacque 2008, *Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone.
 Brooks Cleanth 1947, *The Well Wrought Urn*, New York, Harvest.
 Cacciari Massimo 2011, *Pensiero / Poesia in Heidegger*, «Arcoiris.tv», 18 marzo, <<http://www.arcoiris.tv/scheda/it/11485/>> (02/17).
 Cacciari Massimo 2014, *Labirinto filosofico*, Milano, Adelphi.
 Caracchini Cristina 2009, *Cognizione e discorso poetico. A dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni e Ashbery*, Firenze, Cadmo.
 Casadei Alberto 2011, *Poetiche della creatività*, Milano, Bruno Mondadori.
 Cohen Jean 1974, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, il Mulino.
 Croce Benedetto 1934, *In difesa della poesia*, «La Critica», n. 32, 1-15.
 Derrida Jacques 1988, *Che cos'è la poesia?*, «Poesia», v. 1, n. 11, 5-10.
 Friedrich Hugo 1971, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti.
 Iser Wolfgang 1972, *The Reading Process: A Phenomenological Approach*, «New Literary History», v. 3, n. 2, 279-99.
 Magrelli Valerio 2015, *Che cos'è la poesia*, Roma, Luca Sossella.
 Marchese Angelo 2003, *L'officina della poesia*, Milano, Mondadori.

- Mazzoni Guido 2005, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Montale Eugenio 1984, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Sabot Philippe 2012, *Que nous apprend la littérature?*, in *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, a cura di Daniele Lorenzini e Ariane Revel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 139-50.
- Shelley Percy Bysshe 1999, *Difesa della poesia*, trad. ita. di Angiola Mazzola, Milano, Rusconi.
- Svevo Italo 1981, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio.
- Vattimo Gianni 2008, *Opere complete*, vol. 2, Roma, Meltemi.
- Wildman Alan 2015, *We Ignore the Liberal Arts at our Peril*, «The Globe and Mail», <<http://www.theglobeandmail.com/opinion/we-ignore-the-liberal-arts-at-our-peril/article26228215/>>, 07/09/2015 (02/17).

SOMMARIO DEI SAGGI

Enrico Minardi

Presentiamo qui i saggi inclusi nella nostra raccolta dedicata al *Pensiero della poesia* secondo un ordine slegato come si vedrà, da principi di carattere tematico o meta-letterario, ma basato semplicemente sulla successione alfabetica del nome degli autori. Abbiamo preso questa decisione per prevenire l'impressione che ad alcuno/a dei/delle poeti/poetesse analizzati/e potesse venire assegnato un qualsivoglia tipo di priorità. Volevamo inoltre dimostrare che la tesi generale – questa sì, metaletteraria – che intendiamo non solo presentare, ma propriamente affermare con la nostra opera (e che Cristina Caracchini ha esaustivamente esposto nel suo saggio introduttivo), può essere applicata alla disamina dei/delle più svariati/e autori/autrici del ventesimo secolo, secondo quanto compiuto dai nostri contributori. Che si tratta insomma di una prospettiva ermeneutica divenuta ormai moneta corrente anche in seno alle coeve letture dei/delle poeti/poetesse nostrani/e.

Irene Baccharini dedica il suo intervento alla poesia di Giuseppe Conte (*Giuseppe Conte: la rivoluzione della bellezza*), e in particolare alla peculiare concezione estetica del poeta ligure espressa a numerose riprese in maniera sovente aggressiva ed eterodossa. In realtà, la Baccharini dimostra che l'attivismo di Conte è *in primis* determinato dalla propria fede nel valore civile della poesia, e della conseguente necessità di difenderne e riaffermarne il ruolo sociale. Vengono così rievocate le varie «imprese» contiane, a cominciare dalla memorabile «impresa di Santa Croce» (1994) a cui nel medesimo anno si era accompagnata la pubblicazione del manifesto del Mitomodernismo. Secondo la lettura dell'autrice, Conte intende infatti restituire vigore al potere conoscitivo della bellezza e dell'arte, da contrapporre a quello dominante della tecnica, ed in codesta «battaglia» — di indubitabile ascendenza heideggeriana —, una funzione centrale è delegata al mito. Fulcro di codesto circolo epistemologico è la figura del poeta-sciamano come di colui che possiede la chiave che apre al comune mortale la porta di questa alternativa, ma tanto più cogente, conoscenza della realtà. L'autrice conclude il saggio con una lettura diretta di alcuni testi poetici di Conte ove viene data prova di come il poeta abbia saputo magistralmente declinare *in corpore vili* i concetti appena evocati.

L'articolo di Giorgia Bongiorno (*Poesia sintetica: il pensiero del corpo in Elisa Biagini e Gian Maria Annovi*) è consacrato a due poeti apparte-

menti ad una generazione posteriore rispetto a Conte, quali Elisa Biagini e Gian Maria Annovi, esponenti di quel filone di poesia nata – secondo la nota definizione di Enrico Testa – «dopo la lirica». Ciò che interessa di più l'autrice è l'inedito statuto che il corpo ha assunto in età postmoderna, ed a questo proposito ella parla per i due autori in questione di «corporalità polimorfa, virtuale, disseminata». Le similitudini tuttavia non si fermano qui. Parlando in seguito di «scritture fredde», la Bongiorno si riferisce infatti all'utilizzazione da parte dei due autori di una lingua di precisione notomica per rappresentare la postmoderna condizione reificata ed alienata del corpo, sulla scia di quanto Artaud, con il suo *corps sans organes*, e Merleau-Ponty, con il suo *corps phénoménal* (e, da noi, Zanzotto con la sua eterodossa pratica poetica marcata dall'influenza di Jacques Lacan) già avevano indicato. Nasce così la pregevole definizione di «poesia sintetica» con la quale l'autrice allude sia alla natura squisitamente artificiale che a quella cognitiva delle rispettive cifre stilistiche. Codesta definizione è fra l'altro all'origine di un penetrante parallelo con la fotografia come se in Biagini ed Annovi la poesia avesse mutato il proprio statuto semiotico tradizionale per divenire vera e propria impronta corporea.

L'argomento di Mimmo Cangiano (*L'ombra del piromane. Palazzeschi e la dialettica della possibilità*) si dipana attraverso un'articolata introduzione in cui vengono succintamente riepilogate le circostanze storiche e i motivi culturali e filosofici che accompagnano, sulla scena internazionale, l'avvento del cosiddetto 'modernismo' nei primi dieci-quindici anni del ventesimo secolo. L'anno in cui codesta transizione sembra dare corpo a tutte le sue più disparate istanze è il 1910, allorché il libro più 'futurista' di Palazzeschi, *L'incendiario*, vede la luce. Il poeta fiorentino si inserisce dunque *in primis* nella «crisi epistemologica» modernista attraverso l'adesione al movimento di Marinetti di cui contribuisce presto a smascherare il fondo ideologico, scoperta che ne determina il fatale distacco, corrispondente alla formulazione della propria «concezione del negativo». In base a codesta visione, la costante eversione ludica di tutte le convenzioni sociali si accompagna (e ne è paradigmatico risvolto espressivo) alla ferma consapevolezza di un'inafferrabilità del senso, come mostra per esempio la dialettica fra i vivi e i morti in un passo del poemetto eponimo. Cangiano spiega poi anche il valore metalinguistico dell'operazione avanguardistica palazzeschiana, secondo cui il sistematico rovesciamento 'clownesco' del linguaggio consiste nello spiazzare qualsiasi possibile concrezione del senso in nome dell'apertura poliedrica della realtà. Il *Codice di Perelà*, pubblicato nel 1911, rappresenta allora un primo porto di arrivo di questa fase della ricerca di Palazzeschi, poiché l'autore dà ivi voce ad una demolizione metodica dei pilastri sui quali si regge l'ideologia sociale.

Nel suo testo, Danila Cannamela si cimenta nel contraddire la vulgata sul crepuscolarismo come movimento ripiegato su una realtà minore, opponendovi l'idea che codesto abbia invece contribuito a riattualizzare il metodo conoscitivo socratico in ambito novecentesco (*Un Novecentesco 'sapere di non sapere': il problema della conoscenza nella poesia crepu-*

scolare). Cannamela tratteggia in primo luogo un penetrante e riuscito parallelo fra l'Atene del IV secolo e l'Italia post-risorgimentale, entrambe alle prese con una drammatica crisi dei valori costitutivi delle proprie rispettive società. Il rifiuto socratico della retorica dei sofisti e la corrosiva ironia crepuscolare rivolta ai 'buoni sentimenti' vengono dunque accomunati sul piano del metodo maieutico che in entrambi i casi conduce al rovesciamento di un assodato sistema di sapere come falso sapere. Assistiamo allora per esempio al rovesciamento del fanciullo pascoliano in quello corazziniano, dell'estetismo di D'Annunzio nel parodico travestimento gozzaniano, della musa classicista di Foscolo in quella povera di Govoni. Sulla base di altri campioni adottati dall'autrice (quali il dialogo gozzaniano col vecchio analfabeta, o quello morettiano con la madre casalinga, od ancora l'originale interpretazione del *Dialogo di marionette* di Corazzini), l'ignoranza viene presa come strada maestra – ancora una volta secondo l'esempio socratico – per accedere ad un vero sapere, di matrice orfico-pitagorica, che può dunque essere concepito come 'sapere di non sapere'. In questa costante forzatura dei limiti della conoscenza risiede – secondo la suggestiva conclusione dell'autrice – l'indispensabile premessa (crepuscolare) all'ermeneutica novecentesca.

Nel suo contributo, Roberta Cauchi-Santoro analizza da un punto di vista psicanalitico il rapporto fra amore e morte nel ciclo di Aspasia (*Una morte seducente: eros-thanasos, il desiderio e la jouissance lacaniana nelle poesie del Ciclo di Aspasia di Giacomo Leopardi*). L'autrice esordisce facendo riferimento agli sviluppi post-freudiani della dialettica fra *eros* e *thanasos*, ed in particolare al concetto lacanianoo di *jouissance*, vero e proprio cardine speculativo del proprio saggio. In base a codesto, la «dinamica dualistica» fra i due poli opposti si risolve nell'impossibilità per il soggetto di attingere ad un piacere supremo, poiché questo limite estremo coincide in realtà la dissoluzione del soggetto. Cauchi-Santoro sagacemente ne vede, nei vari passaggi dello *Zibaldone* ed in svariate liriche, un'anticipazione da parte del poeta di Recanati, che conferma così – se altra conferma era necessaria – la propria straordinaria modernità. In altre parole, desiderio, ricerca del piacere e pensiero formano, sia in Lacan che in Leopardi, un sinolo ineludibile, la cui principale caratteristica è l'infinità, e dunque il senso di pena e sconforto di cui codesta ricerca inappagabile è all'origine. Nella suggestiva interpretazione del ciclo di Aspasia, l'autrice esamina allora soprattutto il movimento regressivo verso l'*Autre*, una mitica origine da sempre persa ma a cui il soggetto immancabilmente continua a tendere. Viene così posta in particolare rilievo la moderna declinazione leopardiana della divisione dell'Io lirico, secondo la quale – lacanianamente – «il non voler desiderare e il desiderare sono la stessa cosa».

L'attenzione di Corrado Confalonieri (*Welt im Kopf. Zanzotto e il paesaggio alla prova della sovrimpressioni*) si rivolge ad un rilevante aspetto della poetica zanzottiana sviluppata in particolare nella sua penultima raccolta, *Sovrimpressioni* (2001). Secondo una pratica ricorrente, Zanzotto appone anche ivi una nota postfatoria per dare ragione del proprio tito-

lo, e con codesta fornire anche indicazioni precise quanto alla lettura del testo. Tuttavia, puntualizza l'autore, il fascino di una poesia come quella di Zanzotto risiede, fra l'altro, nella complessa articolazione concettuale fra testo creativo e auto-riflessione extratestuale. Nel caso della «poetica della sovrimpressione», Confalonieri prende ad esempio il testo dal titolo *Diplopie sovrimpressioni* di cui illustra brillantemente i concetti allusi nel titolo. Si tratta, *in primis*, del polo della rievocazione-perdita; *in secundo*, di quello della ricomposizione, per cui i «Martiri» della lotta di liberazione dalla dominazione nazista, rivivono nella penna del poeta cinquant'anni dopo. Il meccanismo della «sovrimpressione» è appunto quello che permette il superamento del dualismo di presenza ed assenza, presentito in un primo tempo come fatale (cioè l'impossibilità di far rivivere a mo' di *exemplum* nel presente, l'operato di chi non è più). A questo proposito, l'autore evoca anche il famoso concetto batesoniano del «double bind», che il teorico americano aveva impiegato per descrivere il tipico sintomo schizofrenico dell'impossibilità di isolare e distinguere io e mondo. Di tale concetto, Confalonieri fa inversamente un utilizzo positivo, nell'analisi del più grande *topos* della poesia di Zanzotto – quello del «paesaggio», di cui egli mostra la definitiva messa in crisi come estremo e coerentissimo limite della riflessione del poeta sulla poesia.

Andrea Malaguti dedica il suo saggio al poema che chiude la capitale raccolta caproniana *Il passaggio di Enea* (1956), ed al ruolo ivi tenuto dalla città natale (*La città in versi: Litanìa di Giorgio Caproni e la città delle corrispondenze*). L'autore rievoca in primo luogo la trasformazione epistemologica a cui lo spazio urbano va incontro con l'avvento della modernità, di cui offre capitale testimonianza l'opera di Charles Baudelaire (in specie, nell'interpretazione che ne diede Walter Benjamin). Malaguti segue il filo dell'allegoria nella formulazione datane dal poeta francese, per allestire un suggestivo parallelo fra la Parigi di Baudelaire e la Genova di Caproni, ed interpretare in maniera conseguente la statua dedicata dalla città di Genova ad Enea (da cui il titolo della raccolta esaminata da Malaguti). Secondo un'interpretazione post-moderna, l'allegoria segnala il rapporto di incommensurabilità fra la caducità del mondo e l'infinità del tempo. Facendosi sartrianamente carico di codesta condizione ontologica radicalmente negativa, al soggetto poetico è allora assegnato il compito di dare alle macerie un valore, rendendole così significative. Sta qui, per esempio, l'eccezionalità delle *Stanze della funicolare*, in cui, rivisitando Genova, il poeta salva in realtà i frammenti della propria storia, dal momento che la «città non è più solamente contesto, ma testo, ricettacolo di significati». Ed infatti, anche nella conclusiva disamina di *Litanìa*, l'autore individua quelle «tracce esistenziali» nelle quali il poeta è stato in grado di trasformare i residui temporali della propria vita.

Federica Santini dedica il suo intervento al ruolo tenuto da Alfredo Giuliani nel definire alcune delle coordinate di ricerca poetica inaugurate dai Novissimi nei primi anni Sessanta (*Schizomorfismo e accrescimento della vitalità nel Novissimo Alfredo Giuliani*). I testi presi in considerazione sono

l'Introduzione alla famosa antologia del 1961 e la prefazione aggiunta alla riedizione del 1963, oltre ad alcune delle più rilevanti poesie dell'autore. Ciò che interessa in particolare la Santini è il concetto di «schizomorfismo» e dunque di «riduzione dell'io» e della sua operatività al livello pratico della poesia. A questo proposito, l'autrice ricorda un passaggio teorico in cui Giuliani parla della sua poesia come di qualcosa che «capita» e su cui di conseguenza il soggetto non ha alcuna presa diretta. Dopo un sagace parallelo con il Leopardi dell'*Infinito*, l'autrice mostra infatti la funzione *autonoma* che Giuliani assegna al linguaggio così come codesta può essere analizzata in tre testi dell'antologia, *Prosa, La cara contraddizione e I giorni aggrappati alla città*. La «poetica dello schizomorfismo» dell'autore (e della medesima Neoavanguardia in senso più generale) viene così ad essere interpretata come quello strumento che permette di mettere in moto un «processo asemantico di reassemblaggio di materiali linguistici disparati», e dunque di ricostruzione della realtà medesima. La Santini individua a questo proposito in Giuliani, concludendo ivi il proprio saggio, una «tendenza sistematica a generare significati imprevisi attraverso la creazione di una rete fittissima di riferimenti extratestuali», di cui il famoso *Poema Chomsky* nella collezione *Versi e nonversi* (1986) è forse l'esempio più estremo.

Il saggio di Carlo Testa si concentra su un aspetto complementare, ma non perciò meno importante, della trasmissione del pensiero filosofico in poesia: vale a dire i modi spesso culturalmente problematici, e sempre tecnicamente complessi, in cui nell'attraversare il guado interlinguistico il pensiero-poesia di un autore originale possa essere correttamente traslato. L'autore si occupa in special modo della primigenia circolazione dei *Sonetti ad Orfeo* rilkiani in Italia e dell'immagine che codeste prime traduzioni divulgarono del poeta tedesco (*Ispirazione in traduzione: i Sonetti a Orfeo di Rilke nelle versioni italiane del periodo d'interguerra*). Le traduzioni esaminate sono quelle antologiche di Vincenzo Errante (1929-30), Giaime Pintor (1942) e Vincenzo Prati (1936). Di grande interesse è la contestualizzazione che Testa fa di queste prime traduzioni di Rilke rispetto al panorama culturale poetico italiano dell'epoca, pesantemente influenzato dal registro poetico post-rondiano tendente sia a spiritualizzare ma anche a «omogeneizzare» tutto ciò che di troppo realistico o sperimentale intendesse «entrare» nella letteratura nostrana, di cui è per esempio spia la veste metrica endecasillabica entro cui i sonetti rilkiani vengono spesso sacrificati (a discapito di una fedele resa semantica). A questo fine, l'autore collaziona le traduzioni errantiana, pintoriana e pratiana del sonetto I: III, presente in entrambe le antologie, e particolarmente rilevante data la sua densità concettuale. L'analisi testimonia in particolare della comune tendenza dei traduttori verso un'«artistica deviazione dall'originale», e del fatto che la traduzione di Pintor sembra seguire in modo generalmente passivo quella di Errante, anche a fronte di evidenti imperfezioni. In conclusione, la traduzione più interessante sembra proprio essere quella del Prati, in quanto l'autore vi consegue un perfetto equilibrio fra fedeltà alle qualità meliche ed ai valori semantici dell'originale.

Ambra Zorat rivolge la propria attenzione ad uno dei capolavori di Amelia Rosselli, la raccolta *Variazioni belliche*, pubblicata nel 1964 (*Come lavora il pensiero della poesia: il caso di Variazioni belliche di Amelia Rosselli*). Della poesia concepita come strumento per una conoscenza *differente* del mondo («scienza e istinto insieme», secondo la pregnante definizione della poetessa), ma anche come comunicazione cogente di codesta differenza, Zorat ripercorre *in primis* la complessa meditazione della Rosselli. In seguito, viene affrontata l'annosa questione della complessità espressiva rosselliana, che Zorat brillantemente appiana facendo riferimento ai più recenti sviluppi critici i quali avvalorano un'irrefutabile profonda consapevolezza formale da parte dell'autrice, che non confligge con la parallela tendenza sperimentale (la quale è compensata da una solida regolarità compositiva). Zorat ricorda poi anche la prolungata riflessione sulla musica portata avanti dalla poetessa, così come quella sulla dimensione visuale del testo poetico che viene ad apparire, sulla pagina, alla stregua di un solido geometrico. Risultato di codeste molteplici tendenze sono, per esempio, le celebri «parole-macedonia» di Amelia Rosselli, compressioni lessicali attuate per sopperire alle deficienze semantiche della lingua, caricando gli inediti vocaboli di una «pregnanza semantica, espressiva e cognitiva nuova». Dopo aver analizzato svariati campioni di codeste innovazioni, Zorat conclude sottolineando l'alto indice di coesività manifestato dalla poesia rosselliana, interpretata come ostacolo nei confronti di un'entropia a cui l'io ripetutamente si sottopone a causa della sua incessante ricerca di un senso ultimativo.

GIUSEPPE CONTE E LA MISSIONE DELLA POESIA

Irene Baccharini

1. Il primato della poesia

In un articolo del 13 dicembre 2010 apparso sul quotidiano «il Giornale», dal titolo *Io vi accuso* Giuseppe Conte si scagliava apertamente contro i «falsi intellettuali senza poesia», accusando il sistema culturale italiano di aver ridotto al silenzio la voce dei poeti. Così scriveva l'autore:

Questo è un atto d'accusa. Contro un'idea di poesia che la svuota della sua essenza conoscitiva, che la fa diventare qualcosa di casuale, narcisistico, al fine patetico [...]. Ma questo è anche un atto d'accusa contro una classe dirigente intellettuale che sembra aver paura o fastidio della poesia [...]. (2010, 25)

Nel suo «atto di accusa», ciò che colpisce è l'accento messo sulla facoltà conoscitiva della poesia, cioè su di una funzione pratica che essa è ritenuta assolvere dal punto di vista, si potrebbe aggiungere, della sua natura. Funzione della quale è stata esautorata dalla società presente o, meglio, da come la politica culturale ufficiale ne ha, in Italia, influenzato la circolazione e la percezione.

Conte non risparmia nessuno e prende di mira sia quelli che hanno tradito la poesia, sia i politici, che ormai considerano con «paura e fastidio» i poeti, convinti come sono che della poesia si possa fare tranquillamente a meno. L'autore non specifica le ragioni della crescente emarginazione sociale della poesia; il suo scritto è passionale, ed egli mira ivi più alla denuncia dello stato presente delle cose che a indagarne le cause o il possibile rimedio. Nel presente egli non vede che una diffusa tendenza a «volare basso», la quale traduce «spesso soltanto insensatezza, volgarità ignorante e infelice, ripetitività, abbruttimento» (2010, 25). Codesta tendenza non riguarda tuttavia solo la perdita di interesse nei confronti della poesia da parte del grande pubblico, in quanto è da inquadrare all'interno di una strategia di ordine politico che utilizza il sistema dei mass media per influenzare le capacità critiche dell'individuo. Qual è dunque il rapporto fra poesia ed individuo?

È nell'indagare tale legame che il *j'accuse* di Conte acquisisce vero interesse e profondità, in quanto nell'associare poesia e conoscenza egli indirettamente rivela i presupposti concettuali che condizionano la sua visione

estetica, e letteraria in particolare. Presupposti che sono senza dubbio da situare nella corrente, e concezione, orfica della poesia italiana (e non solo, come infatti non pensare anche a Rilke?) particolarmente significativa nella prima parte del secolo ventesimo con poeti come Dino Campana e Arturo Onofri (ma sono forse anche da ricordarsi due più recenti epigoni come il milanese Milo de Angelis ed il pistoiese Roberto Carifi). Conte non può, di conseguenza, che accusare i «falsi intellettuali» di avere barattato codesto originario valore della poesia – l'espressione più pura della ricerca umana della verità – per una versione che è invece solo «sfogo emozionale, diario in pubblico, gioco socializzante su Facebook», senza «nessuna tensione spirituale» (2010, 25).

Il messaggio del *J'accuse* contiano non si esaurisce tuttavia nel puntare il dito in questa direzione, ma contiene anche una parte più propriamente *construens*. Lo scritto di Conte infatti, come si accennava, è anche da leggersi come una sorta di manifesto inneggiante all'attuale praticabilità di un'idea orfica della poesia. Certo, il rischio innegabile per una poetica che si muova nuovamente nell'ambito dell'orfismo è quello di cadere in una pericolosa perdita di contatto con la storia. E' una considerazione, questa che non può non suscitare interrogativi e che impone di indagare più in dettaglio la griglia concettuale in cui le dichiarazioni di Conte trovano la loro origine.

Il controcanto dell'atto di accusa di Conte è una rinnovata e sentita professione di fede nella poesia, perché essa «è il lievito del linguaggio. È il pane dell'anima. È il canto dell'universo. La realtà di oggi la ignora. Ma lei continua, a dispetto di tutto. Perché la poesia non è fatta per comunicare o esprimere. È fatta per creare» (2010, 25). Di sapore indubitabilmente heideggeriano, questa affermazione condensa il lamento del poeta quanto all'attuale impopolarità della poesia. Sempre in termini heideggeriani, la dipartita degli dei ha lasciato l'umanità priva del proprio fondante principio poetico, della propria sorgente autorigenativa. Conte si interroga allora sui meccanismi che hanno portato ad un progressivo allontanamento dei poeti dall'uomo, e punta il dito contro una determinata classe dirigente che ha lavorato per rendere le orecchie del pubblico sempre più sorde al richiamo di quei valori spirituali, che non trovano più posto nelle coscienze addormentate. Cosa resta dunque da fare al poeta? Accettare questa condizione e rassegnarsi a parlare a un pubblico di pochi (e probabilmente sempre meno) *adepti*, oppure continuare ad affermare il valore della poesia e la sua capacità fondativa? Conte si colloca sicuramente sulla seconda linea, ma restano da definire le modalità secondo le quali tale affermazione debba avere luogo per poter risultare efficace, per poter ritornare ad «abitare» tra la gente risvegliandone le coscienze.

Risale al 1994 l'impresa di Santa Croce: lo scrittore, insieme ad altri poeti e intellettuali, promosse l'occupazione pacifica della basilica fiorentina. Durante l'evento, che risveglia dannunziane memorie, pronunciò un discorso in cui, riannodando con la tradizione civile della lirica italiana, mise sullo stesso piano rinascita poetica e nazionale (una diade in cui si riconoscono ulteriori echi heideggeriani):

La poesia è per una cultura che ritrovi la propria energia spirituale, larghezza di orizzonti, libertà da ogni dogma e da ogni moda, gusto dell'avventura individuale, e gioia insurrezionale. Per una politica in cui l'Italia rinasca, ritrovi identità e grandezza. [...] La poesia è "per": per una concezione eroica e spirituale della politica, ma che abbia coscienza del primato della libertà e della pietà. (2015)

Poesia, cultura e politica: questi i tre termini della riflessione di Conte nel breve passaggio citato. Si tratta in un certo senso di una professione di fede che non riguarda semplicemente il discorso poetico, né la stessa jacobsoniana funzione poetica, ma concerne piuttosto la *Poesia* in quanto ente in cui si manifesta la natura assiologica dell'ispirazione. E tale professione è consona alla natura di quest'impresa che per quanto tesa ad incidere nel presente, radica la propria nuova creazione in un'azione di recupero di certi elementi che gli sono stati tradizionalmente propri. Si vuole infatti promotrice di una cultura che «ritrovi» l'energia spirituale, e di una poesia capace di assumere toni da ode civile che sospinga al «ritrovamento di identità e grandezza». La poesia, sempre secondo Conte, può rinnovare la cultura, può ispirare una nuova idea di politica. Rivalutarne il primato, quindi, vuol dire riaffermarla come forma di conoscenza della realtà, come sogno di cambiamento, come espressione di una coscienza libera, come forza rivoluzionaria che non può essere fermata. Il senso dell'impresa di Santa Croce non può tuttavia essere compreso del tutto, se non si collega al manifesto del Mitomodernismo, le cui tesi erano state pubblicate da Giuseppe Conte e da Stefano Zecchi il 5 agosto 1994:

1) Facciamo dell'arte azione, la sua forma visibile sia la bellezza 2) La bellezza è profonda moralità, il brutto è immorale 3) Opponiamoci all'avanzare della decadenza, che è là dove l'arte rinuncia all'essenza della propria creatività 4) L'estetica è il fondamento di ogni morale 5) Il mito riporti tra noi anima, natura, eroe, destino 6) L'eroismo è la sintesi di luce e di forza spirituale 7) La politica abbia il primato sull'economia, la poesia abbia il primato sulla politica 8) Il nuovo è il gesto che ama il presente, è aderire all'incessabile metamorfosi del cosmo 9) Impariamo a sperare laicamente. (s.n. 2006)

Il critico Enzo Noè Girardi si è soffermato attentamente sul movimento del Mitomodernismo e sul singolare modo di intendere il rapporto tra poesia e politica da esso proposto; pur mettendo in luce i suoi dubbi su alcune tesi, il critico ritiene che il movimento sia stato

[...] l'ultima e più significativa espressione di quella radicale opposizione al moderno primato dell'economia e della politica, che ha caratterizzato nei suoi maggiori esponenti tutta la storia della poesia moderna e contemporanea. [...] Zecchi, Conte e gli altri fondatori del mitomodernismo non sono certo i primi a rendersi conto che non è più possibile disinteressarsi di ciò che avviene nel mondo e non curare di

farsi intendere dalla gente; sono però i primi e restano finora gli unici, intellettuali, poeti e artisti a rompere un silenzio ormai prossimo a farsi colpevole. (2000, 5, 31)

Viene qui toccato un punto che, a ben vedere, completa quanto si diceva all'inizio a proposito dell'impopolarità della poesia. Girardi, infatti, condanna l'autoreferenzialità e la specializzazione (da intendersi poesia come linguaggio per iniziati) che, in particolare nelle correnti post-ermetiche, molta poesia è caduta, scavando così un fossato con il pubblico dei non addetti ai lavori¹. La conseguenza di codesto movimento di allontanamento è che la poesia, per essere «popolare», come nota Conte, è scaduta ad un livello di chiacchiericcio. Si è così prodotto un circolo vizioso, per cui da una parte il poeta sente sempre di più il distacco da un sistema di valori in cui non si riconosce, dall'altra il pubblico cosiddetto «medio» non riesce a rispecchiarsi in quello che i grandi poeti hanno da dire. Si tratta dunque di colmare questa distanza.

Il Mitomodernismo, intendendo l'arte come azione, cerca di ripristinare quel contatto con la realtà andato perso, ed asserisce la possibilità, per la poesia, di creare sistemi di valori alternativi a quelli dominanti. In questa ipotesi che non appare erroneo definire filosofica, la bellezza ha un ruolo fondante, come elemento ponte tra la creazione (e la percezione estetica) e la natura etica dell'agire. Nella bellezza cioè si rileva in potenza la capacità di espletare un'azione che ha un doppio carattere: morale, per quanto riguarda l'individuo, e civile, per quanto riguarda la sua natura sociale (edificare l'animo ha infatti come corrispettivo la possibilità di rinnovare la civiltà).

Vale allora la pena addentrarsi nelle riflessioni teoriche di Conte, per vedere anche come le sue concezioni estetiche si riflettano nelle poesie.

2. *Il potere conoscitivo del mito*

La sfida di Conte pare essere quella di opporre alla conoscenza analitica, tipica della nostra epoca, caratterizzata in gran parte dall'applicazione tecnica delle scoperte scientifiche, una conoscenza basata invece sulla

¹ Conte si scaglia anche contro il Gruppo 63, colpevole secondo lui, di aver «tradito» la poesia e di aver sminuito il ruolo stesso del poeta. Cfr. questo intervento dell'autore sull'eredità del movimento: «Il Gruppo 63 [...] non produsse neppure un manifesto, mentre le Avanguardie storiche ne avevano fatto una stupenda scorpiata, e in quanto Gruppo promosse una rivoluzione impiegatizia, dall'interno del sistema, senza bohème, dominata dal sarcasmo, aliena dalle passioni. L'opposto, per esempio, della Beat Generation. E in polemica con il neorealismo e con l'effusione lirica (in cui ricadeva Pasolini, il maggiore antagonista, e ricadevano Luzi e Caproni, allora messi in ombra) finì per chiamare il poeta «operatore poetico» e celebrare la distruzione della sintassi e dell'io, l'antipoesia e l'antiromanzo, l'ironia dissacrante, lo smontaggio ludico del senso» (2013, 22).

percezione estetica, sul riconoscimento della bellezza e degli effetti che ciò produce sull'animo umano.

Citando un mistico della Rinascenza celtica, l'autore afferma che «il sapere si rinnova nella bellezza» in quanto il vero sapere non può venire da una conoscenza di tipo scientifico, che ha «la vocazione ad anatomizzare» (Conte 1999, 64). Contro di essa lo scrittore pone tre principi, «elementari come un'onda o una pietra»:

Primo: l'arte è possibile. Bisogna respingere una volta per tutte il mostruoso ricatto di Adorno e Brecht secondo cui è un delitto dopo Auschwitz fare arte e parlare degli alberi [...]. Secondo: l'arte è trasformazione etica del mondo attraverso la bellezza. Bisogna distruggere le teorie che predicano l'asservimento dell'arte alle ideologie, le teorie dell'arte per l'arte, o quelle che vedono l'arte come lusso e superfluo. Terzo: tutta la grande arte ha un fondamento mitico. (Conte 1999, 65)

In parte, questi tre principi riprendono alcuni punti delle tesi del Mitomodernismo, ma nella loro sinteticità appaiono ancora più categorici: l'estetica affermata da Conte si pone nettamente in contrasto con alcune correnti novecentesche, specialmente con quelle che, come ho già rilevato, riducono il ruolo della poesia a mero *décor* culturale, negandole qualsiasi ruolo attivo in senso soprattutto etico, cioè coinvolgente la trasformazione del suo comportamento. Conte è perentorio: l'arte proprio per la sua valenza estetica, agisce in senso etico, modifica cioè i termini dell'interazione sociale dell'uomo.

La riproposizione del mito come fondamento di ogni autentica espressione artistica è senza alcun dubbio il punto più originale e rivoluzionario della riflessione estetica di Conte. Il recupero del mito si presenta, prima di tutto, come un punto di svolta – come l'autore stesso ha più volte confessato – a partire dal quale tutta la sua produzione, creativa e saggistica, viene di colpo rinnovata e prende una direzione alternativa rispetto a quella precedente. Nella scoperta del mito, insomma, risiede per Conte la scoperta della sua vera e più originale vena poetica, risiede il senso della sua svolta. Ecco come ripercorre il suo approdo al mito in un saggio del 1995:

Quando io mi sono affacciato alla poesia agli inizi degli anni settanta [...] mi sono trovato davanti a un deserto, dove mito ed energia spirituale erano totalmente assenti. La battaglia contro il mito era stata combattuta in tutte le arti, e anche da artisti autorevolissimi. L'avversione al mito, in poesia, metteva d'accordo tutti, neoavanguardisti, tardoermetici, pasoliniani, seguaci della scuola lombarda. [...] Per uno come me che si era formato in un clima dominato da sperimentalismo, neopositivismo logico, marxismo, freudismo, strutturalismo, la riscoperta del mito ebbe il valore e gli effetti di una vera e propria conversione. [...] io di colpo mi trovavo, volentieri, libero, di una libertà esaltante e rivolta non al passato ma al futuro, fuori della modernità. (1995, 105)

La polemica di Conte con le più rilevanti correnti poetiche della modernità è chiara, così come chiara è anche la sua idea che per produrre una *vera* poesia (quello che sembra appunto impossibile alla maggioranza dei poeti del secondo Novecento) sia necessario alienarsi dalla modernità *tout court*, per ricominciare a pensare non più in termini di mero linguaggio, ma (secondo ciò che appare essere caratteristica precipua del mito) attraverso le immagini. In questo senso Conte rende al mito il compito di farsi strumento di lettura del presente e pertanto riassegna all'immagine un ruolo dominante tra gli elementi dell'espressione poetica.

In *Terre del mito* (un saggio del 1991) lo scrittore racconta la sua «conversione» avvenuta grazie ai numerosi viaggi compiuti in diverse parti del mondo – dall'Irlanda a Cipro, dall'India al Messico e oltre – alla scoperta delle tradizioni mitiche ancora vive in quelle terre. Se per Conte l'avvicinamento al mito è stata dunque un'esperienza determinante, occorre domandarsi cosa voglia dire, oggi, riscoprire la portata conoscitiva della narrazione mitica e se sia possibile anche per il lettore, sulla scia di quanto il poeta ci mostra, rendere al mito la nostra conoscenza.

Leggendo la seguente definizione (in cui non si tarderà a rimarcare nuovamente il sapore tutto heideggeriano della presenza di un verbo come *occultare*), si comprenderà il punto di passaggio tra quella che è l'esperienza dello scrittore e quella che può diventare l'esperienza conoscitiva del lettore. Secondo Conte il mito è

[...] una forma di conoscenza: non un repertorio di belle favole, ma una corrente di energia spirituale che restituisce all'uomo ciò che scienza, storia, ideologia tentano invano di occultare: la memoria delle origini, la divinità della natura, la tragicità dell'eroismo, il sapere dell'anima e del destino. (1991, 1)²

La conoscenza mitica si oppone dunque alla conoscenza di tipo scientifico, così come anche storico e ideologico, ma in che senso? Nel senso che tutti questi ambiti conoscitivi condividono quella che per Conte è un'illusione, e cioè l'idea che tutti i fenomeni abbiano una spiegazione possibile di tipo razionale e logico. Tale illusione condiziona la nostra capacità di accettare l'assenza di chiarezza (che può essere definita come «mistero»), e di provare stupore e commozione di fronte a fenomeni il cui apprezzamento non implica né richiede spiegazioni logiche. La capacità di apprezzare la bellezza di per sé, nelle diverse forme in cui essa agisce sul

² Cito dalla prima edizione del 1991. Nella seconda edizione apparsa nel 2009 per Longanesi, che riproduce quella precedente con l'aggiunta di altri racconti di viaggio, il passo è leggermente diverso: «il mito mi si mostrava sempre più chiaramente come un una forma di conoscenza; non un repertorio di belle favole antiche, ma una corrente di energia spirituale che ci restituisce ciò che scienza, storia, ideologia tentano invano di occultare: la memoria delle origini, la divinità della natura, la complessità, tra luce e tenebra, della nostra anima individuale» (Conte 2009, 5).

soggetto, forme che vanno dall'attrazione alla commozione, è descritta da Conte come all'origine del vero sapere dell'anima.

A proposito di anima, uno degli autori a cui Conte fa diretto riferimento è lo studioso americano James Hillman, ispiratosi nei suoi studi all'analisi junghiana della misteriosa sintonia fra l'anima dell'individuo e l'*Anima mundi*, l'anima del cosmo. In questa giuntura, la bellezza, secondo Hillman, ha un valore epistemologico fondamentale: essa è rivelazione o, meglio (perché in sintonia con il lessico heideggeriano di cui sono sino ad ora rilevate varie tracce), disvelamento, ritrovamento di una verità celata della cui esistenza anche la memoria era andata persa. Come voleva anche Hölderlin secondo l'interpretazione di Heidegger, è proprio il poeta a cui è delegato il compito di ristabilire la verità, di rendere ancora agli dei praticabili le vie del mondo, e dare notizia di questo capitale avvenimento all'umanità.

A partire dalla riflessione di Hillman e dal modo in cui viene fatta propria da Conte, Anna Meda suggerisce in un suo contributo un'interpretazione particolare dell'autore italiano, individuando nella figura del poeta-sciamano la più utile chiave di lettura:

In tale visione il poeta diviene l'interprete e il promotore di una nuova civiltà, basata sui principi di libertà e giustizia sociale e sul rispetto della natura e dell'uomo. In tale senso la poesia contribuisce a *costruire* civiltà, restituendo 'anima' al mondo tramite un'azione che richiama per molti versi quella di uno sciamano. [...] Il poeta-sciamano allora, grazie alla sua capacità visionaria, funge da tramite tra il senso di perdita e di malattia che pervade il mondo odierno e il sogno di bellezza e di totalità di cui è portatore il mito. Come lo sciamano vero per poter guarire gli altri, deve essere lui stesso un "wounded healer" (il guaritore ferito), anche il poeta-sciamano conosce in sé (prima ancora che nel mondo che lo circonda) la malattia, l'incertezza, la debolezza, la sofferenza e il disorientamento della comune sorte. (2006, 8-9)

Certo, nella riflessione estetica contiana (e nel suo rifarsi a Hillman) si sente ovviamente anche l'influsso della tradizione neoplatonica, in quanto nella bellezza si può anche vedere quell'iperuranio a cui solo l'anima dell'iniziato (il poeta) può trascendere per una sorta di inspiegabile ed irrazionale raptus. Tuttavia anche un altro filosofo, Giambattista Vico (ed uno scrittore più tardo, suo seguace, l'americano D.H. Lawrence), è, potremmo stupircene (in quanto fondatore dello storicismo occidentale) compreso nella costellazione di autori fondamentali per la formazione della sua idea mitica della storia³. Ma, come è noto, il pensatore napoletano, critico del

³ In un brano de *Il passaggio di Ermete* vengono citati gli autori di riferimento per una riscoperta del mito e della sua funzione conoscitiva: «Per un mito nuovo, occorre certo conoscere dove vanno gli studi antropologici e mitologici, da Max Müller a Andrew Lang, da Malinowski a Eliade, da Frazer a Cassirer, da Kerényi alla Langer, da Rank a Jung, da Mauss a Lévi-Strauss, da Dumézil a Detienne, da

razionalismo cartesiano, pose il sapere poetico a fondamento della storia e la parola poetica a fondamento della realtà. Non sarà fuori luogo leggere alcune riflessioni di Giuseppe Ungaretti – altro autore fondamentale per Conte, come si vedrà nelle prossime pagine – intorno a Vico e alla sua importanza riguardo al concetto di storia come unità vivente così come viene formulato dal Romanticismo:

Se una cosa nuova ha portato nel mondo il Romanticismo [...], questa cosa nuova è il sentimento della storia: della storia che non è solo politica, o economia, o letteratura, o scienze morali, esatte o naturali, ma tutte queste cose che avanzano fuse in un essere [...]. E ciò che anima la storia, il segreto della storia si chiama poesia. [...] Il Romantico s'accorge della storia, e se ne accorge in seguito a quella preparazione teorica del '700 che fa capo a Vico. (Ungaretti 2000, 1008)

«Il segreto della storia si chiama poesia»: questa è la scoperta del Vico, questo è quello che Ungaretti vuole affermare quando dice che Vico sarà capito solo dalla sua generazione⁴, e questo è ciò che anche Conte vuole ribadire. È dunque non solo possibile, ma anche necessario tornare a leggere la storia con gli occhi dei poeti, perché ad essi è delegata la chiave interpretativa della stessa.

La storia non può essere compresa soltanto attraverso un'analisi razionale, che si limiti a mettere in luce i rapporti di causa-effetto fra i diversi avvenimenti all'interno di una successione lineare o, al meglio, dialettica. In polemica con questo schematismo interpretativo, Ungaretti parlava allora di «mistero e misura»⁵, e anche Conte torna a sottolineare il primato della poesia, che con il suo linguaggio alogico è capace di rendere e rispecchiare quei concatenamenti interni alla realtà non semplicemente spiegabili su di un piano razionale. In modo forse un po' enfatico ma efficace, Conte proclama a questo proposito nell'importante raccolta di saggi dal suggestivo titolo *Il passaggio di Ermes*:

Nel tempo in cui ai dogmi della teologia sono succeduti quelli della sociologia, in cui la secolarizzazione ha vinto la battaglia contro la sacralizzazione, e le forze che continuano a vedere gli dèi, il mistero,

Dan Sperber a James Hillman, da Northrop Frye a David Miller. E occorrerà anche rileggere Vico e Schelling, Coleridge e Shelley, Novalis e Goethe» (1999, 40-41).

⁴ Non è possibile affrontare in questa sede l'influenza di Vico su Ungaretti, sul suo «sentimento del tempo» e sul rapporto tra innocenza e memoria, che sta alla base della concezione poetica ungarettiana. Anche per quanto riguarda la presenza di Vico in Conte andrebbe fatto un discorso a parte; molti sono, infatti, gli elementi che dovrebbero essere analizzati all'interno di un confronto tra i due: la ciclicità del tempo, ad esempio, ma anche il rapporto tra fanciullezza e poesia, che trova eco anche nella riflessione di Hillman.

⁵ Cfr. lo scritto «Ragioni d'una poesia» (Ungaretti 2000, LXVIII-CI).

la molteplicità delle forme epifaniche sono ridicolizzate e pressoché distrutte, ritorno alla bellezza e al mito vuol dire proclamare una nuova guerra di Troia, vuol dire prendere le armi contro il dominio del pensiero analitico, dell'utilitarismo illuministico, della tecnica asservita alla ragione economica. [...] Destabilizzare per divinizzare. (1999, 72)

Troncando l'afflato dell'uomo verso il divino, la scienza lo ha schiacciato alla sua mera dimensione di immanenza; la fine delle grandi ideologie di riforma e palingenesi storica, ha come sottolineava Lyotard teorizzando il postmoderno⁶, portato alla fine delle grandi narrazioni epocali sul destino umano. Senza rinnovare una impossibile fede nella religione, ma neppure di rimettere in circolazione le vecchie ideologie, il poeta deve piuttosto riaffermare la fede nell'unica vera «narrazione» di cui l'uomo non sarà mai privato: il racconto mitico.

Ci si può chiedere come mai le proposte di Conte siano state accolte, soprattutto in Italia, con tanto scetticismo, ed addirittura, in alcuni casi, siano state fraintese. Ci si può chiedere inoltre che cosa impedisca, oggi – anche prendendo in considerazione il panorama europeo – un vero rinnovamento del panorama poetico. Sarà allora interessante fare un salto indietro e soffermarsi su alcune considerazioni di Albert Camus sulla bellezza. Sebbene non ci sia in Conte un richiamo diretto esplicito all'autore francese, il confronto retrospettivo renderà ragione a entrambi: a Camus, da una parte, per aver visto in anticipo il disastro a cui la cultura occidentale aveva già iniziato a soccombere; a Conte, dall'altra, per aver riportato l'attenzione su una questione quanto mai urgente, che pertiene persino (e qui Heidegger e Camus si raggiungono) all'identità ed al destino dell'Europa.

In uno dei suoi *Saggi solari*, intitolato appunto *L'esilio di Elena*, Camus si rifaceva al mito della guerra di Troia, per mostrare come la civiltà occidentale avesse tradito le proprie origini:

La nostra epoca ha nutrito la propria disperazione nella bruttezza e nelle convulsioni. [...] Noi abbiamo esiliato la bellezza, i Greci per essa hanno preso le armi. [...] la nostra Europa, lanciata alla conquista della totalità, è figlia della dismisura. Essa nega la bellezza, come nega tutto ciò che non esalta. E, per quanto in modo diverso, esalta una sola cosa: l'impero futuro della ragione. [...] La nostra ragione ha fatto il vuoto. Finalmente soli, portiamo a compimento il nostro dominio su un deserto. [...] Noi voltiamo le spalle alla natura, ci vergogniamo della bellezza. (2003, 81-83)

⁶ Cfr. questo passo: «Semplificando al massimo, possiamo considerare 'post-moderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni. Si tratta indubbiamente di un effetto del progresso scientifico; il quale tuttavia presuppone a sua volta l'incredulità. Al disuso del dispositivo metanarrativo di legittimazione corrisponde in particolare la crisi della filosofia metafisica, e quella dell'istituzione universitaria che da essa dipende. La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi periploti, ed i grandi fini» (Lyotard 1985, 6).

Anche la riflessione condotta da Camus ne *L'uomo in rivolta* si concludeva con l'affermazione di una necessaria rivoluzione della bellezza, ed in nome della bellezza: «La bellezza, senza dubbio, non fa le rivoluzioni. Ma viene il giorno in cui le rivoluzioni hanno bisogno di lei» (2000, 920). Osteggiato da destra e da sinistra per non essersi mai piegato a nessuna ideologia, Camus affermò per tutta la vita la sua libertà e la necessità di un'arte che perseguisse in egual misura la bellezza e la giustizia. «Tutti coloro che oggi lottano per la libertà combattono in ultima analisi per la bellezza» (2003, 82), scrisse sognando un'Europa che potesse rinascere dalle ceneri della guerra. Il suo monito risuona quanto mai attuale: un messaggio di speranza e, al tempo stesso, una sfida lanciata agli artisti di ieri e di oggi, i quali, per mostrare la loro responsabilità storica, non possono che rilevarla:

La bellezza non può fare a meno dell'uomo; ma solo seguendo la nostra epoca nella sua sventura noi le daremo grandezza e serenità. Non saremo mai più solitari. [...] Nonostante il prezzo che agli artisti costeranno le loro mani vuote, si può sperare nella loro vittoria. Sopra il mare scintillante ancora una volta si dissiperà la filosofia delle tenebre. O pensiero meridiano, la guerra di Troia viene combattuta lontano dai campi di battaglia! Anche questa volta le terribili mura della città moderna cadranno, per darci, "anima serena come la calma dei mari", la bellezza di Elena. (2003, 83)

Camus forse non si aspettava che il suo appello sarebbe rimasto inascoltato, e certo non poteva immaginare che, al contrario, il suo richiamo alla bellezza sarebbe stato rilanciato alcuni decenni dopo da un poeta, Conte, che ne aveva in precedenza (sebbene senza esplicito riferimento all'autore francese) constatato lo scacco.

Se le posizioni dei due autori possono suonare estranee rispetto alle problematiche del presente, basterà fare riferimento a un tema quanto mai urgente, quale quello del rapporto dell'uomo con la natura. La salvaguardia dell'ambiente naturale, oramai non più tesoro dei soli movimenti ecologisti ma in pratica trasversale a tutta la società, rischia infatti di apparire insufficiente se ci si ferma ad un livello meramente etico, se la si risolve soltanto in un insieme di norme di comportamento da adottare. Ciò che si deve prima di tutto recuperare è il senso estetico della natura: «diffido di chi ama la natura senza amare il mito; sarà sempre un amore infondato, incapace di creare», scrive Conte (1999, 27). Allo stesso modo, ogni discorso di giustizia sociale deve essere fondato su un principio che sostenga la sacralità dell'individuo, fosse anche una sacralità «laica», come quella affermata da Camus ne *La peste*. Sulla stessa linea Conte dichiara nel *Passaggio di Ermete* che l'Europa vera è quella «forgiata dal mito, dalla sua ansia di infinito e dal suo sogno di democrazia, l'Europa attenta ai diritti dell'Uomo non meno che ai diritti dell'anima» (1999, 22). Scrive infatti in una poesia inclusa nella raccolta *Canti d'Oriente e d'Occidente* (1997):

Europa che non sai più ascoltare

le voci dei confini, delle foreste
le voci delle onde e dei fondali,
Europa senza poemi, Europa muta

dai templi isteriliti, sghembi
fatti di vetro e d'erba marcita
Europa saccheggiata, caduta. (1997, 118)

Questi versi sono tratti dal *Canto irlandese*, composto in memoria di Bobby Sands, il patriota irlandese morto per sciopero della fame nel maggio 1981. Conte vi crea, nel suo stile tipicamente narrativo, un mito moderno: nelle tragiche vicende della storia irlandese l'autore riconosce le ferite dell'Europa, che, secondo la lezione di Camus e Heidegger, non sa più parlare la lingua dei poeti. In codesto passo, emerge fra l'altro chiaramente come la prospettiva mitica contiana sia del tutto complementare rispetto alle tematiche civili di cui egli si fa ostinatamente cantore in tante sue composizioni, nonostante il palese attrito che ciò genera con gran parte della poesia contemporanea. Da cui la mia ipotesi, già accennata, di una fondamentale estraneità di Conte rispetto al Novecentismo di tutti i maggiori, e di una sua più vera parentela con certa poesia declamatoria e narrativa del secondo Ottocento. Grosso modo, questa linea include poeti come Carducci e minori come Nencioni, Panzacchi, Marradi e Ferrari, ma anche il D'Annunzio delle *Laudi* e il Pascoli dei poemetti (meno, naturalmente, l'aspetto decorativo).

3. *Sorgere e insorgere*

Prima di ispirare il canto di Bobby Sands, l'Irlanda aveva parlato a Conte attraverso un'altra leggenda: il mito celtico del Ragazzo muto, rielaborato poeticamente nel componimento *L'Oceano e il Ragazzo*. Un ragazzo muto, volendo imparare il linguaggio delle onde, si immerse nelle profondità oceaniche e lì trovò «le prime parole del mondo». Quando riemerse, scoprì di poter cantare e divenne il primo poeta del suo popolo. Se tale mito soddisfa perfettamente le necessità dell'ideologia poetica contiana, in quanto la poesia vi incontra la civiltà ed anzi in qualche modo, vichianamente, la fonda, non può tuttavia non ricordare alcune figure appunto mitiche celebrate da almeno due dei poeti summenzionati, quali il *Fanciullo* dannunziano o i caratteri più memorabili dei *Poemi conviviali* pascoliani. Così infatti recita un passaggio del poema di Conte:

Non tace l'Oceano non tace
lo sa lui il Ragazzo che scende
c'è una voce più a fondo del buio
che accende più azzurri maelstrom

c'è il baratro, il diluvio
di arpe, di timpani, la foresta
dei flauti-alberi, i vortici delle
trombe ricurve, i corni della

tempesta, il Pozzo dove le correnti
di tutti i mari precipitano
il Pozzo che non sanno i pescatori
dove cristalli e corde rovinano
lo vede il Ragazzo quell'attimo
le acque fanno nascere un sole
e scende, va a fondo
e trova lì Sogni e Parole–

le prime Parole del Mondo.

L'Oceano e il Ragazzo li scorta
il vento di cenere e d'erica
è un Canto il Ragazzo ora, è un Canto
nato appena, invincibile. (1983, 125)

Il destino del ragazzo muto rispecchia ovviamente quello del poeta, che deve immergersi nel più profondo della propria anima per arrivare ad incontrare gli archetipi di quello che Jung ha chiamato l'inconscio collettivo, e così ritrovare, nell'individuo, le radici dell'*anima mundi* di Hillman. La vicenda del ragazzo muto che, alla fine di questa catabasi, porta alla luce le parole necessarie all'umanità per poter continuare ad essere, è naturalmente metafora dell'opera poetica, definita dunque in termini di missione. È fra l'altro da notarsi che la parola ritrovata non coincide solo con la fine del mutismo del poeta, ma – di certo più importante – con l'acquisizione della parola da parte di un intero popolo, parola armonizzata in un canto «invincibile». In questo processo l'intera identità collettiva viene ad identificarsi con quella del poeta, il quale si pone dunque come rapsodo, cantore o bardo di quel medesimo popolo.

La poesia diviene allora dono rivelatorio ed iniziatico, e squarcia il velo che impedisce ai non eletti, di attingere ai più profondi misteri dell'universo, portandoli alla luce. Il mito della luce ha un ruolo molto importante nell'immaginario di Conte: mentre il poeta ne è investito direttamente, senza esserne accecato; agli *altri* giunge solo grazie alla sua mediazione, che si può pensare allora come *illuminante*. Questo è per esempio il tema sviluppato in un'altra poesia compresa ne *L'oceano e il ragazzo*, dal titolo *Il sogno del giorno dei miei trent'anni* dove Conte traccia un parallelo fra il sole ed il poeta e parla del corrispettivo atto di illuminare come di un dono:

Il sole distrugge e dona, il sole
sa perdersi, ama tutto, e senza

amore, senza pietà, senza sentire
nient'altro che il proprio spargersi:

il sole sa tornare, alza i primi
fischii tra gli alberi del parco, giungerà sulle finestre
chiuse con mani di rampicante. È incurante
e silenzioso, brutale, ma è prodigo anche,

delicato. Sgretola, disfiore, incendia, ma
sa disfarsi nel collo di una campanula. Distrugge e
dona, è leggero e immenso, sa tornare –

è celibe come il mare, individuale, sterile.

Io che ho trent'anni, che non posso più
crescere, che non so tornare, scelgo
parole per essere il dio del sole –

io fiore, io pietra, io luce, per donare

il dono leggero e immenso del

poema (1983, 69)

Il poeta si pone qui come essere solare, mito senza dubbio assonante con quello del *Meriggio* dannunziano, benché, all'opposto del D'Annunzio, quello contiano non sia un mito solipsistico, centrato dunque sul poeta e sulla sua indefinita acquisizione di potenza grazie all'unione panica con la natura circostante. Per usare una figura opposta, con Conte si deve pensare alla poesia come a un centro di emanazione. Essa infatti è – e deve essere – come il sole stesso, che ama tutto e si dona senza limiti, all'infinito. E la metafora solare porta in sé quella dell'eterna lotta della luce contro le tenebre. In questa chiave i versi più interessanti si trovano nella raccolta *Canti d'oriente e d'occidente*, in particolare nel poemetto *Ai Lari*, scritto in memoria del padre: un componimento in endecasillabi, in cui il dialogo con il padre scomparso diventa per l'autore pretesto per interrogarsi sulle ragioni più profonde alla base della propria attività poetica, e che contiene alcuni dei passaggi più suggestivi dell'intera raccolta:

Tutto finisce come è finito
così in fretta il tuo tempo, padre:
[...]
Eppure
io qui materia vivente sono,
delle albe e dei tramonti ho ancora il dono
[...]
Perché il sole si leva allora?

[...]

A che tutto ricomincia
in quella luce che ci ucciderebbe
se non fosse anche in noi, e noi
alba e sole e zenith e abisso
e sempre fuga dal buio, inizio?

[...]

Sorgere, risorgere, essere alba.
Per questo si chiede il coraggio
e il valore agli estinti pregandoli:
perché risorgano interi in noi
perché varchino a ritroso il fiume
del buio e dell'oblio, e noi possiamo
sfidare buio e oblio in quell'istante
con loro che li conoscono. Combattere
è questo, ribellarsi alla certezza
che tutto finisce, voler essere
in tutto, varcare ogni confine
insorgere contro la voragine
d'immobilità, tenebra, terrore.
Essere alba, coltello, raggio, fiore. (1997, 70-71, 76)

Sorgere e insorgere: la lotta contro il buio è rivolta contro tutto ciò che finisce. Ecco il senso ultimo della poesia di Conte. Sognare di poter essere come il sole, portare la luce, la rivelazione, il dono della verità, ma al tempo stesso, voler opporre quella luce alla morte, alle tenebre. Essere come tutto ciò che torna in base dei cicli della natura, il sole, un fiore; saper accettare il nascere e morire delle stagioni, le *ferite* e le *rifioriture*, come recita il titolo di un'altra raccolta di Conte, e con questo essere anche in grado di insorgere e resistere alle forze che spingono verso l'annullamento.

Si tratta senza alcun dubbio di un modo apertamente sacrale di intendere la poesia e la missione ad essa assegnata, missione che oltrepassa quanto D'Annunzio e Pascoli si proponessero, per non parlare dei poeti appartenenti alle varie correnti Novecentesche di cui si è detto pocanzi. Lo scrittore diviene quindi portavoce di una bellezza che chiede di essere condivisa, anche a costo di essere incompreso e reietto dalla società, secondo quanto recita una poesia compresa in *Ferite e rifioriture*:

Non vedete, non ho niente.
Girovago, mendicante
niente mi è stato dato
di quello che mi spettava
sono stato ferito, deriso
pugnalato, frainteso
e ucciso dove possono
uccidere le parole.
[...]

Ho avuto solo da te,
mia vita, questa acuta
sragionevole gioia sottopelle
certe mattine quando appena sveglio
io degli uomini il più misero
io che conosco ogni strazio
un canto alzo
e quasi danzo
e fremo mentre ringrazio
l'umile dio dell'alba. (2006, 93)

4. Conclusioni

Il vero dono è questo canto di gratitudine per la vita che il poeta invita il lettore ad intonare insieme a lui. Questa umiltà che si accompagna alla 'divinità' della poesia, e lo stupore che essa suscita, è la garanzia della sua 'invincibilità' nonostante l'ostracismo sociale a cui è condannata e che, come si è visto, Conte condanna a sua volta. Come nessun altro nel Novecento, è stato Ungaretti a sostenere la necessità dello stupore, dell'*émerveillement*, come elemento essenziale alla base dell'ispirazione poetica. E dunque a porre quel sentimento a fondamento e discriminante della rivelazione che la poesia deve produrre nell'animo del lettore. In questo senso, è Ungaretti il vero modello contiano, il poeta a cui egli deve di più, che ai suoi occhi costituisce quasi l'essenza incarnata della scrittura poetica.

Di conseguenza, non stupisce che nel 2000 Conte abbia portato sulla scena del teatro Ariston una *pièce* dal titolo *Ungaretti fa l'amore*, di cui l'autore ha spiegato in un'intervista le ragioni per il recupero del «Capitano Ungà»:

Volevo rimettere Ungaretti al suo posto, dopo trent'anni in cui si è tentato di farlo dimenticare. Volevo lanciare un messaggio fraterno e amoroso al vecchio poeta. In fondo la *pièce* è una mia lunga *mail* alla sua ombra e ho pensato che la scena fosse il posto giusto per farlo. Ungaretti perché è lui che ha sostenuto con più forza l'idea del primato spirituale della poesia. Ungaretti perché ha mostrato l'energia dirompente dell'amore sino alla fine. (Baccarini 2008, 94)

Rimettere Ungaretti al suo posto significa quindi ridargli l'importanza che spetta ad un autore che con la sua scrittura ha offerto *in primis* l'esempio secondo cui al vero poeta non può essere estraneo nulla di ciò che concerne l'uomo. Proprio sotto l'auspicio di Ungaretti Conte apre la *pièce* con parole di augurio che riprendono il senso della missione che egli assegna alla poesia:

È appena finito un secolo che ha spesso esiliato la poesia dalla vita degli uomini, rendendo quest'ultima sempre più piatta, uniforme, asservita a ideologie sanguinarie o al consumismo più cieco. Noi oggi,

nella prima primavera del nuovo secolo, vogliamo che la poesia esca dall'esilio e incontri la vita [...]. Riscopriamo così che una vera vita non può fare a meno della poesia. E che una vera poesia non può fare a meno della vita. (2000, 3)

Si è parlato della matrice ungarettiana del sentimento dell'*émerveillement* prodotto dalla poesia. Conte parla specificamente di «incanto», uno stato d'animo che ritiene alla base della poesia, e quindi del riconoscimento della bellezza, stato d'animo che non si può procurare su base volontaristica, né si traduce e né tantomeno si fonda nel rimbaudiano *déréglement de tous les sens*. L'incanto è piuttosto dono che il poeta, l'eletto, riceve direttamente dal dio, l'*illumination* non richiesta ma elargita a cui tuttavia bisogna trovarsi pronti. Così, il poeta si trova davvero a coincidere con il «pastore dell'essere» di Heidegger, colui che riesce a intravedere il legame fra la dimensione ontica e quella metafisica dell'ontologia. Ma si legga il passaggio a cui si è ora alluso, in cui la possibilità di giungere all'incanto si situa in un'esperienza precisa:

L'Irlanda mi stava facendo riscoprire l'Incanto. Sino ad allora avevo conosciuto soltanto l'Ebbrezza: lo scatenamento, il gesto di ribellione contro ogni ordine e contro se stessi, l'estasi del corpo. Avevo provato con il vino, talvolta, con la carne, sempre, e con le droghe in un periodo di tempo molto breve [...]. L'Incanto non aveva niente a che fare con alcool, sesso, acido lisergico od oppio o hascish: bastavano a produrlo l'anima e la parola. Non occorre né possedere né volere né agire: bastava essere nel punto d'incontro di ciò che accade e di un sogno, dove si producono tintinnamenti, formule magiche, canzoni. Io c'ero. (2009, 29)

Il poeta dona al lettore il racconto e la memoria di tali esperienze, momenti rivelativi che gli permettono di spingere il proprio sguardo al di là della realtà. È grazie al potere delle immagini che il poeta ha saputo comporre e tracciare avendo vissuto in maniera diretta l'esperienza dell'incanto, che il lettore è innalzato alla dimensione a cui il poeta è stato per sua natura eletto. La sostanza estetica ed estatica della poesia è qui rivelata *in toto*, ed è missione del poeta di rivelarla indefessamente al pubblico, per non tradire l'essenza del dono che ha ricevuto. Il poeta diventa in conclusione un vero e proprio sacerdote, e la poesia assume le sembianze di una sorta di religione.

Bibliografia

- Baccarini Irene 2008, *Nel sole, nel mare, nel verbo. Intervista a Giuseppe Conte*, «Sincronie», n. 24, 93-100.
 Camus Albert 2000, *L'uomo in rivolta. Opere*, trad. ita di Liliana Magrini, Milano, Bompiani.

- Camus Albert 2003, *L'estate e altri saggi solari*, trad. ita. di Caterina Pastura, Milano, Bompiani.
- Conte Giuseppe 1983, *L'Oceano e il Ragazzo*, Milano, Rizzoli.
- Conte Giuseppe 1991, *Terre del mito*. 1^a ed. Milano, Mondadori.
- Conte Giuseppe 1995, *Poesia e mito*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M.I. Gaeta e G. Sica, Venezia, Marsilio, 105-07.
- Conte Giuseppe 1997, *Canti d'oriente e d'occidente*, Milano, Mondadori.
- Conte Giuseppe 1999, *Il passaggio di Ermes. Riflessioni sul mito*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Conte Giuseppe 2000, *Ungaretti fa l'amore*, Sanremo, Quaderni dell'Ariston.
- Conte Giuseppe 2006, *Ferite e rifioriture*, Milano, Mondadori.
- Conte Giuseppe 2009, *Terre del mito*. 2^a ed. Milano, Longanesi.
- Conte Giuseppe 2010, *Io vi accuso, falsi intellettuali senza poesia*, «il Giornale», 13 dicembre, 25.
- Conte Giuseppe 2013, *Il gruppo '63 e la sua misera eredità*, «il Giornale», 5 febbraio, 22.
- Conte Giuseppe 2015, *Il discorso*, «Giuseppe Conte. Il sito ufficiale», 18 ottobre, <http://www.giuseppeconte.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=85:il-discorso&catid=88&Itemid=523> (02/17).
- Girardi Ezio Noè 2000, *Politica e poesia. A proposito di mito modernismo e altro*, «Testo», n. 39, 5-33.
- Liotard Jean-François 1985, *La condizione postmoderna*, trad. ita di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli.
- Meda Anna 2006, *Ascesi e lotta nella poesia di Giuseppe Conte*, «Italian Studies in Southern Africa», n. 2, 4-18.
- s.n. 2006, *Il Mitomodernismo ha 12 anni. Ecco le nove tesi del manifesto*, «il Giornale», 24 giugno, <<http://www.ilgiornale.it/news/mitomodernismo-ha-12-anni-ecco-nove-tesi-manifesto.html>> (02/17).
- Ungaretti Giuseppe 2000, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano, Mondadori.

POESIA SINTETICA:
IL PENSIERO DEL CORPO IN ELISA BIAGINI
E GIAN MARIA ANNOVI

Giorgia Bongiorno

1. Dal secondo Novecento agli anni Zero, un'inquadratura

Nel quadro delle molteplici forme di commistione che conosce la poesia italiana nata «dopo la lirica» (Testa 2005), accanto all'incorporazione di componenti narrative, dialogiche, didattiche, antropologiche che le scritture liriche attuano a mano a mano che si allontanano dalla matrice simbolistico-ermetica, avviene sicuramente anche un potenziamento della loro natura cognitiva. E se mai come nel secondo Novecento si afferma una forza epistemica della poesia, largamente riconosciuta e studiata in modo approfondito, è utile rivolgersi ai suoi sviluppi nell'apertura del secolo nuovo.

La forte eterogeneità delle proposte poetiche che si susseguono, diciamo, dai tardi anni Novanta fino al primo decennio del Duemila, non rende l'operazione necessariamente agevole, ma è già abbastanza chiaro, se guardiamo ad esempio le prime indagini tratteggiate dalle antologie d'insieme, che le scritture recenti sono accomunate da un'istanza di ricerca (Ostuni 2010; Zublena s.d.).

Per studiare le modalità di spicco di questo rinnovato pensiero della poesia, una pista si delinea in modo particolare. Se c'è infatti una figura ricorrente che attraversa e collega i vari aspetti del panorama attuale, funzionando un po' da motore della ricerca di cui sopra, è senz'altro quella del corpo. Dalla «messa in scena del corpo» (Lorenzini 2009, 102) di Edoardo Sanguineti, ai corpi metrici di Patrizia Valduga – «corpi dattorno, / lor secrezioni, escrezioni contermini, / con il sangue che ruota torno torno / viaggi spermatici andata e ritorno» (1982, 11) – ; dal *balcone del corpo* di Antonella Anedda¹ al «corpo estraneo»² di Valerio Magrelli prosato-

¹ La raccolta del 2007 (Anedda *Dal balcone del corpo*) prende forma dal primo verso di *Notti di pace occidentale*, nota raccolta precedente: «Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi. / Il corpo è la scure [...]» (Anedda 1999, 9).

² È con «un corpo estraneo che divora il viso», gli occhiali, che quasi comincia l'infanzia di Magrelli e l'opera che imprime una svolta significativa all'ordine magrelliano per dirottarlo verso il magma corporeo (Magrelli 2003, 7). E su questa svolta si appoggia la bellissima lettura di Francucci 2013.

re, per arrivare alle apparizioni sensoriali di Laura Pugno – «ai vuole un corpo / jeune-fille / di carne, microfibra / nera, odore / di vaniglia» (citata da Ostuni 2010, 235) –, o al corpo alchemico-industriale di Sara Ventroni, quella «macchina celibe», «materia putrefecale» che si perfeziona «nel laboratorio del Gasometro» (2006, 37-38). La pervasività del corpo nelle poetiche degli anni Zero sembra radicarsi naturalmente nelle scritture del Secondo Novecento e del Novecento tutto, in un movimento di evoluzione da un iniziale scardinamento dell'io a una sua graduale sostituzione, che ultimamente è stato registrato da numerosi interventi critici di punta (Lorenzini 2003, 145-56; Lorenzini 2009; Cortellessa 2006, 61-86; Alfano *et al.* 2005; Alfano 2013).

Insistendo a nostra volta sul sapere del corpo messo in circolazione dalla poesia contemporanea, vorremmo soprattutto soffermarci sulla reale funzione cognitiva di cui è portatore. Tra le articolazioni in termini specificatamente lirici dei cambiamenti epistemologici che sopravvengono dal dopoguerra in poi, la realtà di un *corpo-psyche*, per usare un termine zanzottiano su cui ritorneremo, non occupa soltanto un ruolo di grande rilievo nella poesia recente, ma mette in luce in modo particolarmente vivo quella «ridistribuzione delle evidenze estetiche» indicata giustamente da Alfano (2013) come elemento centrale della ridefinizione della lirica nel nostro tempo.

Il corpo nato tanto dall'accelerazione tecnologica alla fine del secondo millennio quanto dalla nebulosa di esperienze sensoriali ed estetiche che le pratiche artistiche, poesia compresa, degli anni Sessanta e Settanta hanno sperimentato a profusione, si presenta perciò come uno dei luoghi per eccellenza per entrare in contatto con le complesse metamorfosi degli ultimi tre decenni. Certo, esso arriva alla soglia del Duemila di fatto irricognoscibile, e non solo perché carico di un bagaglio ricco ed eterogeneo oltremisura, fatto d'incroci tra percorsi artistici e filosofici, tra performance e sperimentazione cibernetica, ritmato da una serie di figure³ che a loro volta sono da considerarsi fortemente sovresposte. Irriconoscibile lo è anche perché, pur affondando le proprie origini nell'universo della *body art* anni Sessanta, si allontana dall'organico a grandi passi per immergersi sempre più decisamente nell'ambiente transumano e postumano variamente declinato da quegli anni ad oggi (Alfano Miglietti 2008). Si tratta di un'evoluzione che sposta in modo netto lo statuto del corpo, da luogo dell'azione artistica a concetto – limite che permette di rimettere in questione, anche politicamente, i confini biologici, di pensare a partire delle alterazioni identitarie in tempi di cybermacchine e non loro malgrado.

Nell'esplorazione di questa corporalità polimorfa, virtuale, disseminata, la poesia agisce in parallelo e in dialogo con queste esperienze artistiche, incarnando uno slittamento della parola che dà spazio alle mutazioni della carne a contatto con i nuovi sistemi di comunicazione.

³ Andrea Cortellessa parla a questo proposito di «funzioni» (2006, 62): la funzione Artaud, la funzione Rosselli, la funzione Porta.

2. Tra CsO e biologale: la poesia di Elisa Biagini e Gian Maria Annovi

Due autori in particolare possono essere convocati quali esempi decisivi di un pensiero poetico del corpo degli anni Zero: Elisa Biagini e Gian Maria Annovi⁴. Entrambi presenti nell'antologia di Vincenzo Ostuni che raccoglie tredici esordienti del primo decennio, le loro voci poetiche risultano per molti aspetti simili, senza per questo essere propriamente contigue.

Le affinità tra i due sono effettivamente numerose, a cominciare dalla comune appartenenza ad un *entre deux langues* italo-americano, che alimenta la loro scrittura e da cui scaturisce una fertile pratica della traduzione. Elisa Biagini ha infatti studiato e insegnato diversi anni negli Stati Uniti, prima di tornare a Firenze; Gian Maria Annovi vive e insegna tuttora in America. La loro condizione bifronte s'investe a tutto tondo nella scrittura, che mescola le due lingue (troviamo poesie intere o parti di poesie in inglese sia in Annovi che in Biagini), pratica l'autotraduzione (come in *Morgue* per Biagini e in *Kamikaze (e altre persone)* per Annovi) o la paratraduzione (se così si possono chiamare le «libere, liberissime» traduzioni della *Tempesta* di Shakespeare in *TT/Duet (The Tempest in LA)* che inaugura *Italics* di Annovi). E questo bilinguismo cosciente produce naturalmente una fervida attività di trasmissione e passaggio di poeti americani⁵ da parte di entrambi gli autori, che di poeti americani alimentano la loro stessa poesia. Biagini, ad esempio, non nasconde l'importanza per la sua scrittura di Anne Sexton, Sylvia Plath, ma anche di Emily Dickinson⁶.

Un secondo punto di contatto essenziale è il contatto con l'arte. Se Annovi è infatti fotografo, e Biagini autrice di installazioni, se entrambi collaborano con artisti di diverse discipline, in realtà l'intreccio tra poesia e arte va ben al di là della pratica individuale, basandosi su di un ascolto più ampio. Sta a dimostrarlo il dialogo che intercorre fra le poesie di *Morgue* (1998) di Biagini e la ben nota serie fotografica omonima di Andrés Serrano (1991), così come fra la raccolta di Annovi *Self-eaters* (2007a) e la

⁴ Elisa Biagini, nata nel 1970, esordisce con *Questi nodi* nel 1993 (Gazebo) e ha pubblicato tre raccolte nella 'bianca' di Einaudi: *L'ospite* del 2004 e *Nel bosco* del 2007 e la recente *Da una crepa* (2014). Nel 2012 esce per le edizioni Damocle *Nell'osso / Into the Bone / In den Knochen* e nel 2013 per le edizioni PHP *Intreccio di ciglia. Dialogo sulla poesia e sulla canzone* (Cd+audiolibro), scritto con il cantautore Filippo Gatti. Gian Maria Annovi, nato nel 1978, esordisce nel 1998 con *Denkmal (L'Obliquo)*, pubblica nel 2007 *Terza persona cortese (d'if)* e *Self-eaters* (Emilio Mazzoli editore). Nel 2010 esce il suo *Kamikaze (e altre persone)* per Transeuropa e nel 2013 *Italics* per Nino Aragno editore. Rimandiamo inoltre ai siti personali: <www.gianmariaannovi.com> e <www.elisabiagini.it> (02/17)

⁵ Si vedano le traduzioni di diversi poeti nordamericani, tra cui Ray DiPalma e Anne Carson, fatte da Annovi e le traduzioni di Alicia Ostriker, Sharon Olds e Lucille Clifton nonché la cura dell'antologia *Nuovi poeti americani* ad opera di Biagini.

⁶ Emily Dickinson e Paul Celan, figura centrale anche per Annovi, sono i protagonisti di un «esperimento di dialogo attivo con il poeta amato» nell'ultimissima raccolta di Biagini *Da una crepa* (2014).

serie pittorica dallo stesso nome della giovane artista new-yorkese Dana Schutz (2003). La contaminazione visiva produce nelle due scritte scene allucinatorie dai confini indistinti e nello stesso tempo bagnate da una luce affilata. Come in questa poesia di Biagini, dove al dettaglio fotografico della pelle percorsa dai brividi (in un parallelo perfetto con la grana delle opere di Serrano che restituisce una presenza sin troppo reale del cadavere), si mescola un *gesto* «mortovivente», consegnato dall'accordo sintattico sghembo:

Un abbraccio nell'aria
 che non vedi,
 braccio di gru
 rimasto senza testa
 in un attenti lontano anni luce:
 la pelle è così ruvida,
 l'ultimo brivido nella surgelazione. (Biagini 1998, 45)

O come in *Self-Eater #5* di Annovi, che adotta come regola poetica l'indistinzione fra organico e protesi. Una disorganizzazione (portata all'estremo dalla rappresentazione dell'autofagia) che si snoda in quasi tutti i testi della silloge, e innerva una trasformazione fortemente linguistica dell'immagine del corpo:

non si regge coi piedi e con le mani:
 le protesi che devono restare
 fin quando non sono ricresciute

piegano col mento sul costato
 si squama e si distacca come niente
 lo scatolo di ossa che lo tiene
 ne pendono le parti dai cordoni
 che morde e subito divora

è come parlare dello scrivere
 un atto che ingoia la parola. (Annovi 2013, 28)

Affiora già da questi passi un tipo di approccio simile, uno sguardo notomizzante, anatomo-patologico, capace di registrare un corpo «vivo e morto»⁷. Una caratteristica ricorrente in Annovi e Biagini è proprio quella di dire un *corpo a pezzi*, con tutte le conseguenze e le derivazioni possibili, tanto che è stata proposta per entrambi l'annessione a un filone post-petrarchesco, di un Petrarca «passato per Sade, e, magari, per

⁷ «[...] il corpo si abbraccia le ginocchia, / è coperto di rosso, / è vivo e morto» (Pugno citata da Ostuni 2010, 231).

Artaud»⁸. L'oggetto analogo, una corporalità mista di organico e inorganico, di defunto e trapiantato, procede infatti in parallelo con un'esplosione formale algida, fantasmatica, davvero postuma. E questo, sempre in entrambi, dà luogo a una scrittura di cui spicca fortissima la nudità. Lo stile è stringato, ellittico, chirurgico, produce visioni stranianti, «pixelate», «autoptiche»⁹ (Pugno 2007b; Bello Minciacci 2004, 132). Non a caso, Marco Giovenale colloca i due autori (insieme a Alessandro Broggi, Giovanna Frene, Florinda Fusco, Vincenzo Ostuni, Laura Pugno e Massimo Sannelli) in un'area di «scritture fredde». Le loro radiografie corporee s'ispirano certo ad Artaud come a Beckett, cioè a fonti novecentesche, oltre che a coordinate espressionistiche primonovecentesche (per esempio un Gottfried Benn per la Biagini di *Morgue*, ma che rimane in fin dei conti sullo sfondo, come abbiamo visto, dietro Serrano), ma di fatto si nutrono di atmosfere più tarde, legate ad un'area postmoderna. E Giovenale addita infatti in direzione «di molta musica elettronica, della fotografia e degli oltraggi di Matthew Barney, di Nan Goldin, fino al gelo puro di Boltanski, agli *Interni ostili* di Luisa Lambri, di Alessandra Tesi, ai set di David Lynch». In Biagini e Annovi, il percorso che parte da quell'immaginario della corporalità formatosi negli anni Sessanta, per prolungarsi e innestarsi su corpi decisamente *post-human*, è più che evidente. Un esempio fra i tanti può sorgere dalle altre due raccolte analoghe dei due poeti (*L'ospite e Terza persona cortese*), che raccontano il faccia-a-faccia con un «partner inumano»¹⁰ e specularlo:

Mi hai scritta col tuo cibo:
ero ogni voce dentro lo scontrino
controllato col dito come i Salmi,

ero materia ancora,

(e ancora oggi
ogni volta,
mi vedo a pezzi, nel supermercato). (Biagini 2004, 37)

*

⁸ Così Cortellessa per Gian Maria Annovi, nel quale riscontra giustamente l'influsso del vocativo zanzottiano (citato da Ostuni 2010, 46). Giudizio identico per Elisa Biagini, dalla stessa penna: «siamo di fronte a una sorta di *auto-petrarchismo*: nel quale non l'oggetto del desiderio viene notomizzato e scomposto [...], bensì il soggetto» (Cortellessa 2006, 562).

⁹ Autoptico è definito anche l'universo ristretto di Annovi, l'io «computato anatomicamente [...] e grammaticalmente» (Zinelli 2004, 17-18).

¹⁰ La formula, tratta da *L'amor cortese a mo' di anamorfosi* di Jacques Lacan, compare in epigrafe a *Terza persona cortese* di Annovi: «La creazione poetica consiste nel porre, secondo il modo della sublimazione dell'arte, un oggetto che chiamerei spaventoso, un partner inumano» (10). La raccolta enumera le sevizie subite da un io ad opera di un Lei amante e assassino.

camera # 1
 mi lascia un appunto sul cartone del latte
 perché Lei lo sa che gli oggetti caducano
 e gocciano a volte
 le mie cosce i miei capezzoli (per esempio)

spazzo la casa per Lei solamente
 che mi lascia i post-it sulle cose

le Sue impronte (Annovi 2007b, 11)

Il corpo si dissemina in un ordine sparso, domestico e al contempo reificato, lontano dallo slancio energetico dei decenni artaudiani, di cui conserva e declina però l'idea di una mappatura dell'organismo.

Il cosiddetto periodo fondatore i nostri due poeti lo conoscono bene: Annovi è autore di numerosi saggi su Pasolini, Sanguineti, Rosselli, Porta e si è addottorato su poesia e corporalità negli anni Sessanta; Biagini si è laureata con una tesi sull'artista concettuale fiorentina Ketty La Rocca¹¹, ha scritto dell'esperienza corporea in Alda Merini, e di quello che definisce un «analfabetismo di ritorno» rispetto alla percezione del corpo in epoca contemporanea¹². Vasto territorio che, nella ricezione di Annovi e Biagini, vorremmo provare a disegnare a partire dall'incrocio di due macro-concetti imprescindibili per l'epoca: il *corps sans organes* proveniente dall'universo di Antonin Artaud e il *corps phénoménal* coniato dalla filosofia di Maurice Merleau-Ponty, termini che non sono affatto da leggersi come fonti contrapposte, ma piuttosto come i luoghi in cui si concentrano, stratificati, i principali quesiti della riflessione novecentesca filosofica, psicanalitica, poetica, sul corpo. E per prendere un'ulteriore scorciatoia, si possono utilizzare due condensazioni di questi ampi percorsi. Da una parte, il CsO, sigla che evoca immediatamente la lettura deleuziana del primo termine, la quale rappresenta un veicolo importante di Artaud in Italia – e per certi versi è anche responsabile di massicce, e fertili, interferenze sulla ricezione dell'opera stessa¹³; dall'altra, una declinazione italiana

¹¹ Alcuni cataloghi (Saccà 2001) rendono conto del breve e ricco percorso di Ketty La Rocca (1938-1976), dalla musica elettronica alla poesia, dal lavoro sui linguaggi massmediatici alle opere calligrafiche, fino alle *Craniologie* con cui l'artista elabora la propria morte imminente per un tumore.

¹² Annovi 2008 e numerosi articoli citati sul sito personale; Biagini 2001a, 2001b, 2010.

¹³ Se l'opera di Artaud non è stata esente nemmeno in Francia da un'accoglienza perlomeno complessa e complicata ulteriormente da una vita editoriale tormentata (processo degli eredi, rifacimento delle *Œuvres Complètes* ecc.) la questione della ricezione italiana di Artaud, letto in modo ancora più intermittente, è effettivamente molto articolata e questa non è certo la sede per affrontarla. Può essere tuttavia utile ricordare come, nonostante una ricezione fortemente improntata sul teatro, siano le letture filosofiche di Derrida o Deleuze a trasmetterlo, molto più di quella di un

apocrifia dell'orizzonte fenomenologico, che si discosta quindi dal filone per così dire ortodosso Banfi-Sereni, pur rimanendovi legato, e che trova nell'opera poetica e critica di Zanzotto un secondo emblema. Invenzione della poesia, il *biologale* zanzottiano (che «sta a biologico come teologale sta a teologico»)¹⁴ percorre anche i numerosi saggi che articolano il nesso fra testo e corpo:

È vero che il testo tenderebbe a proporsi, in generale, come ben connesso alla testa, all'organo lingua, all'organo occhi orecchi, e infine alla celestialità della zona corticale del cervello, dopo essere filtrato fumando in su, dalla parte del cervello filogeneticamente, e per collocazione, più bassa. (Zanzotto 1999, 1249-50)

Come spesso capita alle antinomie zanzottiane, anche questo termine serve a designare un *gnessulògo*, tra *logos* e *bios*, su cui la poesia sta perennemente in bilico, quel punto opaco e pulsante, quella resistenza ottusa e sacra del vivente di cui rende conto, o contro cui si scorna, l'operazione poetica. La carne di Artaud, «rutilé, opaque et rétive, flatulente vide, proliférante utile, appétissante acide», quella «viande à saigner sous le marteau / qu'on extirpe à coups de couteau» (1984, 8-9), non è poi così lontana.

Il riferimento artaudiano è interno a entrambe le scritture per le ragioni che sono state già evidenziate, e funziona a nostro avviso attraverso uno dei suoi principi-chiave, immutato dall'Artaud teatrale degli anni Trenta sino alla scrittura di Rodez: soltanto trasformando la fisiologia umana si arriva a un pensiero inedito (che è poi quel nietzschiano 'filosofare con il martello' ripreso dal *Préambule* appena citato). Il secondo riferimento è sicuramente meno immediato. Se la presenza di Zanzotto è lampante nell'opera di Annovi (del poeta è studiata l'evoluzione dal corpo-reliquia di *Vocativo* al corpo glorioso de *La Beltà*; com'è assimilata una certa postura lacaniana rispetto alla lingua-corpo¹⁵ che gli è propria), in Biagini agisce invece in modo più indiretto. Il poeta di Soligo non fa certo parte delle fonti esplicite della poetessa fiorentina, ma l'esperienza del «vissuto poetico» (de)scritta da Zanzotto, quel *corpo-psiche* «spaventosamente

Blanchot. Accanto al filtro deleuziano, si affianca sicuramente, *via* alcune figure della neoavanguardia (Sanguineti, Porta), l'approccio di *Tel Quel* in Francia, che può trovare una sintesi negli atti del famoso convegno tenutosi a Cerisy-la-Salle nel 1972 (si veda in bibliografia Sollers 1973).

¹⁴ Così leggiamo nella N.d.A. dell'*Ecloga V*, dove il termine appare con un valore disforico: «e ogni fioca paralisi / ogni aberrata biologale frana, / di nuovo, rursus nel sole / accessissimo, altissimo, rursus / riassumi [...]» (Zanzotto 1999, 237).

¹⁵ Con *clins d'œil* anche minimi. Un verso come «Lei opera in me come un chirurgo (infatti) / richiude i miei tormenti con graffette» di *Terza persona cortese* (Annovi 2007b, 12), considerando l'atmosfera fortemente zanzottiana delle 'persone' della lingua di questa raccolta di Annovi, non può non ricordare la *coupure* lacaniana alla fine della cascata semantica di *Si, ancora la neve*, un testo de *La Beltà*: «E una pinzetta, ora, una graffetta» (Zanzotto 1999, 276).

scritto, iscritto, riscritto, scolpito, sbalzato, modellato, colorato, graffiato», in un testo «che non è mai nato abbastanza» (Zanzotto 1999, 1250), trovano dei riscontri a nostro parere essenziali nell'approccio della poetessa. Gli esempi dell'ambivalenza costitutiva del gesto zanzottiano, che spesso si avvale di codici organici, pullulano nella scrittura di Biagini (uno fra tutti quello trasversale dell'uovo¹⁶ che richiama *Pasque*), fino ad allargarsi in una reale consonanza di temi, come ad esempio quello del bosco. Si vada infatti nella radura dell'*Ipersonetto* di Zanzotto e non sarà difficile scovare una serie di cifre *biologiche* che ritroveremo poi in Biagini: basti pensare ai sonetti che declinano il motivo della morsura del reale, attraverso l'agopuntura o i lavori dentari, e ancor più un'altra preoccupazione che serpeggia in tutte le raccolte dell'autrice, quello stato, per dirla sempre con Zanzotto, «dove ognuno è orco e cibo di orco», in cui «viene avvertito visceralmente lo smisurato, il crudo, il contraddittorio che è intrinseco alla macchina della vita» (2001, 238). La Biagini di *Nel bosco*, sulle orme delle riletture di fiabe di tanta poesia femminile anglo-americana – Anne Sexton in prima linea: «As a hard-boiled egg; / soft cheeks, my pears, / let me buzz you on the neck / and take a bite» (1971, 101) – rimodula a sua volta la «panfagia reciproca» zanzottiana.

Posta questa *koinè* plurale, quel che preme tuttavia mettere in risalto è proprio la capacità di entrambe le scritture a rimodularla, non soltanto rivisitando i parametri dei decenni precedenti, ma indagando le pieghe aliene di un'identità corporea ormai disorganizzata, *sans organes*, con una lingua che tende oltre le aporie pressoché inevitabili di qualsivoglia pensiero organico, sia esso il *continuum* della «chair» in Merleau-Ponty (1976, 106), sia esso lo sguardo psicanalitico su di un corpo significante a oltranza. Vero è che il paradosso di una «surface de contact» tra mondo e corpo, che Merleau-Ponty sostituisce all'idea di frontiera in *Le Visible et l'invisible* (1979, 324), rimane estremamente fruttuoso nelle scritture dei nostri due poeti, i quali si soffermano volentieri sui limiti, sui bordi, su ogni superficie reversibile della percezione. La pelle, soprattutto, serve da terreno ideale per indagare – in *Nel bosco* e in *Kamikaze (e altre persone)* – l'indistinzione tra anima e corpo, sostanza fragile e incerta:

sgusciata dal
mio primo cappotto,
sbucciata all'
ossigeno, al
suono, spellata di
placenta (una sorella),

¹⁶ Come non pensare alle *Pasque* zanzottiane per l'uovo di Biagini, costantemente portatore simultaneo di vita e morte. Un'occorrenza interessante è per esempio l'uovo di sasso della prima sezione di *Nel bosco*: «[...] e da / uovo sii / sasso» (Biagini 2007, 26), così vicino all'«ovo di pietra» di Zanzotto (1999, 440).

questa mia pelle che
mi sbadiglia
infuori. (Biagini 2007, 45)

Genova, 2001
e il pensiero si stacca dal cranio
ti intaglia una stella tra
i capelli

tu credi nell'acutezza della cute
nel rossore della pelle
appena percepibile sulla nuca... (Annovi 2010)¹⁷

Ma non per questo la lingua di Annovi e Biagini è quella di un «poeta-corpo», per riferirsi alla nota diffidenza di Zanzotto rispetto alla riduzione della poesia a realtà pulsionale fonico-semanticamente (Zanzotto 1999, 1327). Né la loro poesia si abbandona facilmente al dispositivo di una lingua retta costantemente dal paradosso. Se in entrambi è riscontrabile una pratica dell'opacità del senso, essa non scade mai in mera irrazionalità e soprattutto riporta all'esperienza inevitabile dell'estraneità del proprio corpo. Si tratta di una necessità interna alla poesia, di una sua urgenza, che raggiunge i presupposti di una filosofia del corpo più recente, quella di Jean-Luc Nancy, per il quale «le corps est avant tout autre, différent, étranger, en dehors» (2000, 128).

Ecco perché si è scelta la formula di *poesia sintetica* per i due autori, laddove il termine è ovviamente da intendersi in due sensi. Innanzitutto è poesia artificiale, transgenetica, prolungamento cyborg della poesia del corpo secondonovecentesca. In secondo luogo, è poesia capace di sintetizzare, ovvero di far progredire l'approccio aporetico o paradossale di molti pensieri del corpo, attraverso un *biologale* ultra-contemporaneo, che dissolve nella parola poetica le antitesi soggiacenti tra soggetto e organismo, estraneo e intimo.

3. Il corpo esposto, aperto, inciso

Andrès Serrano, autore della serie di cibacromes di grande formato *The Morgue* che rappresentano primissimi piani di cadaveri in un obitorio americano, è stato autorizzato a scattare le foto solo dopo che ai

¹⁷ La plaquette non ha numeri di pagina. La N.d.A. spiega che l'immagine viene da *Tonsure* di Marcel Duchamp (1919), la fotografia di Man Ray che raffigura il cranio rasato di Duchamp con la forma di una stella cometa. Carlo Giuliani diventa quindi l'*enfant-phare*, in una rivisitazione degli elementi primari dell'alfabeto della body-art, qui nei suoi albori dadaistico-surrealisti.

corpi fosse stata praticata l'autopsia. Alla scelta del dettaglio, del corpo frazionato, si associa quindi la *contrainte* di un corpo già spezzato da una morte violenta (la legenda delle fotografie recita la causa del decesso in un'agghiacciante litania: *Infectious Pneumonia, Rat Poison Suicide II, Gun Murder, Knifed To Death...*) e nuovamente esposto alla manipolazione, al taglio, ridotto a involucro rotto, a superficie indifesa su cui affiora l'impensabile, emblema contaminato o alterato, messo in mostra e profanato come una reliquia. I flash di *Morgue* di Biagini sono della stessa natura:

Stigmate storta,
una mira presa male
adesso traccia asciugata,
un ombelico
ma senza organi dentro
solo tubi.

*

Morto di fuoco
La sua pelle tira
è un rosa che si spegne
è carta morta,
solo il cartello non arde
con lo spago:
si specchia enorme nella mia pupilla.

*

Polpastrelli caduti nel buio
e ritirati.

Imbevuti e poi subito seccati
per la troppa corrente,

da un'apertura incerta
ma profonda,
di poco sopra il polso. (Biagini 1998)

Come per quest'ultimo testo citato, in cui il suicidio strappa d'improvviso il tessuto metaforico con il suo segno esatto, tutte queste visioni vengono da un corpo, e inventano un corpo, il cui stato di vulnerabilità consiste proprio nella sua presenza, nell'irruzione del suo esserci. Una differenza irriducibile, come mostra precisamente la poesia *Torture* di Wislawa Szymborska:

L'animula vaga, sparisce, ritorna, si avvicina,
si allontana, a se stessa estranea, inafferrabile,
ora certa, ora incerta della propria esistenza,
mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è e non trova riparo. (2009, 67)

Da questa spietata mancanza di riparo procedono anche le altre opere della poetessa, in cui l'aggressione dell'angoscia avviene, come abbiamo visto, nel luogo *unheimlich* per eccellenza del bosco, oppure nel cuore di contesti domestici. Lo spazio de *L'ospite* è colmo di utensili da cucina, di cibo primario, è spesso chiuso, ristretto (come del resto quello di *Terza persona cortese* di Annovi), e non per questo protegge dall'intrusione incessante di un «ospite terribile» (come recita l'epigrafe di Anna Achmatova), che si confonde con l'io in sovrapposizioni, incastri, sostituzioni, fino alla tarda rivelazione della sua identità: il tu della raccolta si fa conoscere infatti come la nonna dell'io («Nonna, mano / di lupo, apri / la tua voce / apri la mia gola» 75) non dissimile da *Neneka*, nonna materna di cui l'Artaud di Rodez prende il cognome e che rovescia in figlia. La «sorpresa nell'uovo» che dà il titolo alla sezione centrale di *Nel bosco*, sgradevole sorpresa, irruzione stridente, ricalca una modalità frequente della comunicazione istituita dalla poesia di Biagini, fin da *Questi nodi* del 1993 («Vasi di gerani e scarpe vuote / per le vipere furbe che si presentano all'ora del tè» o le molte immagini di segni-insetti che invadono il bianco della pagina o altra superficie). E un meccanismo molto usato da Biagini come la variazione, spesso impercettibile, del luogo comune va nella stessa direzione, capace di perturbare l'identità conchiusa delle abitudini idiomatiche. Si veda per esempio quest'immagine di autofagia, dove il *décalage* tra mangiarsi le unghie e mangiarsi i pollici lascia una macchia di sangue che diventa scrittura:

Mi mangio i pollici,
 quello che resta lo serbo in una garza
 ci scrivo il tuo messaggio
 sulla benda, sull'orlo. (Biagini 1998, 39)

Della stessa esposizione incessante si costruisce pure una buona parte della poesia di Annovi, che mette in scena un corpo poroso, *border line*, in costante pericolo. Perché se, come si legge in *Kamikaze*, «tutto il mondo è bombato» (formidabile autotraduzione di «the whole mind is mined») diventa impossibile distinguere corpo-ostaggio e corpo-kamikaze, la parola stessa si fa «sniper-word», il tempo della storia scorre in un «tempo-timer», pronto ad esplodere ad ogni momento. La minaccia fatta al corpo riprende quella già in atto nella relazione io-tu che strutturava le prime raccolte di Annovi: ne abbiamo già visto qualche esempio in *Terza persona cortese* ed è utile ricordare come quell'apertura al tu che mette in repentaglio l'identità, si associ alla volontà di questa poesia di incarnare l'indeterminatezza. Si veda per esempio *Self-eater #2* dove Annovi sembra riprendere la fotografia di Yasumasa Morimura *Portrait (Futago)* del 1988, in cui l'artista giapponese rappresentante della *transbody art* reinterpreta l'*Olympia* di Manet, stravolgendo le categorie identitarie maschile/femminile attraverso il prisma occidentale/orientale:

sdraiato tra sterpaglie fluorescenti
 con i piedi sfuocati dal calore
 si divora le braccia da solo

ne resta una mano sinistra
 su una bianca manciata di sassi
 a destra nel campo di rottami

ha assunto la posa della maya
 desnuda con il sesso drizzato
 sul ventre

(e riposa) (Annovi 2013, 24)

Se nella raccolta del 2010 e nella successiva *Italics*, «scartata la possibilità del tu, la meta è oggi per me la realtà» come scrive Annovi (citato da Ostuni 2010, 45), sul corpo «innestato, trasferito, modificato» (Alfano Miglietti 2008, 106)¹⁸ resta soggiacente una minaccia continua: «disponimi cose nel corpo / che esplodano», leggiamo ancora in *Kamikaze*.

L'esibizione reciproca all'altrui come esperienza di rischio estremo funziona anche come dispositivo della scrittura del poeta. Il principio si snoda dal minuetto sadomasochistico di *Terza persona cortese*:

camera #5
 capisco che Lei è buono
 che la Sua bontà è immensa
 anche quando mi tiene la mano
 sul vapore della pentola a pressione
 per mostrarmi che il dolore che io scrivo
 non è vero quanto questo bollente che tortura

che non è mia invenzione (Annovi 2007b, 20)

al filo conduttore della bellissima serie *Rapture* in *Italics*, ovvero la cattura da parte degli extraterrestri (in inglese *abduction*) come rapimento estatico (in inglese appunto *rapture*), nelle molteplici varianti delle testimonianze. Fino alla serie già evocata di *Self-Eaters* che recita l'esposizione corporea in nove figure di autofagi per culminare al decimo quadro, nel rituale collettivo di un raggelante pasto che divora un autofago isolato, catturato dal «gruppo dei vicini/ con megafoni spranghe videofonini», raffigurando così i fantasmi delle ronde di cui si nutre l'urbanismo globalizzato:

¹⁸ La citazione è tratta dall'analisi della «corporeità psicotica» di Morimura.

crescono, cambiano di posto e di funzione, diventano oggetti da riciclare, con spostamenti incessanti:

[...] come mangiarsi,
 succhiarsi l'inizio
 e la fine, attaccarsi
 alla coda... (uova, alfabeti,
 peli per un
 cappotto, 64
 denti – o calcio
 contro ogni osteoporosi –,
 unghie come bottoni). (Biagini 2007, 23)

scivola la carta
 via dal palmo,
 ti viene incontro
 come tendine
 slegato, ti si
 cuce sul braccio. (Biagini 2014)
 *

noi senza sperma
 noi senza bordi
 a fare le ciglia sul corpo
 dei morti [...]. (*Denkmal* citato in Ostuni 2010, 27)

non distingue le dita delle mani
 dalle dita dei piedi non distingue

la cartilagine dall'unghia
 che è la cosa morta che
 gli cresce [...]. (Annovi 2013, 23)

Sono ibridazioni che nascono dall'idea di una cartografia del corpo in vista di un rifacimento essenziale. Non per niente Biagini, in un incontro recente, ricorda che i segni di perforazione, i tagli, sono anche punti di sutura di una forma da costruire «al di là dell'individuale»²¹. E rispetto ad una nuova transidentità, Annovi assembla un suo popolo poetico di figure traumatizzate, stravolte, sradicate; e parallelamente crea una mappa globalizzata che si rapprende attorno agli eventi traumatici planetari dell'11 settembre, degli attentati ceceni o palestinesi, degli sbarchi di morte a Lampedusa.

²¹ Intervento di Elisa Biagini alla tavola rotonda *Come si scrive una poesia*, in presenza di Antonella Anedda, Gianni D'Elia, Joumana Haddad, Valerio Magrelli, coordinata da Andrea Cortellessa, Festa del Libro e della Lettura, Auditorium Parco della Musica di Roma, 27 marzo 2010.

Ma non dimentichiamo che queste ibridazioni sono anche protesi, poiché all'apertura massima del corpo ne segue una totale disorganizzazione, dando vita nei testi di entrambi i poeti a un corpo virtuale d'innesti e protesi:

qui è dove mi hanno tagliato
 e inserito penso
 il pezzo di metallo

dice col volto rimpalmato
 dalla lastra
 sfiorata in controluce

è averci dentro un corpo strano
 uno che sussurra nella carne. (Annovi 2013, 55)

*

Lasciati un seme in mano
 che ti cresca di vene, che
 sopravviva al buio:

ti rifaccia
 il dito che hai
 tagliato per ogni
 tuo morto

(Clonata dalle orecchie
 nuovamente su piazza). (Biagini 2004, 42)

4. Conclusione: un'alta definizione allucinatoria

Se il concetto chiave della nozione di virtuale è, secondo Baudrillard, «la haute définition» (1995, 51)²², possiamo riprendere l'idea per i nostri due poeti, a patto di non vedere nella qualità delle loro immagini ad alta definizione una ricerca o una volontà di simulacro perfetto, ma piuttosto l'indagine di una creazione onirica, allucinatoria, la creazione di un organismo transitivo in costante scarto rispetto all'immagine riprodotta. L'immaginario corporeo di Annovi e Biagini non può che essere totalmente *in fieri* per i due poeti, in un movimento che, abbiamo visto, si dirama in tutte le direzioni, anche verso il cadavere.

In questo senso opera anche la pluralità di *medium* artistici di cui fanno uso i nostri autori; la luce della loro poesia prende nutrimento dalla pittura, così com'è concorrente a quella di qualsiasi schermo, ma si comporta anche, a nostro parere, come un rimodellamento dello scatto fotografico, parametro menzionato spesso per le due scritture. Si potrebbe infatti par-

²² Si veda anche la lettura delle tesi di Baudrillard fatta da Diodato 2005, 87-90.

lare per entrambi, oltre che di *poesia sintetica* anche di *poesia indiziale*, che funziona cioè come una fotografia nella sua rappresentazione del reale. Indiziale proprio nel senso in cui Philippe Dubois, sulla scorta della logica ternaria applicata da Peirce al rapporto segno-cosa rappresentata (dove si distinguono icona simbolo e indice), può dire della fotografia che essa «come tutti gli indici, procede da una connessione fisica con il suo referente: essa è costitutivamente una traccia singolare che attesta l'esistenza del suo oggetto e lo addita» (1996, 98). Come ribadisce Ceserani, se un dipinto può rappresentare un oggetto reale senza averlo visto, «in fotografia io non posso mai affermare che l'oggetto non fosse stato là» (2012, 27).

Ci sembra che questa contiguità fisica tra segno e oggetto possa costituire la base di partenza dell'atto cognitivo di Biagini e Annovi. Nel perimetro della poesia, il referente corporeo specifico, inedito, incomprensibile, diventa possibile, e più che possibile: reale. Se all'icona (rappresentazione per rassomiglianza) corrispondono un'immagine o un ritratto pittorico, una metafora o un'onomatopea; se il simbolo (rappresentazione per scelta arbitraria e consenso condiviso) è esemplificato da una medaglia, un monumento, le luci del semaforo, le parole; esempi dell'indice (contiguità fisica tra segno e oggetto) sono il fumo (indice di un fuoco), un'impronta (di passi), ma anche il gesto del dito per indicare qualcosa – e di conseguenza gli *shifters* linguistici –, la fotografia e la cicatrice, come marchio di una ferita.

Le scritture dei nostri due poeti si comportano come un nuovo tipo di deittico: la cicatrice di un trauma della catastrofe quotidiana di cui facciamo esperienza nella lettura, nella scrittura; e l'indice di un corpo contemporaneo dell'*obsolescenza* (per riprendere i termini di Günther Anders, il teorico del tempo post-catastrofico) che non può più tornare indietro, a uno stato naturale, e si esperisce interamente solo nel corpo scritto, grazie a un dispositivo post-umano di protesi e ibridazioni estetiche. E ancora: la poesia sarebbe la traccia di un'economia del vivente che lascia affiorare qualcosa di non visibile, proveniente da un ordine latente, che solo nella membrana dello scritto può avere diritto di cittadinanza, di cui non abbiamo altra rappresentazione che attraverso i residui sul testo. Sono queste cicatrici lasciate sulla superficie, di volta in volta foglio, pelle, tela, carta fotografica, precipitati di un evento non comprensibile altrimenti che dalle sue alterazioni.

Bibliografia

- Alfano Giancarlo *et al.* (a cura di) 2005, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella.
- Alfano Giancarlo 2013, *Il corpo della lingua. Soluzioni anti-liriche della poesia contemporanea italiana*, «L'Ulisse», 7 dicembre, <http://www.lietocolle.com/cms/img_old/il_corpo_della_lingua.pdf> (02/17).
- Alfano Miglietti, Francesca 2008, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori.

- Anders Günther 2007, *L'uomo è antiquato.2: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, trad. ita. di Laura Dallapiccola e M.A. Mori, Torino, Bollati Boringhieri.
- Anedda Antonella 1999, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli.
- Anedda Antonella 2007, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori.
- Annovi Gian Maria 1998, *Denkmal*, Brescia, L'Oblivione.
- Annovi Gian Maria 2007a, *Self-eaters*, Modena, Emilio Mazzoli.
- Annovi Gian Maria 2007b, *Terza persona cortese*, Napoli, Edizioni d'if.
- Annovi Gian Maria 2008, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit.
- Annovi Gian Maria 2010, *Kamikaze (e altre persone)*, Massa, Transeuropa.
- Annovi Gian Maria 2013, *Italics*, Torino, Nino Aragno.
- Artaud Antonin 1984, *Préambule*, in Id., *Œuvres Complètes I**, Paris, Gallimard, 7-12.
- Artaud Antonin 2004, *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Paris, Gallimard.
- Baudrillard Jean 1995, *Le crime parfait*, Paris, Galilée.
- Bello Minciocchi, Cecilia 2004, *Recensione a L'ospite di Elisa Biagini*, «Semicerchio», nn. 30-31, 132.
- Biagini Elisa 1993, *Questi nodi*, Firenze, Gazebo.
- Biagini Elisa 1998, *Morgue. Sesto quaderno di poesia italiana*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos.
- Biagini Elisa 2001a, *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, «Forum Italicum», vol. 35, n. 2, 442-56.
- Biagini Elisa 2001b, *L'ossessione del linguaggio: le prime opere di Ketty la Rocca*, «Italian Culture», vol. 19, n. 1, 111-126.
- Biagini Elisa 2004, *L'ospite*, Torino, Einaudi.
- Biagini Elisa 2007, *Nel bosco*, Torino, Einaudi.
- Biagini Elisa 2010, *Analfabetismo di ritorno. Qualche riflessione su certa scrittura del corpo*, «alfabeta2», 5, dicembre 2010, 30.
- Biagini Elisa 2012, *Nell'osso / Into the Bone / In den Knochen*, Venezia, Damocle.
- Biagini Elisa 2014, *Da una crepa*, Torino, Einaudi.
- Biagini Elisa e Filippo Gatti 2013, *Intreccio di ciglia. Dialogo sulla poesia e sulla canzone*, Grosseto, PHP.
- Carotenuto Luigi 2013, *Intervista al poeta Gian Maria Annovi*, «L'EstroVerso», 5 novembre, <<http://www.lestroverso.it/?p=5262>> (02/17).
- Ceserani Remo 2012, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cortellessa Andrea 2006, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Diodato Roberto 2005, *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Dubois Philippe 1996, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, Quattroventi.

- Francucci Federico 2013, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano, Mimesis.
- Giovenale Marco 2011, *Questioni e generazioni: alcuni autori nati negli anni 1968-77*, «Punto critico», 21 maggio, <<http://puncocritico.eu/?p=2146>> (02/17; previa registrazione).
- Lorenzini Niva 2003, *La Poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Lecce, Manni.
- Lorenzini Niva 2009, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori.
- Magrelli Valerio 2003, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi.
- Merleau-Ponty Maurice 1976, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty Maurice 1979, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Nancy Jean-Luc 2000, *Corpus*, Paris, Métailié.
- Ostuni Vincenzo (a cura di) 2010, *Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, Roma, Ponte Sisto.
- Pugno Laura 2007a, *Il colore oro*, Firenze, Le Lettere.
- Pugno Laura 2007b, *Gian Maria Annovi, echi di voci sequestrate*, «il Manifesto», 8 maggio, 13.
- Saccà Lucilla (a cura di) 2001, *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pisa, Pacini.
- Sexton Anne 1971, *Transformations*, Boston, Houghton Mifflin.
- Sollers Philippe (a cura di) 1973, *Artaud*, Paris, 10/18.
- Szyborska Wislawa 2009, *Torture. Gente sul ponte*, Milano, Scheiwiller.
- Testa Enrico 2005, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.
- Valduga Patrizia 1982, *Medicamenta*, Parma, Guanda.
- Ventroni Sara 2006, *Nel gasometro*, Firenze, Le Lettere.
- Zanzotto Andrea 1999, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Zanzotto Andrea 2001, *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, vol. 1 di *Scritti sulla letteratura*.
- Zinelli Fabio 2004, *Prefazione*, in *Nodo sottile*, a cura di Vittorio Biagini e Andrea Sirotti, Milano, Crocetti, vol. 4, 17-18.
- Zinelli Fabio 2008, *Recensione a Nel bosco*, «L'Indice dei libri del mese», dicembre, 45.
- Zublena Paolo s.d., *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, «Treccani», <http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html> (02/17).

L'OMBRA DEL PIROMANE.
PALAZZESCHI E LA DIALETTICA DELLA POSSIBILITÀ

Mimmo Cangiano

*“Questo è l'impossibile”. Già: l'impossibile!
poiché il possibile è ciò che è dato.*
Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la
rettorica*

È il giugno del 1910. Auto-esiliatosi in un monastero nella campagna olandese, l'ultimo mistico, Giovanni von Hoogens, ci informa che il tempo non dà tregua: incalza i suoi concittadini con furia rinnovata. Ma siamo sicuri che stia parlando del meteo? Dall'Inghilterra, Virginia Woolf, è ben noto, ricorda che nel dicembre dello stesso anno qualcosa è cambiato per sempre nella natura umana. Nell'ottobre, nella propaggine occidentale dell'impero austro-ungarico, il ventitreenne goriziano Carlo Michelstaedter (nella soffitta dell'amico Paternolli, sparsi a terra i testi di Marx e Schopenhauer, più qualche numero de «La Voce» che ha portato con sé da Firenze) sta approntando le appendici di una tesi di laurea che Giovanni Amendola, il futuro capo dell'opposizione costituzionale al fascismo, così recensirà: «Carlo Michelstaedter non è dell'innomere legione di quei che la bufera vitale porta in giro dalla nascita alla morte, dietro i miraggi del divenire. Vivere significa sostare, consistere» (1953, 163).

Sono alcuni dei vertici di quel dialogo immaginario che oggi chiamiamo Modernismo (Harrison 1996); estremità di una discussione che, fra Firenze e Dublino, fra Trieste e Heidelberg, torna a mettere sul piatto l'antica questione romantica dell'autenticità: possibilità del soggetto di fondare Valore, e dunque di «fondarsi», di consistere oltre le trasformazioni di un inarrestabile «divenire» che del nichilismo passa a farsi essenza; quella temporalità, aveva detto proprio Schopenhauer nei *Parerga e Paralipomena*, che è la causa per cui ogni cosa si converte in nulla nelle mani dell'uomo. Palcoscenico europeo della «crisi dei Fondamenti» e della «perdita del centro», «morte di Dio» che è tracollo di certezze antiche, di un soggetto che, aveva già scritto Dilthey, scopre ora con raccapriccio che nelle sue vene non scorre sangue, ma solo il succo diluito della Ragione kantiana.

Europa della seconda rivoluzione industriale, inarrestabile avanzare della Tecnica e di un nuovo paradigma scientifico (Ernst Mach lo sta insegnando a un'intera generazione d'intellettuali che inondano di lettere e petizioni a suo favore il comitato designato al conferimento del Nobel), paradigma che passa a porre la conoscenza sotto il segno della probabilità, negando la definitività di ogni approdo teoretico (di ogni *Heimat*) che voglia soffocare (scrive Bergson da Parigi) l'inarrestabile flusso della «vita vivente». Ma intanto von Hofmannsthal, nella stessa Vienna di Mach,

non riesce più a scrivere poesie, le parole gli si sfanno in bocca: da qualche anno tutto gli appare «indimostrabile, menzognero, lacunoso» (1992, 13).

C'è anche chi si oppone: «sempre verso casa!», il sintagma risuonato più di un secolo prima dalle pagine dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis (il modello che gli *Sturmer und Dranger* opposero al *Meister* goethiano, alla sua volontà di «lavoro» e di partecipazione al sociale) rimbalza come un'accusa di «vita inautentica» in qualche aula universitaria; sorprende György Lukács al suicidio di Irma Seidler e gli fa annotare sul *Diario*: «che il regno dei cieli discenda sulla terra e ci sia concessa vera casa» (1983, 110). E allora di nuovo a Firenze (dove era stato con lei due anni prima), dove gli schemi di quella rivoluzione sembrano ancora lontani, e ancora qualche calesse (ricorderà proprio Palazzeschi fra molti anni) gira per le strade, almeno nei giorni in cui tranvieri scioperano.

È ovviamente solo un trucco (Lukács lo capirà dopo qualche mese, quando accetterà di tornare a Heidelberg seguendo Ernst Bloch che è nel frattempo nella penisola a riprenderlo), c'è già chi si adopera per far andare i tram (e poi i treni) con la dovuta «regolarità»: proprio nel 1910 nasce Confindustria, in quello stesso dicembre di cui parla la Woolf (e proprio a Firenze) si riunisce il I Congresso del movimento Nazionalista, ed Enrico Corradini, con un discorso magistrale, ripropone il mito delle «nazioni proletarie» cooptando in seno alla propria ideologia numerosi elementi della prospettiva socialista, e così cominciando a infrangere l'ottica internazionalista (e lo si capirà nel '14) del movimento dei lavoratori. I cosiddetti democratici vociani (Slataper, Jahier, lo stesso Amendola) non riescono a mettere a fuoco quanto sta avvenendo: non vedono il fronte unitario che industriali e intellettuali nazionalisti stanno cominciando a costruire (Prezzolini pensa addirittura di poter portare il Nazionalismo nel moderato alveo crociano) e che condurrà il paese, attraverso la guerra, al fascismo. Si alza da Trieste la voce isolata di un «pazzo per eredità materna»¹, il socialista ebreo Angelo Vivante, ma nessuno lo ascolta²:

[...] la gara selvaggia d'interessi, sulla quale s'impernia la produzione capitalistica, stringe in vincoli indissolubili, con le diverse borghesie, anche i rispettivi proletari; ciò significa che i proletari sono trascinati irresistibilmente nei vortici dell'espansionismo industriale, e debbono quindi subirne in silenzio, ove accorra, tutti gli impulsi di guerra e di sangue. Ma allora le parole del *Manifesto* erano sillabe vane? (1984, 72)

Cosa c'entra il «mite» Palazzeschi con tutto questo? Cosa ha a che fare il poeta-saltimbanco con questo strano intreccio di questioni epistemologiche e ideologiche? E perché uno dei suoi critici migliori, Guido Guglielmi,

¹ Tale definizione, pubblicata sul *Piccolo della Sera* nel febbraio 1921, fu attribuita ad Attilio Hortis.

² Ma Gramsci di Vivante si ricorderà nei *Quaderni*.

ha scritto che «è Palazzeschi che realizza la verità dell'avanguardia?» (1973, 187). È davvero ironico che per rispondere a tali domande – domande che implicano uno dei luoghi fondamentali del Moderno – si debba tornare, come un artista tardo-romantico in crisi d'ispirazione, al cancello di un cimitero. Ma per fortuna è un cimitero davvero paradossale quello che il fiorentino descrive ne *L'Incendiario*, il suo libro 'futurista' di poesie di quello stesso 1910; e sembra in fondo più un teatro che un camposanto:

Che poco posto occupano i morti,
 meno assai del naturale.
 [...]

 Quelle alte pareti
 con tutte quelle teste fitte fitte,
 nell'immobilità,
 sembrano quelle di un loggione
 per una straordinaria rappresentazione. (Palazzeschi 2002, 197)

Il punto è questo: Palazzeschi costruisce un'esemplare immobilità che blocca i defunti in funzione di pubblico, contrapponendo a questa l'indefinibilità di coloro che sono vivi, cioè di coloro che, teatralmente, prendono parte alla rappresentazione. Se da un lato il mondo come teatro – «il luogo in cui si è autorizzati a quella finzione e a quell'inautenticità che contrassegnano l'individuo moderno» (Magris 1999, 125) – viene narrato sotto l'etichetta della «provvisorietà», sotto l'insegna dell'impossibilità conoscitiva (dell'impossibile approdo ad un'atemporale certezza), l'universo di coloro che sono morti è invece immediatamente definibile. La condizione «mortuaria» si astraie istantaneamente nell'immutabilità di una caratteristica che permette una lettura «sicura» del reale; lo si dà in pochi tratti e per singole, specifiche, qualità, racchiuse nella «fissità» del marmo:

Sulla pelle della loro faccia marmifica.
 meglio assai che sui vivi,
 si qualifica la fisionomia
 caratteristica.
 “Qui riposa
 l'uomo dalle rare virtù:
 Telemaco Tessuto
 d'anni cinquantatré,
 padre e marito esemplare”.
 Se t'avessimo incontrato vivo,
 chi l'avrebbe saputo? (Palazzeschi 2002, 196)

Con il Modernismo emerge l'impossibilità dell'identità stabile e determinabile – la morte di Dio è innanzitutto la morte del Soggetto che dava Fondamento al mondo – che la persona soggetta al «tempo» (i «vivi») ora esprime come spazio dell'ambiguità, di contro alla franchezza essenzialistica dei morti (Klossowski 1999, 128; Remotti 1996, 4). Parallelamente a

ciò, Palazzeschi introduce un'altra fondamentale contrapposizione: solo ai defunti è concessa una reale funzione comunicativa. In quanto estranei alla contingenza che domina la situazione «vita» – flusso che rifiuta la ricomposizione nella laconicità di un significato, come intuito anche da Musil nei *Diari* (1980, 4) – solo i deceduti sono in possesso di una capacità discorsiva (le scritte sulle lapidi e la stessa marmoreità dei volti) atta a porsi al di là del conflitto di interpretazioni che ogni Verità in quel flusso vanifica:

I vivi àn delle facce,
 che per quanto espressive, son mute,
 e una faccia per bene
 la possono avere anche i mascazzoni,
 invece le facce dei morti
 son piene di ottime informazioni. (Palazzeschi 2002, 197)

L'equivocità (modulata nella struttura parodistica e carnevalesca) si fa così, attraverso la strategia di natura umoristica, custode di una tattica critica a doppio livello: mira da un lato all'esaltazione burlesca dell'inafferrabile e, dall'altro, assegna valore «mortuario» ai tentativi di categorizzazione del senso.

Esaltandosi nel rapporto «potenziale» che l'arte instaura con la realtà, il testo, contemporaneamente, esalta il valore immanente di paradossalità che in quella è contenuto, ma, pure, critica le finte totalità di senso che lo stesso reale permette. La verità assegnata ai morti (e solo ai morti!) verrà infatti risolta, nel finale, nella farsesca mercificazione dei teschi che quelle stesse verità rappresentano, e così risulterà inevitabilmente degradata.

La vocazione al contraddittorio che è propria del clown (Starobinski 1984), si svilupperà come attitudine a una parola, avrebbe detto Bachtin, sempre pronunciata «con riserva»: fuori dal privilegio ontologico concesso alla coscienza dell'Io (possibilità di «costringere» il mondo nei simbolismi di questo: linguaggio incluso) e, dunque, necessariamente ambivalente. Infatti l'infrazione del Logos classificatorio e gerarchico dello stesso linguaggio (nella canzonetta *E lasciatemi divertire!*) porrà questo in crisi proprio in quanto rispecchiamento di quel valore autoritario che si determina fra la realtà e il sistema di segni ad essa collegato. Nel linguaggio si vedrà cioè un riflesso dell'Ordine in cui l'esistenza è organizzata: l'infrazione linguistica rappresenterà dunque il tentativo di infrangere quello stesso Ordine. La possibilità di una fondazione coattivamente sintetica che ne possa esprimere la totalità significativa, viene ironicamente rigettata quale violenza: al contempo espressione e regolarizzazione di quell'ordine teso al mantenimento di un mondo retto su fittizie unità definite e, di conseguenza, su fittizie autorità definite. L'eversione ludica (tematica e linguistica) va dunque programmaticamente ad esprimere il reale sotto specie «anomalia», incamminandosi verso i territori della comicità che sono poi i territori dell'alterità:

E sui banchi, ammassata,
 oppure tortuosamente attaccata,
 chilometri di salsiccia,
 che sembra l'ammasso degli intestini malati
 di tutti i morti.
 I salumai ànno appesi
 i salamini nuovi, cotechini,
 zamponi, mortadelle;
 e viene fino sulla strada
 un odore stuzzicante
 di lepri e pappardelle.
 Tutti si riversano a mangiare
 a crepabelle. (Palazzeschi 2002, 195)

Ma su tale strada sarà la stessa vicenda del Palazzeschi approdato al Futurismo marinettiano a porsi sotto il segno dell'ambiguità (Marinetti e Palazzeschi 1978, 5). Il contatto che in questo libro il fiorentino istituisce col movimento milanese (il volume è preceduto dalle 57 pagine del *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste* e lo stesso titolo è naturalmente di marca marinettiana), va ad istaurare, in seno allo stesso movimento futurista, una contrapposizione di codici diversi, una potenzialità che quello voleva inespressa: quella del fraintendimento. Spingendosi, nel poemetto eponimo che apre la raccolta, fino al rischio della completa identificazione, Palazzeschi arriva a stabilire una contiguità con la poetica futurista destinata a far esplodere le contraddizioni di questa e, contemporaneamente, le contraddizioni dello stesso Palazzeschi. Il fiorentino, voglio dire, utilizza i portati della crisi gnoseologica di marca nietzschiana che sta attraversando l'intera Europa (quelli che in Italia, già apparsi nel *Leonardo*, esploderanno a breve in *Lacerba*), per porre in crisi la struttura «monologica» della poetica marinettiana (e il suo sfondo tecnologico-imperialistico). Palazzeschi costringe il futurismo marinettiano ad un rapporto dialettico che problematizza – continuamente – lo spazio fra realtà e ideologia, che, vale a dire, continuamente mette l'ideologia di fronte alla propria natura «astratta» (Picchione 2006, 140). Ecco allora che il poeta va a trovare il piromane:

In mezzo alla piazza centrale
 del paese,
 è stata posta la gabbia di ferro
 con l'incendiario.
 Vi rimarrà tre giorni
 perché tutti lo possano vedere.
 Tutti si aggirano torno torno
 all'enorme gabbione,
 durante tutto il giorno,
 centinaia di persone. (Palazzeschi 2002, 181)

Partendo dal meccanismo (già presente nelle precedenti raccolte poetiche palazzeschiane) teso a contrapporre un 'centro' al girotondo della gente intorno ad esso, Palazzeschi ribalta le sue stesse modalità espositive (ed è un primo effetto del contatto col Futurismo). Il centro, diversamente che in precedenza, si presenta infatti raggiungibile, e la gente è lontana dalla catatonìa che la caratterizzava nei primi libri:

-Io lo farei volentieri a pezzetti.
 -Buttatelo nel fosso!
 -Io gli voglio sputare
 un'altra volta addosso! (Palazzeschi 2002, 183)

Il linguaggio «esclamativo» della gente si raddoppia nel dettato del poeta che eleva, «con parole molto 'Übermensch'» (Sanguineti 1965, 94), il suo inno al piromane rinchiuso, equiparandolo a Cristo e procedendo (ma dopo averne preso, come ora vedremo, le debite distanze) alla sua liberazione:

“Inginocchiatevi tutti!
 Io sono il sacerdote,
 questa gabbia è l'altare,
 quell'uomo è il Signore!
 [...]
 Va', passa fratello, corri a riscaldare
 la gelida carcassa
 di questo vecchio mondo! (Palazzeschi 2002, 184; 188)

Il poemetto è stato letto da una nutrita schiera di critici palazzeschiani (e con ragione) come il momento di massimo contatto fra Palazzeschi e il Futurismo (e sarà facile vedere nell'incendiario lo stesso Marinetti); contatto in seguito abiurato con l'esclusione di questa poesia – ripresa solo in una breve epigrafe – nella seconda edizione del volume datata 1913. Ma considerare questo testo come una sorta di corpo estraneo alla produzione palazzeschiana è un discorso semplicificante, teso a sopprimere quello che fu un preciso momento della strategia complessiva del suo autore. Una strategia tesa appunto a far emergere le contraddizioni di un rapporto ideologico col reale che si voglia dato univocamente; qui nei termini di un'ideologia sovversivistica (il Futurismo) che, pur nelle movenze antagonistiche, finiva per essere l'opposto della posizione avanguardistica così come Palazzeschi l'andava delineando. Il Futurismo marinettiano finiva, voglio dire, per essere riproduzione mimetica mediante la quale l'Arte esprimeva non la messa in crisi del reale, ma il tentativo di conciliarsi con esso, proprio nel legarsi al montare, in prospettiva egemonico, delle nuove posizioni ideologiche dominanti; quel «certo naturalismo descrittivo» di cui parlò Renato Barilli (1976, 80).

Il 'poeta' del testo, infatti, accoglie le istanze del piromane ma per restituircele rovesciate: la relazione che si instaura fra i due mette in crisi,

da un lato, il culto nichilista palazzeschiiano, ma, contemporaneamente, presenta al lettore una versione indebolita dell'ideologia «incendiaria». L'avvicinamento al Futurismo ci restituisce un poeta stranamente (e socialmente) aggressivo, un Io che rivendica con forza la propria identità «attraverso un recitativo palesemente mutuato, sul piano lessicale e sintattico, dall'intonazione imperativa e declamatoria del linguaggio futurista» (Saccone 2000, 74). Allo stesso tempo, ci restituisce la possibilità di una visione altra rispetto, ad esempio, all'ipostatizzazione dell'azione futurista; un attivismo del tutto *sui generis*:

Anch'io sai, sono un incendiario,
 un povero incendiario che non può bruciare,
 [...]
 Là sopra il mio banco ove nacque,
 il mio libro, come per benedizione
 io brucio il mio primo esemplare [...]. (Palazzeschi 2002, 184)

Trasportando il Futurismo in un universo pluriprospettico e privo di fondamenti (l'universo in cui l'ideologia deve entrare in relazione col proprio opposto, con un suo raddoppiamento «anomalo» e «teatralizzato»), Palazzeschi prova a metterne in crisi la struttura «monologica». Lo stesso poeta del poemetto dovrà poi infatti essere messo in rapporto con tutte le altre maschere che l'autore assume nel corso del libro, e che andranno necessariamente a inficiare la possibilità identitaria che pure, nel testo di apertura, viene presa, stante le movenze dialogiche, in considerazione.

L'approdo a questa posizione ogni volta «contraddittoria» permette a Palazzeschi di chiarire i termini della propria operazione poetica, arrivando a quella singolare sovrapposizione di «critica» e «utopia» che diverrà lo specifico tanto di *Il codice di Perelà* quanto dei «manifesti» pubblicati su *Lacerba*. Instaurando una comunicazione con una poetica, quella futurista, estranea ai principali nuclei concettuali della propria, Palazzeschi riesce a porre in crisi entrambe, così giungendo a quella concezione del «negativo» (della messa in crisi costante) che diverrà il suo tratto metapoetico più caratteristico e farà parlare di dadaismo.

Tornando al volume in questione si potrà infatti notare come, nella poesia conclusiva (*La visita di Mister Chaff*), l'incendio invocato nel poemetto d'apertura verrà comicamente rovesciato: la movenza identitaria, esclamativa e superomistica del poeta nei confronti di un «Americano... babbeo!» (Palazzeschi 2002, 288) si rivolgerà allora, sotto forma di «riflessione», contro il poeta stesso: «Io rimasi confuso, / e pensai d'essermi riscaldato invano» (2002, 289).

La trasposizione ironica del «fuoco» del piromane in un «essermi riscaldato invano» sottolinea il recupero del personale progetto avanguardistico palazzeschiiano, quello teso alla critica continua della «formalizzazione» delle strutture ideologiche (quali che siano). Mediante il meccanismo dialettico continuamente instaurato con ciò che è altro da sé – e sempre con-

traddittorio rispetto all'esterno e a sé stesso – tale strategia, sotto il nome di *Varietà*, sarà così definita nel 1915:

Io sono arcisicuro che se avessero detto all'uomo: vai, fai il mondo, esso ci avrebbe dato fuori una piattaforma talmente pari, talmente liscia e tirata a pulimento da non poterci star ritti nemmeno i gomiti. Dove mette la mano questo benedetto uomo, sedicente creatore, agisce con un principio che è esattamente l'opposto a quello della creazione, a quello che è il principio fondamentale di essa. (Palazzeschi 2004, 1257)

E non a caso tale procedimento verrà legato – nei termini di omologazione – ad una severa critica del militarismo, proprio mentre la stragrande maggioranza degli intellettuali (con i futuristi naturalmente in prima fila) era impegnata a favore dell'interventismo:

[...] incontrai per una via molti uomini vestiti dello stesso colore, con identiche scarpe e berretto, ugual numero di bottoni all'identità giubba. Camminavano serrati l'uno all'altro con un certo modo di fare i loro passi ad un tempo come fossero stati un uomo solo. Non ci riuscivano ma quella era la loro mira, si capiva benissimo.

-Che cosa sono? – domandai a uno che come me si era fermato a guardarli.

-Sono soldati. – Mi rispose quello con molta disinvoltura.

-Ah! Soldati.

-Sicuro.

Se il mio più intimo amico fosse stato fra quegli uomini e non mi fosse corso incontro certo io avrei dovuto faticare per ritrovarlo. (Palazzeschi 2004, 1256-57)

La posizione eccentrica e liminare che Palazzeschi assegna ai propri simulacri letterari, gli permette di riguadagnare un ruolo attuativo che viene inteso come riattivazione del «possibile» in senso musiliano. Un concetto che può essere spiegato attraverso il seguente passaggio tratto da *L'uomo senza qualità*:

Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è [...]. Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire, in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie, congiuntivi. (Musil 1999, 12)

Questa declinazione del 'possibile' innesca un continuo riferimento a quelle zone di concettualizzazione del reale che l'ideologia con cui si entra in contatto prova a mantenere inesprese. Si prenda un testo come *Una cascina di cristallo* (apparso in «Lacerba» nel marzo 1913 e poi inserito nella seconda edizione di *L'incendiario*):

Io sogno una casina di cristallo
 proprio nel mezzo della città,
 nel folto dell'abitato.
 Una casina semplice e modesta,
 piccolina piccolina,
 tre stanzette e la cucina.
 Una casina
 come un qualunque mortale
 può possedere
 che di straordinario non abbia niente,
 ma che sia tutta trasparente,
 di cristallo. (Palazzeschi 2002, 316-17)

Base del componimento è naturalmente la tecnica dello straniamento. Se la «casina» mantiene infatti, da un lato, tutti gli elementi di un interno piccolo-borghese, dall'altro lato, mediante l'istaurazione di un ordine «altro» rispetto a quello della realtà (è una casa trasparente), si pone come attivazione di un codice «differente» che entra in gioco al fine di mettere in crisi quello dominante. Il contatto dialogico che viene a determinarsi fra il mondo reale e la «casina» (e i fraintendimenti da ciò provocati) ha lo scopo di mostrare alla realtà la «possibilità» che essa conteneva ma che l'ideologia su essa aveva voluto «sospendere». La novità (la stranezza) rimette in libertà il significato e colpisce le gerarchie culturali: la vicinanza-contiguità fra il mondo istaurato dal poeta e il mondo della «gente», avviando una pluralità prima assente, innesca disordine ed eversione all'interno di ciò che provava a darsi come elemento unidimensionale.

L'allontanamento del poeta dal mondo (il rinchiudersi nella «casina») non è più dunque parte di una logica difensiva (ciò che ancora l'isolamento sottintendeva in volumi come *I cavalli bianchi* e *Lanterna*), ma si configura come sistema d'attacco. Il «ritiro» del poeta ha cioè lo scopo di edificare una realtà differente da quella consueta. Tale «seconda realtà», però, non va mantenuta isolata (decadentismo), ma decisamente messa in comunicazione con la prima. In tal modo la «seconda realtà» sconvolge le regole del «funzionamento» della prima e, soprattutto, rivela anche quella non in quanto «realtà», ma in quanto «possibilità». Come l'apologia del deforme e del laido in *Il contro dolore* susciterà l'emersione di una struttura alternativa dell'esistenza, così in *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi* il proposito «contaminante» di un'ideologia alternativa costringe il reale a fare i conti con un suo raddoppiamento *sub specie* teatro: «È il mondo un teatro nel quale tutti vogliono essere attori» (Palazzeschi 2004, 1371).

L'esclusione diventa il luogo dal quale il poeta determina nuove strutture interpretative della realtà proprio nell'instaurazione di un contatto paradossale con il mondo esterno. Tale contatto, inevitabilmente, non lascia lo scrittore al punto di partenza, ma lo costringe (costringendo a sua volta ciò che è altro-da-sé) ad un'attitudine inesauribile alla metamorfosi, allo sviluppo di una struttura parodica virtualmente infinita, e a dichia-

rare «una guerra spietata a tutto ciò che vuole soffocare nell'uomo l'*incessante possibile*» (Klossowski 1999, 48). Un'idea che trova un precedente anche in Nietzsche:

Chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può poi sentirsi sulla terra nient'altro che un viandante – per quanto non un viaggiatore *diretto* a una meta finale: perché questa non esiste. [...] non potrà legare il suo cuore troppo saldamente ad alcuna cosa particolare: deve esserci in lui stesso qualcosa di errante, che trovi la sua gioia nel mutamento e nella transitorietà. (1992, 304)

Se l'irruzione di una pluralità di «ordini» smuove dalle fondamenta le precedenti strutture gerarchie, lo stesso principio di «esclusione» sarà, in un testo come *L'assolto* (pure apparso nell'*Incendiario* del 1913), destinato a subire una trasvalutazione che finirà per renderlo principio di un'iniziativa volta contro il pubblico (quel «pubblico», si ricorderà, che era stato rappresentato dai morti):

Assolto!
 Io sono l'assolto
 miei cari signori,
 ed ora che son fuori
 guardatemi bene in viso:
 ò ucciso?
 [...]
 Fuggire?
 Nascondersi agli occhi della gente?
 Ma che!
 Sottrarsi alla sconcezza
 del dubbio ch'io rivesto?
 Ma che!
 Rivestirlo dignitosamente,
 o con disinvoltura?
 Ma che! Niente, niente!
 Esibirsi, senza misura,
 generosamente. (Palazzeschi 2002, 310-11)

L'assolto si espone ai giudizi della gente, ma non comportandosi nei modi previsti dalla logica sociale, mette in crisi le griglie interpretative di quella. Sottraendosi alla gabbia identitaria, a quell'identità che nella realtà dovrebbe toccare a un delinquente, instaura col mondo un contatto paradossale il quale dimostra l'assenza di un sovrastrato metafisico che possa riempire di senso il reale (la poetica di Palazzeschi si inserisce del resto nella grande tradizione del «declino» del platonismo). Tale contatto apre nello stesso reale un ambito di differenza radicale dove l'ultima parola spetta al gioco della simulazione teatrale (parola che, per definizione, non può mai essere l'ultima parola).

La dissoluzione del senso originatasi sul paradosso (l'accostamento di due differenti ordini interpretativi) produce il trionfo di una modalità critica sempre pronta a introdurre in sé la propria... critica, costantemente attivando un senso «altro» che vuole evitare le calcificazioni «mortuarie» della prima interpretazione.

In un testo straordinario come *Pizzicheria*, la sfera gastronomia (e fin troppo ovvio sarebbe qui un ulteriore riferimento a Bachtin) può essere equiparata – nel crollo di qualsiasi ordine gerarchico («diritti *uguali* per tutti», aveva scritto Nietzsche) (1979, 57) alla sfera idealistica, storica e geografica:

Le file dei formaggi
 l'un sull'altro ammassate,
 mi sembrano villaggi,
 borgate soleggiate,
 coi tetti di lavagna,
 le oscure untuose cortecce,
 come paesini di montagna
 [...]
 Non vi sembra di sognare
 dame medioevali
 affacciarsi alle superbe finestre
 tonde e ovali
 del palazzo dei granduchi,
 quello coi buchi?
 [...]
 E le acciughe e le salacche
 dalle lucide corazze,
 nei barili allineate,
 inginocchiatevi!
 Sono i guerrieri delle Crociate! (Palazzeschi 2002, 334-35)

Ma, a mio giudizio, è in *La città del sole mio* che Palazzeschi raggiunge i risultati più sorprendenti:

Che sole ci può brillare,
 se non un faro di scarabei,
 nel cielo dei sogni miei?
 Mi direte: è un sole troppo strano!
 Ma io posso tenerlo in mano:
 giocarci sul mio tavolo
 come se fosse un cavolo.
 Farci all'amore
 a tutte le ore;
 dirgli: sei un imbecille!
 Dirgli mille insolenze,
 mille brutte parole,
 come non si trattasse del sole.
 Avete capito? (2002, 226)

Palazzeschi, introiettati gli elementi umoristici di certa cultura carnevalesca, si spinge ora verso una parola exotopica che desemantizza la stessa stabilità semantica collegata alla relazione parola-cosa. Il sole, improvvisamente ridotto a «cavolo» in virtù della struttura «possibilistica» della realtà, viene detronizzato dal suo comune ambito semantico e passa a farsi esempio di una semiosi illimitata dove la parola stessa non è immediatamente identificabile con i propri contenuti, ma è invece espressione costante di un'alterità a se stessa. È così il reale medesimo ad essere restituito in una continua rideterminazione del rapporto instaurato col soggetto, in una struttura bi-direzionale destinata a modificare, di volta in volta i parametri di entrambi: in una perenne decentralizzazione, nel dialogo, di ciò che si presenta come «stabile».

È così il rammarico che, nella conclusione della già menzionata *La visita di Mister Chaff*, il poeta prova dopo aver interrotto le ciarle, con un lungo e violento «monologo», del lontano parente americano, a diventare il sigillo della singolare modernità di Palazzeschi (e del suo singolare concetto di avanguardia):

Gli potevo lasciar dire
tutte le sue grullerie
a quel povero americano,
chi sa come mi potevo divertire! (2002, 289)

L'interruzione dell'ambivalenza, del dialogo (dopo la sfuriata del poeta Mister Chaff se ne va «zitto zitto»), si configura come interruzione dello stesso divertimento. Il poeta che, nel monologo, riguadagna infatti una funzione positivo-affermativa (e non più critico-dialettica) adotta un linguaggio enfatico e ascensionale (evidente parodia dannunziana) che, irrelato, rispetto alla lingua degli «altri», si proietta in definizioni lontane dalla terra e dalle sue contraddizioni, si reifica in clamorose scempiaggini:

Ma io salgo, nulla m'arresta,
è in cielo la mia testa,
nell'azzurro profondo,
fra le stelle che si confondono
al bagliore dei miei occhi,
e mi sorridono amiche, sorelle.
Su, su, entro nel sole,
e creo, e mi beo! (2002, 288)

La ricomposizione a-dialettica che il soggetto qui esprime come ricomposizione di un momento ideologico-conoscitivo «forte», si aliena dal precedente choc della contraddizione che rimetteva, invece, in libertà le gerarchie dei *tòpoi* culturali. Tale «monocularità cognitiva» (Whele 2007, 89) diventerà infatti, nel romanzo del 1911, il principale bersaglio dell'azione di Perelà che, nel suo viaggio attraverso i «fortini» ideologici

dello stato (governo, religione, arte, manicomio, ecc.), preserverà per sé il compito di costringere questi ultimi alla costante adozione di uno schema gnoseologico basato, come abbiamo visto, sulla tecnica umoristica del fraintendimento (ciò che Palazzeschi definirà alternativamente «fantasia» o «leggerezza»).

L'infrazione dei principi aristotelici d'identità e non-contraddizione, in un'epoca, avrebbe scritto Max Weber, «lontana da Dio e priva di profeti» (2004, 40), determina il crollo di quei principi gerarchici necessari alla valutazione del reale (determina l'impossibilità di costringere i «particolari» in una totalità dotata di un significato definitivo e universale).

Eppure questa «apologia dell'anti-assoluto, del relativo, della diversità, della diseguaglianza, del divenire» (Tellini 2006, 156) non può configurarsi, come a prima vista potrebbe sembrare, in quanto abbandono del mondo al caos di questi particolari (*Werdelust* di eraclitea innocenza oltre le «forme»). Piuttosto questa va considerata come istaurazione di un rapporto «negativo» fra arte e realtà, dove il primo elemento ha sempre da opporre al secondo un raddoppiamento di quello che, conducendo la realtà al proprio straniamento, quella stessa realtà critica.

È in questo modo, crediamo, che Palazzeschi si inserisce nella crisi epistemologica che determina il principio del secolo. Il fiorentino introietta nel suo «fare» poetico i portati filosofici della rivoluzione modernista e li usa contro quelle posizioni disposte ad assegnare oggettività a ciò che è in realtà la semplice datità dei valori culturali dominanti. Questa datità, rivela allora la palazzeschiana dialettica della «possibilità», non è altro che il rapporto che intercorre fra la storia reale e la produzione teoretica (ideologica) che su questa continuamente concreisce.

Bibliografia

- Amendola Giovanni 1953, *Etica e biografia*, Milano, Ricciardi.
- Bachtin Michail M. 1988, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Barilli Renato 1976, *L'antidolore*, in *Palazzeschi oggi. Atti del Convegno. Firenze, 6-8 novembre*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, il Saggiatore, 1978.
- Corradini Enrico 1923, *Discorsi politici (1902-1923)*, Firenze, Vallecchi.
- Guglielmi Guido 1973, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi.
- Harrison Thomas J. 1996, *1910, the Emancipation of Dissonance*, Berkeley, University of California Press.
- Hofmannsthal Hugo von 1992, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di Roberta Ascarelli, Pordenone, Studio Tesi.
- Klossowski Pierre, Federico Ferrari e Maurice Blanchot 1999, *Nietzsche, il politeismo e la parodia*, Milano, SE.
- Lukács György 1983, *Diario. 1910-1911*, a cura di Gabriella Caramore e Massimo Cacciari, Milano, Adelphi.

- Magris Claudio 1999, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi.
- Marinetti Filippo Tommaso e Aldo Palazzeschi 1978, *Carteggio*, a cura di Paolo Prestigiacomo, Milano, Mondadori.
- Michelstaedter Carlo 1995, *La persuasione e la retorica et Appendici critiche*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi.
- Musil, Robert 1980, *Diari. 1899-1941*, a cura di Adolf Frisé e Enrico De Angelis, Torino, Einaudi.
- Musil, Robert 1999 *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi.
- Nietzsche Friedrich 1992, *Umano, troppo umano*, vol. 1, Milano, Adelphi.
- Nietzsche Friedrich 1979, *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi.
- Novalis 1997, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi.
- Palazzeschi Aldo 2002, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori.
- Palazzeschi Aldo 2004, *Tutti i romanzi*, vol. 1, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori.
- Picchione John 2006, *Palazzeschi: il soggetto in fumo?*, in *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie. Atti del Convegno internazionale di Studi, Toronto, 29-30 settembre*, a cura di Luca Somigli e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- Remotti Francesco 1996, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- Saccone Antonio 2000, *La trincea avanzata e la città dei conquistatori. Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori.
- Sanguineti Edoardo 1965, *Tra libertà e crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- Starobinski Jean 1984, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri.
- Tellini Gino 2006, *Le muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Vivante Angelo 1984, *Irredentismo adriatico*, a cura di Elio Apih, Trieste, Edizioni Italo Svevo.
- Weber Max 2004, *La scienza come professione. La politica come professione*, a cura di Wolfgang Schluchter, Torino, Einaudi.
- Whele Winfried 2007, *Nel regno dell'intrascendenza*, in *Palazzeschi europeo*, a cura di Willi Jung e Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

UN NOVECENTESCO 'SAPERE DI NON SAPERE':
IL PROBLEMA DELLA CONOSCENZA
NELLA POESIA CREPUSCOLARE

Danila Cannamela

*O uomini, sapientissimo fra di voi è colui
che, come Socrate, sa che la propria sapienza
è nulla.*

Platone, Apologia di Socrate

1. Introduzione

Parlando di poesia crepuscolare, a più di cento anni dall'articolo di Giuseppe Antonio Borgese che ne conio il nome, ci si imbatte ancora in una vulgata critica che etichetta sbrigativamente questa variegata costellazione poetica come un canto dimesso e piangevole. I crepuscolari sono entrati nel sentire comune come quei poeti malati di *spleen* e di etisia che cantano con un fil di voce al suono di uno straziante organetto di Barberia. Ad essere cantato è un mondo lillipuziano di piccole «cose che fanno la domenica», per citare il titolo di una poesia di Corrado Govoni che propone un ideale inventario del repertorio crepuscolare attraverso un serrato stile elencatorio. Per estensione, crepuscolare è diventato sinonimo di una quotidianità prosaica e *naïve*, immersa nell'eterno ritorno di un passato irrimediabilmente perduto e di un presente in cui ci si guarda vivere: «Non vivo. Solo, gelido, in disparte, / sorrido e guardo vivere me stesso» (Gozzano 1980, 138).

Trasposto sul piano conoscitivo, il Crepuscolarismo sembra indugiare nel torpore apatico della «malinconia di non aver nulla da dire e da fare» (Borgese 1928, 150). Affiora, tuttavia, il dubbio che il potenziale conoscitivo della poesia crepuscolare risieda proprio nel suo messaggio negativo e apparentemente nichilista. Partendo da questo interrogativo critico, il seguente saggio propone un percorso di lettura alternativo che analizza la componente di ricerca gnoseologica del Crepuscolarismo come ri-attualizzazione novecentesca del metodo socratico. In chiave di indagine sulle possibilità e i limiti della conoscenza nella società della Belle Époque, i testi crepuscolari ritrovano un nuovo comune denominatore nella dissacrazione delle illusorie certezze borghesi e nel suggerimento di nuovi (anti-)modelli di *sofia*. Dissodando il terreno della tradizione letteraria ottocentesca, il Crepuscolarismo dà voce ad una profonda e attualissima indagine conoscitiva che pone il lettore a confronto con quesiti su cui l'umanità, dall'epoca di Socrate all'era dell'intelligenza artificiale, non ha smesso di interrogarsi: cosa significa conoscere? Qual è il discrimine fra conoscenza e ignoranza? Chi è il vero saggio?

2. Un ironico dialogo socratico con la tradizione

A differenza di altri movimenti *fin de siècle* e primonovecenteschi, il Crepuscolarismo non ha prodotto manifesti 'ufficiali'. La mancanza di uno statuto di gruppo non deve essere, però, fraintesa in termini di passivismo critico; rientra, invece, nello spirito militante di un'arte 'fuori della legge' che alla gridata programmaticità del genere-manifesto oppone un sotterraneo sabotaggio della coeva tradizione letteraria. Non a caso Sergio Corazzini riconduce Govoni al sentimento poetico del cenacolo crepuscolare romano, come esplicitato in una lettera dell'aprile 1907 ad Aldo Palazzeschi: «Egli è uno di coloro, vale a dire de' nostri, che comprendono interamente certe arti 'fuori della legge' e se ne deliziano» (Corazzini 1999, 299). Sabotare la tradizione ottocentesca significa infatti appropriarsi indebitamente di una prosaicità narrativa e di uno stile piano per realizzare un'anti-poesia dell'ordinario che, come ha evidenziato Sanguineti, fa crollare un mondo socio-culturale fradicio di fasto letterario, estetismo dannunziano e «fede sicura dei maestri dell'Ottocento Europeo» (1961, 78). Traslato a livello gnoseologico, lo sgretolamento dei credo assoluti e degli imperativi categorici conduce ad affermare l'insita inconoscibilità del quotidiano. La chiave del 'rovesciamento' conoscitivo crepuscolare sta quindi nel mostrare con disarmante semplicità e acuta ironia come la forza del sapere poetico risieda socraticamente nell'ammissione di non sapere.

Nel tracciare un possibile *trait d'union* tematico tra conoscenza socratica e conoscenza crepuscolare è opportuno evidenziare preliminarmente alcuni aspetti fondamentali di questa inusitata connessione che, mettendo in relazione due pensieri apparentemente lontani, intende suggerire nuovi e più ampi percorsi di lettura per una corrente poetica spesso relegata a rango di letteratura 'minore'. Come il Socrate degli scritti platonici, i crepuscolari si trovano in una fase di transizione socio-politica: Atene, nel IV secolo a.C., dopo la cacciata dei Trenta Tiranni, deve fronteggiare la crisi dei valori dell'antica *polis* democratica; l'Italia primonovecentesca si ritrova, similmente, ad affrontare l'instabile eredità politica post-risorgimentale e un complesso processo di democratizzazione. Sia il Socrate platonico sia i crepuscolari vivono in un'epoca in cui i valori del passato stridono con il presente e occorre imboccare nuovi possibili percorsi etico-conoscitivi che rendano conto delle trasformazioni sociali. Nonostante il pensiero socratico sorga sul terreno della sofistica, nell'*Apologia*, il filosofo ateniese è una figura in netta opposizione rispetto alla rivoluzione morale operata dai sofisti e alla loro elezione della retorica a scienza principale nella formazione dell'uomo colto. Se in un certo Crepuscolarismo, e specialmente in Gozzano, affiora una vena corrosiva che alimenta una distruzione programmatica dell'*ethos* borghese e del suo sapere monolitico, la 'controparte' di educazione eversiva dell'interlocutore è smorzata dall'irresistibile fascino per i valori di un passato sempre rimpianto – il tempo «dei Nestori morali», «dei saggi ammonimenti», «dei buoni sentimenti», «della virtù, dei semplici ideali» evocato in *Paolo e Virginia* (Gozzano 1980, 164). Il Cre-

puscolarismo, infine, condivide con Socrate l'abbandono di una funzione esplicativa del sapere in nome di una più vasta dimensione di ricerca che si innesta perfettamente in una religiosità aperta, fondata su una nozione di anima e di bontà profondamente indeterminata, in relazione alla quale «sia le dottrine teologiche e anti-teologiche sull'anima sia quelle mistiche e fisiche diventano irrilevanti» (Vlastos 1980, 5)¹.

Da queste premesse si delinea più chiaramente la filigrana socratica presente nell'arte maieutica crepuscolare e il suo fine: accompagnare il lettore in un cammino di ricerca interiore che gli sveli la falsità delle sue pretese conoscitive, instillandogli il dubbio che nessuna costruzione dogmatica possa rivelargli *la verità*. Il primo obiettivo di questo graduale percorso è mostrare come i modelli dominanti della cultura borghese – la poesia assertiva e patriottica, l'estetismo sensuale, la logica mercantilista, il moralismo del romanzo di formazione – non siano saldi come sembrano e possano essere ribaltati attraverso un 'rovesciamento' che, nell'accezione sanguinetiana, è al contempo deformazione di «un orizzonte dato e riconosciuto» e «nuovo cominciamento» (1961, 50). Nella poesia *Bando*, Corazzini descrive un mondo che svende «Idee originali / a prezzi normali» (1999, 168). Allo stesso modo, in *Pioggia d'agosto* Gozzano si chiede retoricamente: «La Patria? Dio? l'Umanità? [sono] Parole / che i retori t'han fatto nauseose!» (1980, 215). Entrambe queste posizioni rendono impraticabili sia la mitografia dannunziana, sia la poesia «[...] lampada ch'arda / soave!» di Pascoli (1907, 5). L'unica via per poter riappropriarsi di questi paradigmi, traendone nuovo potenziale conoscitivo, è quella di 'riconoscerli' attraverso il filtro straniante della parodia; la tradizione poetica riacquista quindi valore, solo dopo essere stata innestata nel tessuto parodico.

Il processo di ribaltamento è reso possibile da una peculiare riattualizzazione dell'*elenchos* socratico: il Crepuscolarismo instaura un dialogo sotterraneo, e spesso solo metaletterariamente alluso, con il pantheon della cultura borghese, conducendolo all'aporia e criticandone la validità. Un processo che è presente anche nella fase più crepuscolare di Marino Moretti, rappresentata dalla raccolta del 1919 *Poesie 1905-1914*. In chiave di riscrittura socratica, *Io non ho nulla da dire* suona come il più eloquente manifesto di denuncia contro una tradizione letteraria che ha esaurito la sua presa comunicativa e che, tuttavia, si ostina ancora ad essere considerata unica depositaria del sapere. La questione sollevata da Moretti si riassume sin dall'incipit in un secco quesito: sapere sì... ma: «che cosa?» Davanti a questo interrogativo, l'io poetico ammette: «[...] Io non so veramente: / ma ci son quelli che sanno». Il «che cosa?» morettiano può essere letto come un *ti esti* socratico tramite cui la poesia crepuscolare si chiede e chiede ai suoi lettori: «Perché continuare a mentire, / cercare d'illudersi?» che la letteratura dia risposte e abbia «questa o quella opinione?» (Moretti 1919, 183). Allontanatosi da quella «stagione breve, ma intensa», nella rac-

¹ Se non altrimenti specificato, la traduzione è mia.

colta complessiva *Tutte le poesie* del 1966, Moretti rielaborò parzialmente i suoi testi primonovecenteschi, considerandoli «una sua spontanea e tutta giovanile maniera d'esprimersi» (1966, 1126-27).

Lo smascheramento del falso sapere della tradizione ottocentesca costituisce il filo conduttore del metodo socratico crepuscolare ed emerge sinteticamente attraverso una rassegna di momenti dialogici con i modelli dominanti della cultura borghese. Tra i possibili esempi spicca *Desolazione del povero poeta sentimentale*. Nel rispetto della struttura dell'*elenchos* socratico, il testo corazziniano si apre con un quesito diretto ad un interlocutore: «Perché tu mi dici: poeta?» (1999, 144). Dietro questo «tu» senza nome sembra profilarsi l'ombra del fanciullino pascoliano con cui il doppio di Corazzini entra in colloquio. Il bimbo della poetica di Pascoli rappresenta una pura forza creativa che esercita il suo potere cognitivo sul mondo adattando «il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario» (1920, 10). Per contrasto, il «piccolo fanciullo che piange» di Corazzini dà voce ad una conoscenza regressiva che porta all'estremo il metodo associativo pascoliano. Annullando la prospettiva cognitiva del fanciullino «che piange e ride senza perché, di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione» (Pascoli 1920, 9), l'alter ego di Corazzini dichiara di voler morire per una semplice paura infantile:

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
solamente perché i grandi angioli
su le vetrate delle cattedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia; (1999, 144)

L'intento del ribaltamento emerge più visibilmente se si pensa che *Il fanciullino* è una dichiarazione di poetica indirizzata ad un interlocutore che, pur negando certi modelli di alta eloquenza, quali il poeta-artiere carducciano, si fa portavoce di un «sentimento» e di una «visione» che possano veicolare un messaggio morale e civile (Pascoli 1920, 30). Il fanciullo di Corazzini si pone, invece, come portavoce di un messaggio nichilista che lascia senza parole il suo interlocutore: «Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio / [...] Ma tu non mi comprendi e sorridi. / E pensi che io sia malato» (1999, 144-45). L'aporia è raggiunta. Il gioco associativo pascoliano si sfalda in un'irrazionale *sympatheia* che sfocia in un desiderio di annullamento nelle cose: «E muoio, un poco, ogni giorno. / Vedi: come le cose» (Corazzini 1999, 145). Il fanciullo corazziniano dimostra di non essere un poeta, ma scalfisce al contempo la validità della «vera poesia; quella [...] che si trova, non si fa, si scopre, non s'inventa» (Pascoli 1920, 55). Resta volutamente irrisolto l'interrogativo su chi sia il poeta: «io so che per esser detto: poeta, conviene / viver ben altra vita!» (Corazzini 1999, 145).

Nell'articolo *Gozzano, dopo trent'anni*, pubblicato sulla rivista «Lo Smeraldo» il 30 settembre 1951, Montale propone di vedere in Gozzano «il primo dei poeti del Novecento» in grado di «attraversare D'Annunzio

per approdare a un territorio suo» (1976, 62). Indubbiamente anche D'Annunzio, una volta «attraversato», si trasforma nel fantoccio di un letterato esteta, con cui i personaggi crepuscolari intrattengono un continuo dialogo. In particolare, il sapere dannunziano diventa oggetto di sottile scherno nelle orazioni di Gozzano a Dio e al «buon Gesù» dei ricordi infantili. Come spiega Giorgio Barberi Squarotti, Gozzano aveva intenzione di scrivere una serie di ironiche poesie-preghiere (Gozzano 1977, 349 nota 1). Di questo progetto incompleto rimangono solo i versi manoscritti della poesia *L'altro* e gli appunti ritrovati nei quaderni privati dell'autore, consultabili nel volume *Albo dell'officina*. In questa prospettiva ribaltata di letterarietà miscredente, l'estetismo sensuale incontra le goffe preghiere di un bambino. Ancora una volta, tramite un travestimento dialogico-regressivo, il poeta fa una professione di rinuncia, ringraziando Iddio di averlo fatto «[...] gozzano / un po' scimunito, ma greggio», dato che essere «[...] gabriel dannunziano: / sarebbe stato ben peggio!» (Gozzano 1980, 309). Gozzano sorvola su cosa sarebbe stato meglio, ma la domanda rimane aperta: lungi dall'essere un sincero rinnegamento della «fede letteraria» come espresso ne *La signorina Felicita* (1980, 178 sgg.), l'umiltà polemica crepuscolare agisce da sostanza corrosiva, scrostando la patina assertivo-rivelatrice dalla comune nozione di poesia.

Tra i manifesti crepuscolari della non-conoscenza si distingue un sottogenere: un ironico ciclo dei vinti, in cui si annoverano varie maschere di *outsiders* della cultura borghese. Questo grottesco teatrino di paria ridicolizza la logica «del buon mercante inteso alla moneta», mettendone in risalto l'ottusità e la ristrettezza etica (Gozzano 1980, 178). La parodia raggiunge l'apice nel venditore corazziniano di *Bando* che, esule da ogni logica mercantile, decide di mettere in saldo le sue idee per darsi alla vita mistico-contemplativa:

Io vendo perché voglio
raggomitolarmi al sole
come un gatto e dormire
fino alla consumazione
de' secoli! [...] (1999, 168)

Da «vero figlio del tempo nostro», anche Totò Merumeni – personaggio dell'omonima poesia gozzaniana – rientra tra le vittime del successo borghese; incapace di «vender parolette», si ritrova a vestire i panni di una esiliata Madame Bovary intellettuale. Messi da parte i sogni di gloria letteraria, si accontenta della vita del «buono che derideva il Nietzsche» e, nonostante l'esclusione dall'empireo letterario, continua a comporre versi e a filosofare. Gozzano lascia i suoi lettori con il dubbio che questo venticinquenne di «scarso cervello, scarsa morale, spaventosa / chiaroveggenza [...]» sia l'unico possibile modello di saggio novecentesco, destinato a vivere e morire senza gloria, e ad essere uno di cui si possa solo dire «Un giorno è nato. Un giorno morirà» (1980, 197-99).

La carrellata di modelli regressivi che si oppongono all'archetipo dell'intellettuale-*connoisseur* contempla un parallelo allargamento dello scibile poetico a *topoi* e personaggi tabù o accettabili solo in registri di poesia goliardico-giocosa, come la «cattiva signorina» di *Cocotte* a cui non bisogna parlare (Gozzano 1980, 191); o quel «Renzo Stecchetti, musa prediletta / dello scolaro e della femminetta» riposto in fretta dalla «mamma giovinetta» in *Perchè nella tua favola compianta* (Gozzano 1980, 307). Una simile musa, «[...] segnata a dito per le vie / come una prostituta», compare in un testo di Govoni, *Alla musa* (2000, 97). Il componimento entra in dialogo con il sonetto di Ugo Foscolo *Pur tu copia versavi alma di canto* (1994, 18-19). Nel rispetto della classica invocazione alla musa, Foscolo rivolge un'orazione «all'Aonia Diva» perché lo ispiri nuovamente dopo l'inaridimento della feconda ispirazione giovanile. Nella versione govoniana è invece l'io poetico a confortare la povera musa «scalza mendicante», che non ha più nulla se non «poveri aborti», e ad ammirarla per la sua capacità di fare della povertà nuova fonte di poesia: «[...] a te bastano / per darti un'illusione di ricchezza / le buccie d'oro degli aranci sopra i marciapiedi...» (2000, 98-100). La poesia non nasce quindi da un'ispirazione divina o «fra le piante / dai nomi poco usati», come dirà Montale ne *I limoni* (2008, 11); ma sorge tra residui, robaccia, e personaggi di fronte a cui il borghese perbene ride per disagio o prova vergogna: tubercolotici, marionette, pagliacci, suonatori di organetti e *cocottes*.

La messinscena crepuscolare diventa occasione di disvelamento perché proprio nel travestimento da umanità degradata i poeti possono gettare la maschera di letterati ed esplorare mondi possibili, universi 'estranei' alla poesia, realtà sconosciute e interrogativi aperti per cui la letteratura non ha elaborato formule o verità da dispensare. Tramite il suo dialogo con una tradizione che nega la presenza di interrogativi insoluti, il Crepuscolarismo forza i rigidi paradigmi ottocenteschi, promuovendo uno sdoganamento del poeticamente possibile. «Sono stanco delle parole consuete» dichiara Nino Oxilia, una delle personalità più eclettiche del movimento, attaccando una tradizione che ha monopolizzato il sapere poetico in moduli fissi, mentre «I pensieri compaiono, scompaiono, / giocano a rimpiattino / fanno a palle di neve...» (1973, 119). Avendo svelato che i modelli consueti di *sofia* letteraria sono logori e controvertibili, la poesia crepuscolare si proietta verso percorsi alternativi che, come suggerito da Corazzini in *La morte di Tantalò*, superano la ricerca di una «causa divina» certa (1999, 212) e che implicano la perlustrazione di percorsi ignorati e, ironicamente, ignoranti.

3. Non sapere ed ignoranza come vie d'accesso verso «l'essere-possibile»

Nel processo di confutazione delle false verità di cui è intriso il sapere tradizionale, la poesia crepuscolare si imbatte occasionalmente in anime gravide di pensieri validi e reali che occorre dare alla luce, distinguendoli da fantasmi e falsità. Come prescrive l'arte maieutica socratica, nell'univer-

so dialogico crepuscolare la funzione della levatrice è affidata a personaggi che non generano sapienza ma offrono il loro aiuto per fare emergere una conoscenza latente, come spiega Socrate nel *Teeteto* (Platone 1991, 192-257):

Quanto a me, dunque, non sono affatto sapiente in qualche cosa, né ho alcuna sapiente scoperta che sia come un figlio generato dalla mia anima. Ma di quelli che mi frequentano, alcuni appaiono dapprima ignoranti, ed anche molto, ma poi tutti, continuando a frequentarmi [...] fanno progressi straordinari, che se ne rendono conto essi stessi, ed anche gli altri. E questo è chiaro: da me non hanno mai imparato nulla, ma sono loro che da se stessi, scoprono e generano molte belle cose. (1991, 202)

Le anime crepuscolari pregne di conoscenza spiccano nel coniugare al loro stato di ignoranza socratica un'attuale ignoranza letteraria, intesa come mancato incontro con la cultura dominante. Proprio grazie a questa lacuna di fondo, coloro che non sanno hanno avuto la possibilità di maturare un inconsapevole sapere: nell'immaginario crepuscolare analfabeti, domestiche, casalinghe e marionette serbano una verità da portare alla luce perché si sono auto-immunizzati da quelle forme di sapere di cui gli intellettuali, che Gozzano ne *Il commesso farmacista* descrive come «corrosi dalla tabe letteraria», hanno inevitabilmente subito il contagio (1980, 335). A sua volta, il poeta crepuscolare possiede ancora l'arte maieutica e l'ironia necessarie per aiutare questi ignari personaggi a far emergere il loro messaggio e per innestare, al contempo, nel lettore una riflessione sulla virtù dell'ignoranza come unica via per accedere ad una conoscenza in continuo divenire.

Tra gli inaspettati maestri crepuscolari spicca senz'altro l'analfabeta dell'omonimo componimento gozzaniano (1980, 75 sgg.). Si tratta di un vecchio la cui profonda conoscenza nasce dalla semplice osservazione della vita nella villa in cui ha servito per cinquant'anni: «Nascere vide tutto ciò che nasce [...] / Passare vide tutto ciò che passa» (1980, 75). Nei versi introduttivi, questo ottuagenario «Con la barba prolissa come un santo» viene ritratto come un savio formato dal tempo e dalla «voce delle cose prime» (1980, 75-76). Il dialogo si fonda sul contrasto tra i due interlocutori: il saggio che, ignaro della sua conoscenza, chiede al giovane: «Or fammi un po' lettura: / te beato che sai leggere! Leggi!», e il ventenne che desidererebbe piuttosto non saper leggere le parole altrui per poter godere della libertà di una conoscenza pura – «Berrei inconscio di sapori scaltri, / un puro vino dentro il mio bicchiere» (1980, 77). La lettura del giornale diventa lo strumento maieutico attraverso cui il poeta-levatrice estrae la conoscenza serbata dall'anziano custode della villa:

Ora il vecchio mi parla d'altre rive
d'altri tempi, di sogni... E più m'alletta
di tutte, la parola non costretta
di quegli che non sa leggere e scrivere. (1980, 78)

Nel corso del dialogo, l'anziano custode acquista consapevolezza del suo pensiero e, da vecchio analfabeta, assume a portavoce di un robusto ateismo positivista, appreso a contatto con la natura. L'ateismo del vecchio custode si basa su un'osservazione empirica dei fenomeni naturali che rinnega ogni forma di trascendentalismo. «La troppo umana favola d'un Dio», viene sostituita nelle semplici parole dell'anziano dalla constatazione che il divenire della natura dipende da un ciclo vitale immanente: «Tutto ritorna vita e vita in polve: / ritorneremo, poiché tutto evolve» (1980, 78-79). In questa inversione di ruoli, la «saggezza sonnolenta» del giovane letterato, affetta dalla sterilità del sapere, acquista validità cognitiva nel farsi mezzo, estraendo un vigoroso pensiero «d'una saggezza mistica e solenne» (1980, 78, 80).

Una variante domestica del saggio analfabeta si ritrova in due testi poetici di Moretti, *In cucina* e *Mia madre risponde*. In questo dittico il poeta fa emergere il sapere incontaminato della madre, acquisito tra gli utensili da cucina, e lo contrappone alla sua vuota cultura poetica che riecheggia il peso effimero della tradizione:

Non sai che uno de' tuoi
più semplici e discreti
atti di serva vale
tutto il vecchio ideale
che fa di me, di noi
il poeta, i poeti? (Moretti 1919, 35)

Se i dialoghi con il vecchio analfabeta e la madre casalinga mostrano un personaggio poetico interamente calato nel ruolo socratico di levatrice del pensiero, la dimensione dialogica della *Signorina Felicita* rivela, invece, un poeta-sofista che non disdegna di ricorrere all'euristica per realizzare un'impetosa confessione del «processo di 'cosificazione' dei sentimenti», dei pensieri e delle relazioni sociali nel microcosmo borghese (Bevilacqua 1996, 132). La fitta rete di dialoghi che trama il testo mira a far maturare nel lettore, attraverso l'evoluzione di Felicita, una nuova e più complessa coscienza di uno status che inizialmente viene identificato con l'ironico idillio georgico-domestico tra la signorina e l'avvocato:

L'insalata, i legumi produttivi
deridevano il busso delle aiole;
volavano le pieridi nel sole
e le cetonie e i bombi fuggitivi....
Io ti parlavo, piano, e tu cucivi
innebriata dalle mie parole. (Gozzano 1980, 176)

Da icona di beata ignoranza ferma alla «seconda classe», che preferisce fare camicie a meditare Nietzsche, Felicita assume le fattezze di una prigioniera della sua condizione di signorina «senza seno», «volgaruccia» e con

una dote «è che poca, poca», come spiega il farmacista in confidenza all'avvocato (Gozzano, 1980, 178-79). Nel crescendo dialogico del testo, Felicita diventa una parodica Alatiel decameroniana, destinata a rimanere come una merce intatta relegata nella villa, mentre il suo amato avvocato parte per mete esotiche, strappandole una promessa di fedeltà e deformandola nella grottesca eroina di un cantico «del Prati, lacrimante l'abbandono» (Gozzano 1980, 182). L'«esteta gelido» e «sofista» gozzaniano (1980, 178) diventa il *metteur en scène* di un dramma della conoscenza borghese in cui, attraverso l'evoluzione dialogica di Felicita, il lettore coglie la stratificazione di significati socio-culturali nascosta dietro il suo ruolo fisso di «signorina». Il tessuto dialogico del testo fornisce un'articolata glossa di questo ruolo, mettendo in versi una riflessione che Gozzano condivide con Amalia Guglielminetti, in una lettera del 5 giugno 1907:

Signorina: figura triste; o che inconsapevole della sua miseria, vive beata, intellettualmente impoverita dalla secolare mediocrità borghese, o che, cosciente, rivoltandosi alla "saggezza d'antiche norme": cerchi per sé e per le sorelle un sentiero di salute, o che, più ribelle ancora, voglia rivendicarsi in libertà e contendere la sorte agli uomini derisori, o che si strugga nel sogno di un'attesa vana. (Gozzano e Guglielminetti 1951, 30)

Il dramma della conoscenza di Felicita si può ricollegare alla tragicommedia allestita da Corazzini nel suo *Dialogo di marionette*. Il prototipo di un poeta romantico fuori tempo massimo si scontra con un'amante realista in un serrato scambio dialogico, nato dalla secca domanda iniziale che il poeta rivolge alla bella regina, prospettando un incontro galante a palazzo: «Perché, mia piccola regina, / mi fate morire di freddo?» (Corazzini 1999, 163). Anche in questo caso l'ignoranza crea l'*humus* favorevole per lo sviluppo di un dialogo in cui la regina agisce da levatrice guidando il poeta verso la demolizione della sua irrealistica scena da romanzo arturiano. La conversazione procede attraverso un progressivo ribaltamento dei falsi assunti del poeta che si ostina ad ignorare gli ovvi limiti di un teatrino di cartone, modulando il suo sogno d'amore sul trito copione di *Eros e Thanatos*: «Non mi dite una parola, / io morirò...» (Corazzini 1999, 164). Un mondo di ideali effimeri crolla sotto i colpi delle logiche constatazioni della regina: il balcone di cartapesta non potrebbe sorreggere entrambi e i suoi presunti capelli d'oro, che il poeta vorrebbe usare come corda per arrampicarsi, sono solo di stoppa. L'ostinata ignoranza del poeta viene scalfita e lo costringe ad abbandonare un mondo così quotidiano e prosaico da non avere neanche lacrime d'addio per la sua partenza, ma solo l'ennesima ovvia osservazione della regina:

[...] Oh, come
vorrei piangere! Ma che posso farci
se il mio piccolo cuore
è di legno? (Corazzini 1999, 164)

La critica si è in genere soffermata sulle ultime parole della regina, sottolineando la dissoluzione ironica della passione romantica nel cuore di legno di una donna-marionetta. Questo tipo di lettura, tuttavia, lascia in ombra il poeta che si allontana dal teatrino, dopo aver preso coscienza di aver vissuto in una «favola bella» inautentica e depauperata. L'allontanamento è in realtà il momento cruciale della scena dialogica in quanto solo la partenza libera il personaggio dai suoi fantasmi della conoscenza. La separazione segna il passaggio da uno stato di schiavitù conoscitiva che dipende da un'unica «possibilità particolare» – l'amore della regina – ad un'autentica libertà di «poter-essere».

Rivalutare l'ignoranza, nell'orizzonte crepuscolare, significa superare un sapere statico e chiuso per abbracciare il potenziale infinito di conoscenza a cui l'io può aspirare. Da questo punto di vista, il Crepuscolarismo può essere riletto come una rielaborazione novecentesca dell'esperienza maieutica, descritto nel *Menone*, in cui uno schiavo senza alcuna nozione di geometria, guidato dalla parola socratica, riesce a «ricordare» e a intuire autonomamente il teorema di Pitagora (Platone 1991, 938-67). Superando l'idea di conoscenza come trasmissione acritica del sapere, la poesia crepuscolare si apre verso una dimensione del sapere di matrice orfico-pitagorica, per cui la conoscenza si sviluppa come indagine interiore e rapporto immersivo con l'altro, nella sua totalità umana, spirituale e materiale. Non a caso la componente spirituale riveste un ruolo cardine per il modello conoscitivo crepuscolare, dimostrato dalla vicinanza alle correnti mistico-irrazionali (Villa 2008). Il non sapere crepuscolare non genera, quindi, un'apatia contemplazione dell'incertezza, ma svela con malinconica ironia un'oasi di conoscenza possibile, aperta dal crollo di prospettive sicure, ma false e totalizzanti.

4. Un nuovo modello di poeta: il 'saggio' smascherato

Ne *Il pappagallo* di Palazzeschi, presente nella sua prima raccolta poetica *I cavalli bianchi*, l'enigmatico animale fissa immobile la gente che «passando si ferma a guardarlo». Questa sfinge novecentesca, immobile e silenziosa, assurge a simbolo di una verità inaccessibile, perduta nel rituale di una conoscenza totemica, tramandata e accettata pedissequamente, senza alcuna possibilità di confutazione: «Lo chiama la gente, / ei guarda tacendo» (2002, 13). Il riconoscimento di una verità impenetrabile è sicuramente una componente cruciale della riflessione gnoseologica crepuscolare, ma sarebbe riduttivo identificare questa linea poetica come una rassegnata deriva conoscitiva. La poesia crepuscolare propone un io poetico del pensiero debole che accetta la crisi degli imperativi e delle metafisiche di riferimento. Si tratta di un'ammissione della perdita generale di punti fissi, come scrive Carlo Chiaves in *La vecchia porta*: «tutto scompare e s'oblia, / ed io non so dove sia / la porta de la mia vita» (1956, 46). Perfettamente in sintonia con la temperie culturale primonovecente-

sca, il Crepuscolarismo esprime il «modo d'essere» dell'uomo che non sa più chi sia, perché esista e quale posizione occupi nell'universo (Farinelli 2005, 22). Tuttavia, proprio nelle vesti di uomo conscio del suo non sapere l'io poetico crepuscolare assume l'identità del 'saggio' che accetta ironicamente la disfatta cognitiva di una generazione che trova difficile capire e capirsi perché forse, come si chiede Vallini ne *I sonetti della casa*, «troppo gli enigmi della vita indaga / e il bene in un'indagine ripone?» (2010, 92). Nonostante «l'indagine» moderna si areni spesso in conclusioni aporetiche, l'io crepuscolare non vi rinuncia e si configura, nei suoi innumerevoli travestimenti e maschere, come un portavoce dell'insegnamento di Socrate nell'*Apologia* per cui una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta (Platone 1991, 22-47).

Nell'*Apologia*, Socrate racconta di essere stato riconosciuto come il più sapiente dall'oracolo di Delfi; tuttavia, il filosofo riconosce di avere «chiara coscienza [...] di non essere sapiente, né molto né poco» (Platone 1991, 27). Interpretando il responso dell'oracolo, Socrate spiega che la sua sapienza deriva da un non sapere che non presume di sapere e che la sua missione divina, come svelato dalla Pizia, consiste nella continua ricerca della sapienza nei suoi interlocutori. Nella sua veste di «Socrate ignorante» il poeta crepuscolare si serve di varie figure di preterizione per dissimulare il ruolo di vate, mentre implicitamente si pone come guida di un'indagine conoscitiva che conduce i suoi interlocutori intra ed extra-testuali verso una riscoperta di se stessi. Durante questo cammino dialogico, l'io poetico riacquista quella funzione che aveva preteso di rifiutare, delineando un profilo di saggio che ritrova se stesso solo nell'incontro tra scrittore e lettore insito nella parola poetica. Questa continua dialettica tra allontanamento dal ruolo poetico e inevitabile ritrovarvisi e ritrovarsi traspare metaforicamente nel sentimento che Gozzano descrive in *Torino* riferendosi alla sua città «vecchiotta» e «provinciale» (1980, 210):

Ch'io perseguendo mie chimere vane
 pur t'abbandoni e cerchi altro soggiorno,
 [...]
 la metà di me stesso in te rimane
 e mi ritrovo ad ogni mio ritorno. (Gozzano 1980, 211)

Non è un caso che tutti i «non poeti» crepuscolari riscoprano, a loro volta, nuove forme di sapere e di identità poetiche attraverso un simile percorso dialogico-conoscitivo. Dietro la sua volontà demolitrice, anche il fanciullo corazziniano di *Desolazione del povero poeta sentimentale* si fa portavoce di un nuovo modello di sapere. Spingendosi al di là di ogni forma di conoscenza razionale o empiricamente dimostrabile, Corazzini propone un cammino di iniziazione verso la sfera cognitiva del *credo quia absurdum est*: «Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange» (1999, 144). Già in questi versi incipitari viene proposto un manifesto poetico basato sull'ossessiva ricorrenza della cono-

scenza negativa; un modello che si pone in termini di sfida contro una logica borghese tesa all'affermazione personale e al riconoscimento sociale. Corazzini – nella sua spiritualità aconfessionale, che traduce il misticismo in un linguaggio poetico – oppone alla ragione dell'*homo faber* l'illogicità del sacrificio religioso, finalizzato all'abbassamento e all'abbandono irrazionale nella dimensione del divino. Identificandosi con l'agnello sacrificale, il fanciullo triste si proietta verso un livello di conoscenza superiore, di tipo mistico-irrazionale, che lo rende *figura Christi*. Come nuovo «messia poetico» il fanciullo che piange è, al pari di Socrate, un prescelto dal dio, in grado di aprire percorsi inesplorati di conoscenza. Questo cammino giunge ad una tappa fondamentale in *La morte di Tantalo*, una delle ultime poesie composte da Corazzini prima di morire. Il testo si apre in un giardino edenico in cui una coppia aspetta in silenzio una morte misteriosa e ineluttabile, ma decide improvvisamente di rompere il divieto. L'interazione fra i due amanti, simboleggiata dall'atto di mangiare i frutti della vigna e bere l'acqua della fontana d'oro, costituisce la chiave di volta del testamento poetico corazziniano. Segnando la fine di un sapere inconfutabile, accettato come *ipse dixit*, la coppia abbandona l'attesa silenziosa e intraprende coraggiosamente un cammino dialogico che contempla anche l'errore come componente intrinseca al sapere: «E aggiungi che non morremo più / e che andremo per la vita / errando per sempre» (Corazzini 1999, 213).

In modo simile, anche Gozzano, pur costruendo i suoi doppi letterari sul mito della rinuncia e del reduce deluso, suggerisce in modo velato un nuovo paradigma conoscitivo. Da maestro indiscusso di quella «scuola dell'ironia» identificata da Marziano Guglielminetti (1984, 93), Gozzano affronta tra il serio e il faceto il problema della conoscenza di sé e del conflitto fra l'io e l'altro racchiusi, come dichiarato nel *La via del rifugio*, in «questa cosa vivente / detta guidogozzano!» (1980, 70). Nel suo percorso poetico fitto di incontri, conversazioni e «colloqui», l'io poetico e le sue innumerevoli *personae* propongono una riflessione polifonica sul falso sillogismo insito nella natura umana, ed esplicitato in *Difettivi sillogismi*

[...] l'io solo con se stesso,
 soggetto, oggetto della conoscenza,
 come uno specchio vano si moltiplica
 inutilmente ed infinitamente
 e nel riflesso è prigioniero il raggio
 di verità che l'occhio non discerne. (Gozzano 1980, 320)

Si potrebbe affermare che tutta la produzione gozzaniana è un gioco-saggio commentario sulla pretesa di comprendere e categorizzare un io che, per sua natura, è sfuggente. Il «poeta reduce» dalle illusioni («Amore non lo volle in sua coorte, / Morte l'illuse fino alle sue porte») di *In casa del sopravvissuto* segna il momento conclusivo della parabola dialogica dei *Colloqui* (1980, 212). Gozzano scopre, con una buona dose di ironia, che

il vero saggio è colui che è sopravvissuto alle fedi assolute e può pacificamente godere, «tra saggie cure e temperate spese», di una «vita piccola e borghese» (1980, 213).

Per Govoni, invece, la riscoperta saggezza del poeta sta nello smascheramento del travestimento, ovvero nell'ammissione pre-pirandelliana de *La gran mascherata*: «la vita non è che una insipida e banale mascherata» (2000, 93). Anche il poeta non è altro che un collezionatore di maschere, come si legge in *Alla musa*:

una verde per la pigrizia,
 una gialla per l'ipocrisia,
 una rossa per la lussuria,
 una d'argento per l'indifferenza,
 una azzurra per la malinconia,
 ed una tutta nera
 per il dolore. (2000, 97-98)

Il disvelamento della forma, adottando nuovamente un termine pirandelliano, non contempla però la scoperta di punti di riferimento alternativi e stabili. Moretti, ne *La domenica della signora Lalla* – in seguito ripubblicato nella raccolta del 1966 in versione ridotta e col titolo *La signora Lalla* – ammette di ritornare bambino «Quando l'anima è stanca e troppo sola» e recupera la figura della maestra di scuola, denunciando l'acuirsi di un bisogno di coordinate (Moretti 1919, 118). Coordinate assenti in «un tempo» che, come notato da Luciano Anceschi, «faticava ad intendere se stesso» (Anceschi e Antonielli 1961, xxix). Il desiderio regressivo di tornare scolaro esprime la necessità paideutica dell'io poetico adulto di trovare ancora una guida dopo aver rinnegato i modelli di saggezza e bello stile. Una poesia come quella crepuscolare – che Gozzano de *L'altro* descrive come «lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva» (1980, 309) – erge provocatoriamente a nume tutelare della sua nuova civiltà letteraria Lalla, una signora «vecchia, senza la patente» che la domenica fa da maestra in una «scuola alla buona» (Moretti 1919, 119). Lalla diventa l'improvvisato *arbiter elegantiae* di una scrittura che, pur dichiarandosi inutile, cela un impegno etico. L'identificazione metaforica delle poesie con i compiti di uno studente ormai adulto esprime il contrasto tra un inspiegabile senso del *dovere* – un'etica intrinseca allo scrivere – e il *sapere* che quei versi sono per loro natura effimeri. I «compiti d'ora» vengono affidati come un tempo alla penna rossa della signora Lalla, nella speranza che almeno la vecchia maestra li legga, con l'attenzione di chi corregge:

Come son vani, come son diversi,
 signora Lalla, i miei compiti d'ora!
 Dimmi, vuoi riguardarmeli tu ancora?
 Sembra uno scherzo, ma son tutti in versi...
 (Moretti 1919, 120)

La richiesta del poeta allude velatamente ad un bisogno di interazione con il pubblico che nella poesia crepuscolare prende le forme di un conflittuale amore-odio per un lettore che si vorrebbe raggiungere e a cui si vorrebbe ancora strappare un consenso, ma che appare lontano e disinteressato. L'abbassamento linguistico è un altro sintomo indicativo di questo contrasto: nel suo impoverimento lessicale il Crepuscolarismo non aspira ad una democratizzazione letteraria, ma mantiene, piuttosto, una concezione tradizionalmente elitaria della poesia, come «l'arte [...] paga di sè, preclusa ai molti» di cui Gozzano parla in *Supini al rezzo ritmico del pankà* (1980, 316): uno snobismo esibito nei confronti dei «borghesi inutili e felici» che fanno ribrezzo a Corazzini (1999, 287) e che Gozzano irride. Tuttavia, questo desiderio di fuga da un pubblico «ignorante» non si traduce mai in un reale allontanamento. Permane nella poesia crepuscolare un forte desiderio di dialogismo socratico che fa della poesia uno strumento di confronto e di inestinguibile sapere.

Riletto nell'ottica di un cammino conoscitivo che suggerisce verità provvisorie, destinate a continue revisioni e interpretazioni, il Crepuscolarismo inaugura un modello di poesia che fa del poeta un tessitore di dialoghi – spesso aporetici – e del lettore un intessitore ermeneutico. Ponendogli domande senza risposta, contraddicendo i suoi assunti e guidandolo in punta di piedi verso un autonomo percorso di indagine conoscitiva, la poesia crepuscolare svela «In tutte le più umili cose / [...] una profonda significazione» proponendo a modello cognitivo l'enigmatica semplicità del «molteplice e moltanime» (Govoni 2000, 143-44).² Attraverso la sua natura dialogica questo movimento letterario delinea un ideale percorso che rintraccia nel «non sapere» – inteso come massima apertura della conoscenza – la premessa gnoseologica dell'ermeneutica novecentesca. Solo a partire dal proprio «non sapere», il lettore può entrare in dialogo con i testi crepuscolari e andare al di là di una pre-comprensione acquisita su manuali scolastici e letture occasionali per negoziare dialogicamente un nuovo significato.

5. Conclusione

Questo breve contributo si pone come corollario a un'indagine sul ruolo conoscitivo della poesia, lanciata da Gadamer in termini di sfida, in un saggio del 1970 (*Are the poets falling silent?*). Il filosofo si chiede quale sia il potere della poesia in una società governata da meccanismi ano-

² *Fascino*, il testo citato, appartiene cronologicamente al periodo futurista di Govoni. L'autore, tuttavia, mantenne sempre la sua identità di poeta «liberty-crepuscolare», come emerge da una lettera a Marinetti datata ottobre 1910, in cui Govoni afferma: «Io sono sempre stato (e tu te ne sarai certamente accorto) poco futurista, almeno nell'intenzione» (Govoni e Marinetti 1990, 54).

nimi, che non crea comunicazione diretta. Nella ricerca di una risposta al quesito, il padre dell'ermeneutica novecentesca rintraccia nella figura del poeta l'archetipo dell'umanità, poiché la parola poetica non rimanda semplicemente all'opera artistica ma racchiude l'essenza dell'esperienza umana passata e di quella ancora possibile. Il poeta e il lettore sono, pertanto, uniti da una compartecipazione all'opera in termini di continuo confronto, scoperta e significazione. In questa dimensione di lettura come aggiunta e costruzione di un sapere collettivo, rileggere la poesia crepuscolare implica imparare a (ri)conoscersi, con «ignoranza» e auto-ironia. La solida forza conoscitiva del Crepuscolarismo risiede proprio, come ha evidenziato Guido Oldani, nell'ironia di un messaggio apparentemente così flebile, ma allo stesso tempo così forte (2011, 301). Il pianto lamentevole del fanciullo corazziniano suona come un coraggioso grido poetico di conoscenza che nell'inaugurare la «linea crepuscolare» del non sapere novecentesco lascia al lettore la *pars construens* di risolvere l'enigmatica semplicità delle «piccole cose».

Bibliografia

- Aneschi Luciano e Sergio Antonielli 1961, *Introduzione*, in Id. *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, VII-CVI.
- Bevilacqua Mirko 1996, *Passaggi novecenteschi. Da Marinetti a Benjamin*, Roma, Semar.
- Borgese Giuseppe Antonio 1928, *La vita e il libro. Seconda serie*, Bologna, Zanichelli.
- Chiaves Carlo 1956, *Sogno e ironia. Versi 1910*, a cura di Aldo Camerino, Venezia, Neri Pozza.
- Corazzini Sergio 1999, *Opere. Poesie e prose*, a cura di Angela Ida Villa, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali.
- Farinelli Giuseppe 2005, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci.
- Foscolo Ugo 1994, *Opere*, vol. 1, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi.
- Gadamer Hans-Georg 1992, *Are the Poets Falling Silent?*, in *Hans-Georg Gadamer on Education, Poetry, and History. Applied Hermeneutics*, a cura di Dieter Misgeld e Graeme Nicholson, trad. Lawrence Schmidt e Monica Reuss, Albany, Suny Press, 73-82.
- Govoni Corrado 2000, *Poesie 1903-1958*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori.
- Govoni Corrado e Filippo Tommaso Marinetti 1990, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915)*, a cura di Matilde Dillon Wanke, Milano, Scheiwiller.
- Gozzano Guido 1977, *Poesie*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli.
- Gozzano Guido 1980, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori.

- Gozzano Guido 1991, *Albo dell'officina*, a cura di Nicoletta Fabio e Patrizia Menichi, Firenze, Le Lettere.
- Gozzano Guido e Amalia Guglielminetti 1951, *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, a cura di Spartaco Asciamprener, Milano, Garzanti.
- Guglielminetti Marziano 1984, *La scuola dell'ironia. Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki.
- Montale Eugenio 1976, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- Montale Eugenio 2008, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Moretti Marino 1919, *Poesie 1905-1914*, Milano, Treves.
- Moretti Marino 1966, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Oldani Guido 2011, *Terminal Realism*, «Annali d'Italianistica», v. 29, 301-14.
- Oxilia Nino 1973, *Poesie*, a cura di Roberto Tessari, Napoli, Guida.
- Palazzeschi Aldo 2002, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori.
- Pascoli Giovanni 1907, *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli.
- Pascoli Giovanni 1920, *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli.
- Platone 1991, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Rusconi.
- Sanguineti Edoardo 1961, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia.
- Vallini Carlo 2010, *Un giorno e La rinunzia*, Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Villa Angela Ida 2008, *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*. Pesaro, Metauro.
- Vlastos Gregory 1980, *The Philosophy of Socrates*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.

UNA MORTE SEDUCENTE:
EROS-THANATOS, IL DESIDERIO E LA *JOUISSANCE* LACANIANA
NELLE POESIE DEL *CICLO DI ASPASIA* DI GIACOMO LEOPARDI

Roberta Cauchi-Santoro

Questo articolo intende esplorare il nesso tra l'incombere della morte e dell'amore quale elemento cruciale nelle poesie del ciclo di Aspasia di Giacomo Leopardi. Detta lettura, di stampo principalmente psicoanalitico, si sofferma sul tema dell'amore erotico e della morte, e quindi sulla dialettica tra *eros* e *thanatos*. L'analisi testuale, condotta con strumenti psicanalitici lacaniani, non intende individuare un retroterra comune a Lacan e Leopardi che inevitabilmente porterebbe ad una rianalisi della filosofia stoica e pascaliana (un filone che ha interessato alcune esperienze della leopardistica più recente), ma piuttosto esplorare la rilevanza degli strumenti psicoanalitici nella lettura della poesia di Leopardi.

È innanzitutto necessario operare una contestualizzazione della dialettica *eros-thanatos* secondo l'approccio teorico-psicanalitico proposto da Jacques Lacan. Lacan fonda la sua visione della relazione tra amore e morte sulle teorie di Sigmund Freud. Negli ultimi lavori di Freud, la morte è vista come una forza che intensifica il desiderio erotico, mentre quest'ultimo mette in luce, simultaneamente, la nostra mortalità. La spiegazione della relazione tra la libido e la pulsione di morte diventa un tema cardine delle ultime opere¹. Rintracciando un filo conduttore che attraversa tutto *Al di là del principio di piacere*, Lacan riprende i due principi descritti da Freud come opposte tensioni tra vita e morte. La pulsione di morte si manifesta attraverso l'istinto di violenza ma, in verità, si tratta di un'aspi-

¹ La spiegazione che fornisce Freud sulla relazione bidirezionale tra sesso e morte cambia nel corso del tempo. Dopo la prima Guerra Mondiale, Freud si convince progressivamente che si tratta di due pulsioni distinte e non di una sola spinta indifferenziata: la *libido* (e la pulsione verso il piacere sessuale da una parte) e la pulsione di morte (che tende ad acquietare tutto in un'inerzia completa di corpo e mente dall'altra). Similmente, ci sono per Freud le due forze corrispondenti del *principio di realtà* e del *principio di piacere*. Nella sua opera *Al di là del principio di piacere* [1920], Freud ritiene che queste due pulsioni siano plausibilmente separate. In *Il disagio della civiltà* [1930], Freud insiste sulla loro distinzione ma sottolinea i pericoli della pulsione di morte. Quando è interiorizzata, questa pulsione di morte produce un *super io* (super-ego) vorace e distruttivo. Tra le modalità dello scontento della civiltà moderna si trova proprio l'auto-affliggersi del super io. La pulsione di morte e la *libido* dunque coesistono, ma Freud non chiarisce se queste pulsioni si oppongono o si sostengono l'un l'altra.

razione a ritornare all'indifferenziazione di una condizione prenatale; la pulsione di vita si manifesta invece attraverso la ricerca del piacere sessuale. Lo psicanalista francese rifiuta l'opposizione binaria tra i due principi, opposizione che già Freud, in verità, aveva sostenuto solo parzialmente in *Al di là del principio di piacere* e ancor più tenuemente in *Il disagio della civiltà*. Per Lacan queste due pulsioni sono infatti un'unica forza che è sia sessuale che mortale, una *jouissance*, secondo la sua definizione, che è simultaneamente vitale e distruttiva².

La pulsione verso la morte che propone Lacan non corrisponde dunque a quella freudiana verso l'inerzia più completa di mente e corpo. Il concetto lacaniano di pulsione di morte aggiunge infatti un dato interessante in quanto prevede che essa operi principalmente nell'io parlante³, ciò che protegge il soggetto da un incontro diretto con la desiderata ma irraggiungibile primordialità. Quest'ultima è quanto Lacan chiama la mortificante *Ding*, prendendo spunti dal freudiano *Das Ding*, che simboleggia la dimensione a cui l'io parlante non può mai accedere. La *jouissance*, dunque, ricongiunge la pulsione di vita e quella di morte in un'unica forza che Lacan esplora più profondamente in *Le séminaire, Livre VII*. In questo saggio, Lacan parla della ricerca del piacere associata al *signifiant*. L'amore in questo senso è una forma di sublimazione legata al piacere, ma distinta dal desiderio. La presenza del *signifiant*, come quella del desiderio, differisce l'impossibile incontro con l'assenza, producendo nello stesso tempo una scarica di piacere. Tuttavia, sempre nel settimo volume del *Séminaire*, Lacan associa il piacere erotico e la ricerca mortificante dell'assenza, specificamente nel suo racconto sulla tragedia. Come esempio, Lacan sceglie la vicenda di Antigone. L'essere umano, sostiene Lacan, può desiderare di non rimanere intrappolato nella catena che enfatizza l'assenza centrale per il *signifiant* (1986, 285-98). Si tratta dello stesso *topos* dell'intreccio tra *eros* e *thanatos* che, come si sostiene in questo saggio, ha interessato poeti come Leopardi, nelle cui poesie del Ciclo d'Aspasia, la dinamica dualistica tra *eros* e *thanatos* è tanto un meccanismo di attrazione e repulsione nei confronti dell'assenza mortificante, quanto uno di piacere e di dolore.

² Lacan prende spunto da Freud nel sottolineare come l'organismo sia spinto alla morte (1981, 103-16). Nonostante questo, l'oggetto di questa pulsione, la *Ding* materna, dona sia vita che morte. La *Ding* dà origine alla volontà di creazione come anche a quella di distruzione, o meglio distrugge così che si possa creare il nuovo. Questo fa parte della discussione su ciò che Lacan chiama l'*objet a*. Si veda in proposito Lacan 1986, 21-30. L'*objet a* è dunque l'oggetto privilegiato, puramente topologico, che lega il sesso alla morte.

³ La pulsione verso la morte, secondo Lacan, opera a livello del *signifiant* e cerca una seconda morte. Mentre la prima morte si riferisce all'estinzione fisica, su cui l'essere umano non ha controllo, la seconda morte riconosce l'incompletezza, la condizione del non sapere e la mortalità dell'essere umano. La mancanza dell'essere che caratterizza l'entrata nel Simbolico (che corrisponde all'inizio dell'acquisizione della lingua) porta alla ricerca dell'*objet a* solamente per trovare, a varie riprese, che c'è solo assenza. Vedi Lacan 1973, 21-30.

L'intreccio tra *eros* e *thanatos* è fondamentale nello sviluppo dell'idea di desiderio in Leopardi. È ormai riconosciuto dalla critica che tale nozione ha avuto un impatto radicale sul concetto moderno di frammentazione della soggettività umana, i principi del quale possono essere rintracciati proprio nel concetto leopardiano di desiderio i cui eredi più prossimi sono Schopenhauer, il Nietzsche di *La nascita della tragedia*, nonché il Freud di alcuni dei più significativi contributi sul *Trieb*. Ciò nonostante, non si vuole qui ridurre l'argomento ad una asserzione che Leopardi si riveli come l'anticipatore di temi e motivi successivamente esplorati da Freud. Più corretto sarebbe dire che la scoperta freudiana giunge al termine di un'indagine che affonda le sue radici nell'intreccio di letteratura, psicologia e filosofia del primo Romanticismo tedesco: e che si nutre di apporti – come quelli dei già citati Schopenhauer e Nietzsche – che a loro volta devono molto anche al contributo leopardiano.

Bortolo Martinelli riproblematizza la dicotomia tra *eros* e *thanatos* in Leopardi specificamente in reazione alla teoria del desiderio. Secondo Martinelli, il desiderio insaziabile del sapere, e il desiderio egualmente incontentabile di piacere, portano alla rassegnazione, cioè alla constatazione della mancanza come imprescindibile condizione ontologica. Questo *iter* cognitivo trasforma la pulsione vitale, biologica e psichica del desiderio nel suo opposto, ovvero in una pulsione verso la morte (2003, 14)⁴. La propensione verso il desiderio dunque coincide con la propensione per il pensiero:

Sempre che l'uomo pensa, ei desidera, perché tanto quanto pensa ei si ama. Ed in ciascun momento, a proporzione che la sua facoltà di pensare è più libera ed intera e con minore impedimento, e che egli più pienamente ed intensamente la esercita, il suo desiderare è maggiore. (Leopardi 1999-2003, 3842,2)

Gli esseri più sensibili sono dunque quelli più influenzati dal desiderio e dalla sua inappagabilità perché: «più sitibondi della felicità, e più inquieti da desideri, cioè dal desiderio della propria felicità» (1999-2003, 3835,1).

⁴ Secondo Leopardi, il desiderio di morte nell'essere umano non è naturale e non dovrebbe manifestarsi nell'essere ancora in contatto con la natura. Il 19 marzo 1821, Leopardi scrive: «La nostra condizione oggidi è peggiore di quella de' bruti anche per questa parte. Nessun bruto desidera certamente la fine della sua vita, nessuno per infelice che possa essere, o pensa a torsi dalla infelicità colla morte, o avrebbe il coraggio di procurarsela. La natura che in loro conserva tutta la sua primitiva forza, li tiene ben lontani da tutto ciò. Ma se qualcuno di essi potesse desiderar mai di morire, nessuna cosa gl'impedirebbe questo desiderio. Noi siamo del tutto alienati dalla natura, e quindi infelicissimi. Noi desideriamo bene spesso la morte, e ardentemente, e come unico evidente e calcolato rimedio delle nostre infelicità, in maniera che noi la desideriamo spesso, e con piena ragione, e siamo costretti a desiderarla e considerarla come il sommo nostro bene» (Leopardi 1999-2003, 814-15).

Il desiderio in Leopardi è materiale, illimitato e indeterminato perché è il risultato immediato e spontaneo dell'amor proprio⁵. *L'amour propre* è menzionato da Lacan quando lo psicanalista francese si sofferma su alcune riflessioni settecentesche al riguardo. Tali discorsi traggono ispirazione dall'idea di *amour propre* avanzata da La Rochefoucauld. In Lacan, l'*amour propre* si colloca nell'idea del *moi* – più precisamente, nella distinzione tra *moi* e *je* – dal momento che il *moi* concerne un desiderio inappagabile che si ripiega su se stesso e sottolinea il senso di vuoto che ne risulta.

Allo stesso modo, Leopardi parla del desiderio come di un qualcosa di illimitato e inappagabile, sia dal punto di vista della durata che da quello dell'estensione: «Il detto desiderio del piacere», dice Leopardi, «non ha limiti per durata perché [...] non finisce se non con l'esistenza, e quindi l'uomo non esisterebbe se non provasse questo desiderio. Non ha limiti per estensione e perché è sostanziale in noi, non come desiderio di uno o più piaceri, ma come desiderio del piacere» (1999-2003, 165; 12-23 luglio 1820). Il desiderio insaziabile del piacere (e la ricerca inappagabile della felicità) s'intrecciano col desiderio del sapere e insieme sono «una pena, e una specie di travaglio abituale per l'anima» (1999-2003, 172,1). Solo coloro che lo hanno subito possono riconoscere la sua essenza mortificante. La complessità di riflessioni sul nesso tra desiderio sconfinato del sapere e desiderio egualmente illimitato del piacere caratterizza tutto il pensiero leopardiano (Prete 1998, 103-09)⁶.

Luigi Derla si sofferma sul carattere moderno del concetto di desiderio in Leopardi, individuando nel *poète-penseur* uno dei primi pensatori europei a focalizzare l'attenzione dei suoi lettori sull'importanza del desiderio nel rivelare la sofferenza dell'umanità. Come è stato già sottolineato, questo dolore appare sfuggire a qualsiasi tentativo di controllo da parte

⁵ L'amor proprio è la forma basilare di tutto l'amore segnato da eros dove il desiderio è caratterizzato dalla mancanza. Il desiderio di amor proprio e, conseguentemente, il desiderio del piacere si sovrappongono a tutti gli sforzi umani: «L'uomo (per l'amore della vita) ama naturalmente e desidera e abbisogna di sentire, o gradevolmente, o comunque, purché sia vivamente». Leopardi continua: «[...] giacché il desiderio non è d'altro che del piacere, e l'amor della felicità non è altro che l'amor proprio» (Leopardi 1999-2003, 891). Dunque si tratta di un desiderio che non può mai essere appagato e porta solo sofferenza.

⁶ Per via della sua illimitatezza, il desiderio in Leopardi è stato letto da Alessandra Aloisi come caratterizzato non dalla mancanza (come vuole la lunga tradizione del desiderio da Platone in poi) ma dalla pienezza (2010, 245). Malgrado questo, Aloisi spiega che la differenza tra la vitalità e il nichilismo nel concetto di desiderio leopardiano è estremamente sottile. Dato che in Leopardi il desiderio si confonde con la vita, Aloisi nota una profonda influenza da parte di Spinoza: «Il desiderio leopardiano ci sembra infatti coincidere quasi perfettamente con quella che Spinoza chiama *cupiditas*, la quale non è altro che il *conatus* o la pulsione con cui l'uomo, come ogni altra cosa esistente, è spinto a perseverare nel suo essere per un tempo indefinito [...]. 'Pulsione' è precisamente la parola con cui Filippo Mignini traduce in Spinoza [...] il latino *conatus*» (2010, 245).

dell'uomo (1972, 148-69). Questa visione pessimistica ci restituisce un Leopardi che anticipa di molto l'idea di inconscio freudiano, attraverso una formulazione del desiderio come forza che scinde irrimediabilmente l'io. Derla ribadisce inoltre la centralità del desiderio nella «teoria del piacere». Il piacere è concepito come una distrazione dalla dolorosa condizione umana, preda di quell'insaziabile desiderio che ne marca il destino d'infelicità, secondo un concetto già chiaramente diffuso, sottolinea Alberto Folin, nel pensiero di molti illuministi (2001, 97)⁷. La stessa linea di argomentazione è seguita da Luca Sorrentino (1975) in cui la ricerca della felicità pubblica – tema centrale nel Settecento – è contrapposta alla ricerca leopardiana del piacere assoluto e inattuabile. È interessante notare che Sorrentino confronta questo concetto di desiderio con la dialettica del desiderio in Hegel, che, non a caso, è una delle fonti di Lacan.

Antonio Prete interpreta il desiderio leopardiano come fisico, vitale, in espansione e senza limiti; un desiderio che preannuncia il *Trieb* freudiano. Secondo Prete, il desiderio in Leopardi è la pulsione umana primitiva e infinita. Il concetto di desiderio in Leopardi è definito come una «tendenza», una «biologia del desiderio» (Prete 1998, 89; Prete 2006, 16-35; Folin 2008, 130-47). Prete legge il desiderio leopardiano come una manifestazione non solo della pulsione di morte freudiana (1998, 17), ma anche dell'*eros-thanasos*, in anticipo sul concetto di desiderio in Lacan⁸. Alberto Folin mostra delle riserve sull'interpretazione di Prete e, pur non scartandone l'ipotesi, spiega:

[...] non c'è da stupirsi che una parte della critica leopardiana più recente abbia imboccato senza riserve la via dell'attualizzazione, individuando nel filosofo-poeta di Recanati un anticipatore illustre di Freud, di Heidegger, e di Marcuse, se non addirittura di Lacan e di Deleuze. Nessuno scandalo per questo genere di lettura che, se contenuta entro i limiti del rispetto filologico dei testi [...] può risultare efficace [...]. (2001, 95)

⁷ La «teoria del piacere» di Leopardi è primariamente discussa nello *Zibaldone* tra il 12 e il 23 luglio 1820. In questi paragrafi Leopardi definisce il piacere come il cessare del dolore, e dunque lo caratterizza in senso negativo. Alberto Folin afferma che la definizione del piacere come il cessare del dolore è esposta dagli *Idéologues*, a cominciare da P.L.M. Maupertius (2001, 96).

⁸ In *Il pensiero poetante* Prete legge la filosofia leopardiana in rapporto ai problemi della psicanalisi. In questo saggio, evidenzia l'intreccio tra desiderio e piacere soffermandosi sulle pulsioni e gli istinti. Prete osserva nel pensiero di Leopardi la presenza di una dialettica tra il desiderio, intrinsecamente infinito, e la pulsione di morte in cui trova sbocco il piacere che non può essere appagato. La poesia e il suo linguaggio poetico sono il luogo in cui il piacere emerge e si ricongiunge con la pulsione di morte. L'essere umano desidera costantemente il piacere infinito, ma il raggiungimento di questo infinito equivarrebbe alla dissoluzione dell'individuo. Il naufragare nel dolce mare dell'essere potrebbe essere proprio lo sciogliersi dell'individuo dal proprio corpo nel cosmo che lo circonda.

È in questa interpretazione di Prete che possiamo individuare una possibile relazione di filiazione tra il concetto di desiderio in Leopardi e Lacan, su cui è necessario far luce. La presente analisi si focalizza su questo legame prendendo in esame le poesie del ciclo di Aspasia. Il desiderio in queste poesie si avvicina alla formulazione lacaniana in quanto stravolge la lingua dell'*io poetante* e le impedisce di riconciliarsi con se stessa, intrappolando questa voce in un rinvio senza fine. L'*io poetante* in queste poesie non si arrende al dolore pervasivo della vita e con spirito combattivo si protegge dall'autodistruzione. Raffaele Pinto descrive tale situazione in questo modo: «In Leopardi vediamo, con un grado estremo di lucidità, il contenuto di desiderio e quindi di felicità connesso ad ogni esperienza di nostalgia regressiva» (2011, 6). L'*io poetante* si protegge dai terrore di ciò che Lacan spiegherebbe come l'impossibile primordialità. L'*io lirico* desidera infatti la vita, ma allo stesso tempo tiene questo desiderio sotto controllo in quanto intende evitare la propria autodistruzione, mantenendosi in un difficile equilibrio fra questi due estremi. L'impossibile *jouissance* lacaniana, una forza allo stesso tempo vitale e distruttiva, è quindi concepita come centrale nel ciclo di Aspasia⁹, ed in particolare nelle poesie *Il pensiero dominante*, *A se stesso*, *Aspasia* e nel componimento più direttamente ispirato al concetto di *eros e thanatos* – *Amore e Morte*. La mia lettura delle poesie appartenenti al ciclo di Aspasia si basa sull'analisi del concetto di *jouissance* così come si esprime nella lingua di questi testi, particolarmente per quanto riguarda la simbolizzazione verbale dell'*io lirico*. L'*io* in queste poesie è spesso sradicato dall'esistenza e proiettato in una fuga all'indietro verso un destino originario di assenza di vita – una dimensione pre-esistenziale. Il canto dell'*io lirico* può essere interpretato come una necessità di esprimersi, un desiderio dell'*io poetante* che delinea una inutile nostalgia di una simbiosi persa, la quale, in verità, non è mai esistita¹⁰.

In vari passaggi dello *Zibaldone*, l'autore identifica il desiderio di morte come intrinseco all'essere umano, anche perché anticipa qualsiasi contestualizzazione cognitiva o civile, rivelando ivi una reale parentela concettuale con quella *jouissance* lacaniana su cui ci si è a lungo soffermati. Il desiderio per Leopardi è caratterizzato da una mancanza, e da un certo

⁹ In termini reali, il risultato della *jouissance* sarebbe il dissolvimento dell'*io poetante*, un concetto che ricorda l'idea dell'*io* in preda al desiderio di infinito in Prete 2006.

¹⁰ L'elemento di assenza mortificante è intrinseco alla relazione sessuale. È un nesso a cui Lacan fa riferimento ripetutamente, in particolar modo nel *Séminaire, Livre XX*, dove parla di un desiderio inconscio e insaziabile (e ribadisce l'inesistenza di una 'relazione' nella relazione sessuale). Nel *Séminaire, Livre VII* Lacan cita l'oggetto dell'indistruttibile desiderio inconscio – la *Ding* che poi diventerà l'*objet à* (Lacan 1986, 55-86). La *Ding* inizialmente si riferisce a quell'oggetto del desiderio arcaico, materno e vietato, che Lacan descrive sia come vivo che come morto e che dunque è sia vitale che mortifero (Lacan 1986, 55).

punto di vista questo è lo stesso *manque d'être* individuato nel concetto di desiderio di Lacan.

La duplice natura del desiderio – che articola la vita e, allo stesso tempo, se ne sottrae e posticipa il proprio appagamento – si può già intuire in molti canti leopardiani successivi al 1828. In queste poesie il soggetto lirico ammette come la propria condizione umana sia in balia del desiderio di vita inestricabilmente intrecciato a quello di morte. Come accade con la presenza del *signifiant* in Lacan, che rinvia all'impossibile *jouissance*, così l'*io lirico* canta il proprio desiderio per la vita allorquando esprime il proprio desiderio di morte. L'analisi di *eros* e *thanatos*, e la fusione delle due forze nella *jouissance* lacaniana, è già presente in forma embrionale nel desiderio infinito che attraversa alcuni canti precedenti al ciclo di *Aspasia: Alla sua donna* (1823), che dà voce alla nuova poetica leopardiana¹¹, *Il Risorgimento* (1828)¹², *A Silvia*¹³, *Le Ricordanze*¹⁴ e, soprattutto, in

¹¹ In *Alla sua donna*, il desiderio dell'infinito si può intuire nel femminile: «Se dell'eterne idee / L'una sei tu, cui di sensibil forma / sdegni l'eterno senno esser vestita» (vv. 45-47). Questa brama è contrapposta al desiderio che diminuisce sempre di più e che è presente in tutta la poesia, dove l'*io poetante* lamenta i «perduti desiri, e la perduta / speme de' giorni miei» (vv. 39-40).

¹² La «virtù nova» (v. 83) è una voce poetica egualmente bellicosa e lotta contro un *io* che lamenta la decimazione del desiderio; «duro mio sopor» (v. 64), e la chiusura di ogni sentimento: «Il cor non mi ferì» (v. 48). La voce poetica spaccata in due, che rivisita la paradossale infinitezza del desiderio umano, richiama il soggetto lacaniano diviso tra *moi* e *je*. In questa poesia, la lotta si manifesta tra il soggetto inconscio, che la voce poetica indirizza, e il soggetto conscio, l'*io poetico*, con il primo che arriva ad avvicinarsi a un'impossibile richiesta di entropia: «Desiderato il termine / avrei del viver mio; Ma spento era il desio / nello spossato sen» (vv. 69-72). Verso la fine di questa poesia, l'*io* spaccato in due è confortato dall'«ardor natio» (v. 150).

¹³ Il movimento interminabile del desiderio percorre l'intera poesia. La nostalgia per un passato perfettamente tranquillo si riverbera nel «rimembri ancora» (v. 1), ed è un passato idealizzato dalla memoria, come rivelano versi nel superlativo: «Quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi» (vv. 3-4). Il desiderio per l'Altro, nella forma di una gioventù elusiva, rappresentata nell'immagine di Silvia, è anche un desiderio di uno stato di grazia che si è, oramai, infiacchito: «l'erbe inaridisse il verno» (v. 40), e a cui sono attribuiti aggettivi come «acerbo e sconsolato» (v. 34). La lingua dell'*io poetico* in *A Silvia* aspira a realizzare questo desiderio di solidità del passato. Giunge tuttavia ad un passato che non soltanto non c'è più, ma che non è mai esistito, secondo quanto ci insegna il soggetto lacaniano diviso. Il lamento per la tranquillità del passato si rivela essere quello per una gioventù di «sudate carte» (v. 16), illusoriamente idealizzata. Allo stesso tempo, però, l'*io* spaccato in due è intrappolato in un ciclo di desiderio infinito. Nel lamento per la «cara compagna dell'età mia nova» (v. 54), e nel tono elegiaco che segue, è presente il desiderio incessante di quello che fu, o quello che si credeva intero e puro.

¹⁴ Il soggetto poetico non riesce a comprendere del tutto il proprio desiderio inconscio e le sue frustrazioni. L'uso di dichiarazioni negative, a cominciare da «io non credea», rivela l'elusività associata al tentativo compiuto dal soggetto. Un'ombra oscura continua a perseguire «le ricordanze» come dimostrano le dichiarazioni negative dell'*io poetico* che parla di un passato angosciante – «Di contenti, d'ango-

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia [1829-30]. In questa poesia l'*io poetante* si rivolge alla luna. In un tentativo di spiegare il tempo che passa e non torna mai, esso si chiede il valore «di tanto adoprare, di tanti moti» (v. 93). Le parole, ciò nonostante, sembrano incapaci di esprimere «del tacito, infinito andar del tempo» (v. 72) e sempre più allontanano il soggetto da qualsiasi significato preciso. Le domande retoriche non intendono ottenere una risposta precisa. Al contrario, esprimono la mancanza di significato: «Che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren? Che vuol dir questa / Solitudine immensa ed io che sono?» (vv. 87-89). L'essere umano è «frate» (v. 102), ma non smette di desiderare, benché non si tratti spesso che di un desiderare l'altro invano: «Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero» (v. 140). Anche i miti leopardiani di Silvia e Nerina possono già essere visti come uno sfumare del desiderio in sentimento di morte. Il desiderio culmina nell'impossibile *jouissance*, in *eros* e *thanatos* che diventano un'unica forza tramite la quale l'*io poetante* delle poesie nel ciclo di Aspasia tenta di afferrare il proprio desiderio inconscio.

Il *pensiero dominante*, forse la poesia nel ciclo di Aspasia dove la sofferenza dell'*io lirico* leopardiano emerge con più forza, si apre con l'ossimoro del «[...] dolcissimo possente / dominator» (vv. 1-2) che tiene il soggetto in ostaggio. Questa ossessione può essere comparata al desiderio non appagato che, malgrado tutto, ha il potere di elevare lo spirito: «Di qual mia seria cura ultimo obbietto / non fosti tu?» (vv. 137-38). Questo desiderio inappagabile di avere altro è elusivo ed è una finzione quasi quanto lo è l'Altro lacaniano. In Leopardi, si riconosce la stessa finzione dell'esistenza della donna che è, secondo Lacan, un concetto centrale nella poesia ispirata all'amor cortese. In Leopardi questa elusività femminile si esprime come «torre / In solitario campo, Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei» (vv. 19-20). In questa poesia, il desiderio palpabile per la vita permea i versi non malgrado, ma proprio a causa del desiderio per l'altro (che può appunto essere interpretato come l'Altro lacaniano): «Pregio non ha, non ha ragion la vita / se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto» (vv. 80-81). L'incessante e irrefrenabile natura di questo desiderio torna a manifestarsi anche nel-

sce e di desio» (v. 105) – e richiama «dolorosamente / alla fioca lucerna poetando» (vv. 114-15). Malgrado tutto, il nostalgico lamento, «e intanto vola / il caro tempo giovanil» (vv. 43-44), è un'affermazione di rabbia quanto lo è il forte lamento circa il proprio presente: «Qui passo gli anni abbandonato, occulto, / senz'amor, senza vita» (vv. 38-39). Da un lato, c'è il riconoscimento delle implicazioni del lamento dell'*io*. Dall'altro canto, c'è la voglia della voce poetica di cancellare il proprio presente e di echeggiare: «Qui di pietà mi spoglio e di virtù / e sprezzator degli uomini mi rendo» (vv. 41-42). In questo discorso la voglia di farla finita coesiste con la determinazione a non cedere. Il «van desio» (v. 59), che diventa «mero desio» (v. 83), segue una simmetria paradossale di cancellazione e di riconoscimento che richiama le parole di Lacan citate sopra: il non voler desiderare e il desiderare sono la stessa cosa. Il desiderio è represso fino a diventare irricognoscibile pur continuando a ripetersi e a stregare la voce poetica: «tu passasti, / eterno sospiro mio: passasti: e fia compagna / d'ogni mio vago immaginar» (vv. 169-71).

la voglia espressa dal soggetto di trovare una riconciliazione con la vita, e dunque con se stesso. Questo desiderio è percepito come l'unica giustificazione – «discolpa» (v. 82) – della vita umana definita come «tanto patir senz'altro frutto» (v. 84). Il tentativo di allontanamento dalla vita crudele ivi espressa non è solamente una ricerca di auto-sufficienza. È una ricerca associata col desiderio per l'altro (Altro) che sottolinea l'irriducibile distanza tra il desiderio di essere riconosciuti e il riconoscimento della centralità del desiderio: «al cor non vile / la vita della morte è più gentile» (vv. 86-87). Il doloroso desiderio per l'Altro, malgrado tutto, è un'illusione: un «palese error» (v. 111). E tuttavia è anche, nonostante tutto, una forma di resistenza contro le avversità della vita: «[...] che incontro al ver tenacemente dura» (v. 114).

Come anticipato, in *Amore e Morte* la medesima dialettica costitutiva del concetto lacaniano di *jouissance* è fortemente presente. Il desiderio di amore è presentato insieme a quello di morte; ed entrambi emergono in questa poesia come gli aspetti centrali della vita umana: «Amore e Morte / ingenerò la sorte / cose quaggiù si belle / altre il mondo non ha, non han le stelle» (vv. 1-4). Il pieno fervore per la vita può anche essere intravisto attraverso l'intenso afflato verso la morte, allo stesso modo in cui nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, il fervore per la vita è accentuato dal fatto che essa stessa è ridotta a un meccanismo rigido. La paradossale ricerca di queste due mete che si escludono a vicenda richiama ancora una volta l'affermazione di Lacan secondo cui il desiderio è sempre, in qualche modo, mediato.

Il desiderio di vita, l'«amoroso affetto» (v. 29) e il desiderio di morte, il «fier disio» (v. 43) sono due lati della stessa medaglia, nella stessa maniera in cui le due pulsioni corrispondono, in verità, ad un'unica forza in seno all'articolazione duale della *jouissance* lacaniana. In *Amore e Morte*, il desiderio rivolto alla vita quasi preannuncia il desiderio di morte, che non potrà tuttavia materializzarsi. Il desiderio di morte è qui ancor più accentuato perché non riflette semplicemente la futile ricerca che caratterizza la natura del desiderio umano, ma piuttosto una ricerca più approfondita, mirante alla «gentilezza del morir» (v. 73).

Nella poesia *A se stesso*, la divisione dell'*io* è ancor più pronunciata, e in questa frammentazione la voce poetica è più spiccatamente conflittuale rispetto alle altre poesie del ciclo di Aspasia. Nella desolata *A se stesso*, il soggetto annuncia la fine della speranza e del desiderio e ordina al proprio cuore di non battere più. In questa poesia, l'*io* lirico è un altro rispetto a se stesso; e, ancora una volta, un Altro anche in termini lacaniani. In questo conflitto, che richiama la dialettica hegeliana schiavo-padrone, il soggetto è diviso tra il tentativo di esercitare il proprio controllo sull'Altro (tornando così ad un'impossibile fusione pre-natale) e il proprio desiderio di vita, che marca un distanziamento da questa pulsione primitiva. L'*io* poetante dunque desidera l'Altro, ma è allo stesso tempo conscio che non può arrivare a possederlo. In questo caso, l'Altro è colui che custodisce il sentimento, una fonte di dolore e sofferenza acuti: «perì l'inganno

estremo / ch'eterno io mi credei. Perì» (vv. 2-3). L'impossibile tentativo di eliminare l'Altro è dichiarato con parole che sono (come anche nel gioco freudiano di *fort/da*) inestricabilmente legate ad un'assenza: «Non val cosa nessuna / i moti tuoi» (vv. 7-8). La *jouissance* è fortemente presente nelle dichiarazioni dell'*io poetante* in quanto, apparentemente capaci di offrire un potere rigenerativo e rassicurante, risultano in realtà impotenti nel tentativo di spiegare un universo infinitamente malvagio.

Nella poesia *A se stesso*, lo sforzo compiuto nel pronunciare le parole e sua rassegnazione di fronte all'impossibilità di poter controllare le proprie dichiarazioni e sofferenze, possono essere interpretate come equivalenti, in una prospettiva lacaniana, all'apparente futilità del desiderio per l'altro (Altro). Fin dai primi versi della poesia, l'*io* tenta di conseguire un'impossibile controllo su se stesso che gli permetta di diminuire la propria sofferenza: «Or poserai per sempre / stanco mio cor» (vv. 1-2) e «Posa per sempre. Assai / palpitasti» (vv. 6-7). Nonostante questo tentativo, il generale tono rassicurante s'insabbia ben presto nell'asprezza di una voce tesa alla totale eliminazione dell'Altro, come rivela la ripetizione di assoluti quali «per sempre» (vv. 1,6), «estremo» (v. 2), «mai» (v. 10), «l'ultimo» (v. 12) e «l'infinita». La severità dell'*io poetante* non lascia dubbi: «Amore e noia / la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo» (vv. 9-10). Dunque, da un lato, abbiamo il fallimento della voce poetica nel suo tentativo di staccarsi dalla vita: «disprezza / te, la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera, / e l'infinita vanità del tutto» (vv. 13-16). Dall'altro, abbiamo invece il ciclo perpetuo in cui la mente è destinata a rivisitare ossessivamente «l'inganno estremo» (v. 2). Ancora una volta, questo movimento a due sensi corrisponde all'idea di Lacan a cui si è già più volte fatto riferimento, secondo cui il non voler desiderare e il desiderare sono la stessa cosa in quanto il desiderio è per sua natura insoddisfacibile. Una *jouissance* che è come l'«inganno estremo», un inganno che non cesserà mai di perseguire il soggetto, così come in *Aspasia*.

Nella poesia *Aspasia* la voce poetica è lacerata dalle memorie amare e elusive dell'Altro, che in questo caso prende la forma dell'immagine evanescente di *Aspasia*. Tale immagine pervade quello che, a prima vista, sembrerebbe un presente sereno: «Al dì sereno, alle tacenti stelle» (v. 5). Le memorie popolano la conoscenza poetica rendendo ineffabile questo desiderio frustrante. In verità, le parole sono qui più simili a presenze spettrali: «come cara larva, ad ora, ad ora / tornar costuma e disparir» (vv. 73-74). Ancora una volta le parole sono inestricabilmente legate ad un'assenza: l'Altro è in questo caso un «eccelsa imago» (v. 48), fonte di frustrazione per l'*io* obbligato ad accettarne la sua finzione. Il desiderio di unione con questa «superba vision» (v. 8), deve fare i conti con l'impossibilità di essere soddisfatto e con la presa d'atto che l'Altro è dunque una finzione: «perch'io te non amai, ma quella Diva / che già vita, or sepolcro, ha nel mio core» (vv. 78-79).

Tuttavia, alla fine del componimento, il soggetto affida il suo desiderio frustrato di vita ad un sorriso, anche se descrive se stesso come «ne-

ghittoso». Questo è lo stesso sorriso che caratterizza il suo *ride si sapi*: un sorriso di chi comprende l'insensatezza della vita umana mentre allo stesso tempo si prepara a combatterla, un sorriso dianoetico e *jouissant* che celebra il culmine della vita proprio nella morte.

Come non è forse stato ancora riconosciuto con sufficiente fermezza dalla critica, il Ciclo di Aspasia rappresenta dunque una delle massime conquiste — se non la massima — del Leopardi poeta e pensatore. In queste poesie, infatti, Leopardi sembra arrivare ad illustrare con la più grande chiarezza concettuale una delle problematiche che appaiono con più coerenza in tutta la sua opera, quella del destino di infelicità assegnato all'uomo. Tale chiarezza, come speriamo aver persuasivamente illustrato, coincide in realtà con l'elaborazione di una risposta convincente e definitiva a questo problema come mostra la grande consonanza con i concetti elaborati più di un secolo più tardi da Jacques Lacan (ed in particolare con quello di *Jouissance*). Solo un grande pensatore come Leopardi poteva, nella prima metà del diciannovesimo secolo, arrivare ad anticipare una delle più importanti correnti di pensiero contemporanee, dotata di decisa rilevanza anche nella riflessione attuale.

Bibliografia

- Aloisi Alessandra 2010, *Esperienza del Sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi. Atti del XII convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre)*, a cura di Chiara Gaiardoni, Firenze, Olschki, 243-58.
- Derla Luigi 1972, *La teoria del piacere nella formazione del pensiero di Leopardi*, «Rivista critica di storia della filosofia», vol. 27, n. 2, 148-69.
- Folin Alberto 2001, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio.
- Folin Alberto 2008, *Leopardi e il canto dell'addio*, Venezia, Marsilio.
- Freud Sigmund 2007, *Al di là del principio di piacere*, trad. ita. di Alfredo Civita, Milano, Mondadori.
- Freud Sigmund 2010, *Il disagio della civiltà*, a cura di Stefano Mistura, trad. ita. di Enrico Ganni, Milano, Einaudi.
- Lacan Jacques 1981, *Le séminaire, Livre III. Psychoses*, Paris, Seuil.
- Lacan Jacques 1986, *Le séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacan Jacques 1973, *Le séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacan Jacques 1975, *Le séminaire, Livre XX. Encore*, Paris, Seuil.
- Leopardi Giacomo 1999-2003, *Zibaldone di Pensieri*, 6 voll., a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli.
- Leopardi Giacomo 2005, *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi.

- Martinelli, Bortolo 2003, *Leopardi tra Leibniz e Locke: Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Roma, Carocci.
- Pinto Raffaele 2011, *Nostalgia, Licantropia, Pulsione di morte in Leopardi, Bécquer, Pirandello, March, Poe*, «Quaderns de Lavínia», <<http://quadernsdelavinia.org/wordpress/?p=1663>> (02/17).
- Prete Antonio 1998, *Finitudine e Infinito*, Milano, Feltrinelli.
- Prete Antonio 2006, *Il Pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- Sorrentino Luca 1975, *Leopardi e la teoria del piacere nel settecento*, «L'Osservatore romano», 5 febbraio.

WELT IM KOPF. ZANZOTTO E IL PAESAGGIO
ALLA PROVA DELLA 'SOVRIMPRESSIONE'

Corrado Confalonieri

Critici e lettori hanno sempre notato che *poesia* e *paesaggio* sono termini inseparabili quando si parla di Andrea Zanzotto. È una verità così evidente, anzi, da non richiedere ulteriori dimostrazioni; più interessante, semmai, è metterne alla prova i limiti. Recentemente, lo si vedrà più avanti, se ne è discusso per quanto riguarda il tanto *non-paesaggio* che si nasconde, per così dire, dietro la pervasività del tema del paesaggio un po' in tutta la produzione in versi di Zanzotto. Ciò che si vuole proporre qui è un'esplorazione delle condizioni di possibilità del paesaggio per come esso sembra rivelarsi attraverso quella che è stata definita come «poetica della sovrimpressione». Rifacendosi alla «sovrimpressione» nell'accezione di Gregory Bateson, si può infatti osservare come la «sovrimpressione» sia la condizione dell'apparire del paesaggio come evento e insieme ciò che impedisce di separare pienamente *io* e *natura*, *soggetto* e *oggetto*. Benché strettamente connessi, però, questi due poli devono rimanere distinti perché il paesaggio – secondo una definizione di Michael Jakob che si esaminerà in dettaglio nel testo – si manifesti. A livello teorico, ne deriva che la «sovrimpressione» sia, con Derrida, tanto la condizione di possibilità quanto la condizione di impossibilità del paesaggio; sul piano della critica zanzottiana, invece, ne consegue che vada circoscritta l'affidabilità ermeneutica delle pur suggestive indicazioni d'autore a partire dalle quali la «poetica della sovrimpressione» è stata ricostruita e utilizzata per l'interpretazione dei testi.

1. «Poetica della sovrimpressione» tra paratesto e critica

In conformità con un'abitudine quasi sempre rispettata, sia pure all'interno di una certa varietà di declinazioni¹, anche la penultima raccolta poetica di Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, è accompagnata da una nota d'autore messa in coda al volume. In essa, «inglobate o aggregate ai testi»

¹ A tal proposito, si passino in rassegna le note alle singole raccolte nell'edizione che comprende tutte le poesie di Zanzotto (Zanzotto 2011, 75, 163, 229-30, 315-23, 339-41, 421-26, 505-11, 609-16, 679-81, 777-80, 827, 947, 1125).

(Zanzotto 2011, 947) alcune indicazioni linguistiche o più generalmente esplicative altre volte destinate a questa specifica sede peritestuale, spiccano due funzioni che, sulla traccia della sistemazione proposta da Gérard Genette (1989, 207-09, 210-12), si potrebbero classificare da un lato come informazioni sulla «genesi» dell'opera, dall'altro come «commento del titolo», per quanto in forma piuttosto sintetica:

Continua, in questa raccolta, la linea avviata con *Meteo*. Più che di lavori in corso si tratta di “lavori alla deriva”, che tendono qua e là a connettersi in gruppi abbastanza omogenei. E ciò in controtendenza ma anche in coinvolgimento rispetto all'atmosfera attuale mossa da frenesia e da eccessi di ogni genere che fanno tutto gravitare verso una plethora onnivora e annichilente.

Il titolo *Sovrimpressioni* va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio.

Esistono già numerosi altri nuclei contemporanei a questi, e in parte già sviluppati. (Zanzotto 2011, 947)

L'accenno a «nuclei» destinati di lì a qualche anno a trovare organicità in *Conglomerati* solleverebbe il problema dell'*understatement* o dell'«elegante ed ellittica riduttività» (Martignoni 2008b, 204) nel cui segno *Sovrimpressioni* e, in via prolettica, il libro successivo vengono implicitamente iscritti: prendendo alla lettera le indicazioni d'autore, infatti, si potrebbe correre il rischio di sottovalutare l'organizzazione strutturale che invece, «ferrea» (Dal Bianco 2011, LXVII) già in *Sovrimpressioni*, diventa addirittura cogente in *Conglomerati*, appunto «il libro più complesso e costruito di Zanzotto» (LXX)². Allo scopo attuale è però più opportuno soffermarsi sulle annotazioni poste a chiarimento del titolo, o meglio a ispessire il suo potere di evocazione fino a trasformarlo, attraverso le istruzioni per la sua lettura, in un'istruzione per la lettura della raccolta medesima. In questo senso, poco importa che la collocazione della nota l'avvicini a una postfazione, e dunque a quella «rarietà» paratestuale che, stando a Genette (1989, 235), col rivolgersi «a un lettore non più potenziale ma effettivo» non sarebbe in grado di «trattenere e guidare» il destinatario «spiegandogli perché e come deve leggere il testo». Basterebbe immaginare un'infrazione empirica, del resto tutt'altro che improbabile, alla lettura lineare e sequenziale presupposta dalla teoria elaborata dallo studioso francese per riconoscere alla postfazione – e cioè alla nota in questione – un'efficacia prospettica analoga a quella solitamente attribuita alla prefazione. A testimoniare la legittimità di questa estensione, però, è soprattutto la breve ma già consistente storia della critica relativa a *Sovrimpressioni*. Adelia

² Secondo Dal Bianco (2011, LXXVII), l'accresciuta coesione interna di *Conglomerati* deriva da una sottostante partitura dantesca.

Noferi, per esempio, ha tentato di sfruttare alla lettera l'ausilio offerto dal poeta nell'interpretazione del titolo mettendosi alla ricerca delle caratteristiche testuali, ma pure biografiche, che all'interno della raccolta sembrano richiamare uno a uno i tratti allusi nella nota citata. Punto di partenza di tale indagine è il recupero di un brano desunto dall'*Autoritratto* che Zanzotto scrisse di sé nel 1977, un testo che è utile richiamare anche qui:

[...] la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo. Così mi sono trovato a vedere le mie varie opere [...] nascere da una loro dinamica interna, anche se non del tutto oscura alla mia coscienza, e certo legata ad elementi inconsci di estrema prepotenza, di cattivissima prepotenza. (1999, 1209)

Pur scritto più di vent'anni prima di *Sovrimpressioni*, il passo risulta compatibile con il processo di accumulazione e di coerenza scoperta a uno stadio già avanzato della scrittura, *ex post* – una rivelazione di cui il titolo parrebbe tanto effetto quanto causa –, che la nota da cui si è partiti racconta. E così, non senza l'azione del largo e pressoché indiscusso credito di cui ha goduto ogni pronunciamento extra-poetico di Zanzotto per l'ermeneutica delle sue stesse opere in versi, Clelia Martignoni (2008b, 203) ha potuto ipotizzare una «poetica della sovrimpressione» sì rappresentativa dell'ultima stagione della produzione dell'autore, ma insieme funzionale «a illuminare a ritroso, o comunque vedere in connessione, precedenti fasi del suo percorso». A questo proposito, sarà bene diffidare della prudente premessa che la studiosa inserisce nelle battute iniziali del proprio articolo: e non solo del suo ossequioso riconoscimento secondo cui «la sottigliezza teorica di Zanzotto inviterebbe naturalmente alle estreme cautele del caso» (2008b, 204) – in altre parole, a dubitare dell'opportunità di formulare ipotesi teoriche onnicomprehensive –, quanto piuttosto della convinzione che

[...] la eventuale poetica della “sovrimpressione”, che rincorre i mutamenti cruciali dell'epoca nella distruzione del paesaggio ecologico-biologico e storico-culturale e che vi individua “tracce” del passato personale e collettivo, ricordi, indizi, spingendosi verso gli scenari del transitorio, della mancanza, del possibile, non *possa* che differirsi nel momento stesso in cui pare palesarsi [...]. (2008b, 204)

Come la stessa Martignoni segnala, quest'idea è l'esito di un ricalco sostanzialmente fedele di una posizione critica espressa in uno scritto del 1990 dal medesimo Zanzotto, in quel passaggio impegnato in un'auto-riflessione su un proprio saggio di qualche anno prima:

Poco tempo fa è apparsa su «il Verri» (n. 1/2 del 1987) una specie di mia poetica minima [...]: *Poetiche-lampo* era il sottotitolo. Si esprimeva l'ipotesi che in generale i poeti comunque non vogliono

lasciarsi imbrigliare all'interno di una poetica (*secundum* Artaud), ma negarla all'atto stesso in cui si propone, perché non diventi una catena costrittiva. (Zanzotto 1999, 1344)

Immutata nel fascino, la rappresentazione di una poetica in dileguamento già all'atto della sua manifestazione cambia valore trasferendosi da un contesto all'altro. Per Zanzotto, e quindi per il poeta, essa è il tentativo di catturare l'attimo corrispondente alla «cesura» avvertita da coloro che abbiano scritto una poesia «tra il momento in cui pensavano di poterla scrivere, quello in cui l'hanno vista scritta subito dopo, e quello in cui sono diventati veramente lettori dei propri versi» (1999, 1311). Per Martignoni, con la possibilità di esercitarsi su un testo scritto in cui l'autore dovrebbe aver sparso o dissimulato – «al modo di certi animali che possono nascondere ciò che raccolgono di più prezioso», (1999, 1311) – quelle «poetiche-lampo», proprio quest'ultima immagine di evanescenza finisce per assumere il ruolo di un espediente che permette di suggerire una lettura senza prendere del tutto in carico il rischio di averla proposta. Se agli occhi del poeta la poetica può con qualche legittimità rivelarsi e a un tempo sfuggire, pena la trasformarsi in un vincolo auto-imposto, al critico spetterebbe di scoprirne i tratti testuali addirittura *contro* l'autore stesso, senza cioè richiamarsi all'autorità extratestuale dell'autore. Mentre nella prospettiva del poeta che riflette sulla propria modalità creativa l'accento sul gioco di apparizione-sparizione ha una sua legittimità, spostato sul testo (e sulla ricerca che il critico-lettore vi compie) esso schiude all'interprete la possibilità di dire e di negare il detto, di affermare e di revocare in dubbio l'affermazione.

Per queste ragioni, sembra più costruttivo abbandonare l'aspetto di domanda che Martignoni ha conferito alla propria analisi – derubricando la riproposizione della suggestiva ed evanescente figura zanzottiana a una *captatio benevolentiae* di maniera – e accettare che di una «poetica della sovrimpressionazione» si possa realmente discutere. È del resto possibile avviare tale discussione riallacciandosi all'itinerario tracciato dalla stessa studiosa³, e già a partire dalla sua felice intuizione, di marca nuovamente genettiana (1989, 81-85), che *Sovrimpressioni* rechi un 'titolo-tema' capace appunto di fungere da collettore di un «grande nucleo di temi» che garantisce una più solida unità a questa raccolta rispetto a *Meteo*, la «più esigua e incerta silloge» precedente (Martignoni 2008b, 203). Non solo: Martignoni (2008b, 213-14) ha indicato alcune direzioni per una genealogia del titolo, riscoprendo occorrenze della «sovrimpressionazione» al di fuori del componimento quasi eponimo da cui immediatamente proviene – *Diplopie, sovrimpressioni*, appunto – fin nella *Beltà* e poi, oltre la poesia dell'autore, in una presentazione critica di Stefano Agosti, che individuò uno «schema

³ Per il quale, oltre al lavoro prevalentemente discusso a testo, si veda anche Martignoni 2008a.

di sovrimpressioni oggettuali» in un testo delle *IX Ecloghe*, segnatamente in *13 settembre 1959 (variante)*, forse esercitando un condizionamento produttivo sull'immaginario del poeta. È questa un'ipotesi del tutto credibile, che può essere forse replicata per *Conglomerati*: ancora Agosti, e di nuovo per le *Ecloghe*, ha parlato in un suo celebre saggio di «conglomerati informi» in cui la «regolata compartimentazione del mondo tende a precipitare» (Agosti 1999, XVI; Annovi 2008, 62). Al di là del tema delle interferenze reciproche tra Zanzotto e la critica a lui dedicata⁴, però, è da accogliere l'invito a leggere nella sovrimpressione una continuità tematico-poetica che, in modo implicito, abilita a fissare nella raccolta uno dei «tre vertici della disposizione criticamente retrospettiva» della carriera poetica di Zanzotto (Dal Bianco 2011, LXIII). In altre parole, la poetica della sovrimpressione, una volta ricostruita, può non soltanto fungere da punto di osservazione del libro che più direttamente la esibisce, ma anche diventare lo strumento alla luce del quale mettere alla prova elementi ricorrenti della poesia zanzottiana⁵.

2. «Poetica della sovrimpressione» nel testo

Si tornerà presto sulla questione appena discussa, ma sarà prima necessario ritrovare la scia della poetica ripetutamente evocata nella prospettiva che, suggerita dalla nota d'autore di cui si è detto, la critica ha provveduto ad articolare. Si potrà farlo rileggendo il testo poco fa ricordato, *Diplopie, sovrimpressioni* (Zanzotto 2011, 861-62), che in luogo del sottotitolo presenta, tra parentesi, l'indicazione «(1945-1995)». Combinata con la nota posta in calce al componimento – «La liberazione, in questi territori, avvenne il 30 aprile 1945, e già si pensava al 1° maggio. Martiri contro ogni tirannide palese o nascosta, presente e futura; martiri nei conflitti, e vittime quotidiane del lavoro» –, questa informazione fornisce una prospettiva di lettura privilegiata:

I

Lanugini di luce appena bianca
 dilagate in lontananze di prati,
 Martiri, umili elementi
 fratelli sacri alle invasioni dei venti,

⁴ Un fenomeno di travaso, questo, che si può associare a quello, pur diverso, che interessa «gli slittamenti da concetti e figure del linguaggio poetico (retrostante o in cantiere) alle loro emergenze incardinate nel codice critico» all'interno dell'opera complessiva di Zanzotto (Grignani 2008, 26).

⁵ Verso questa direzione di lettura, disposta a riconoscere la novità di *Sovrimpressioni* ma inserendo la raccolta nel più vasto corpus zanzottiano, si orientava già Pacioni (2003, 57).

è il 30 aprile, questo, il vostro giorno
 di anni ormai così alti e remoti
 da non essere colti
 dallo sforzo degli occhi
 semisevolti

È il 30 aprile, questo il vostro giorno,
 Martiri, mirabile
 affanno di gioventù –
 spari, sangue, non più,
 nemmeno lapidi per voi, ma milioni
 di leggerissimi globi-soffi, devozioni
 tra silenzio e voce
 bilichi
 verso un'infinita foce

II

Sempre un po' storto e stonato
 in ritardo entro le vostre azioni,
 Martiri, ovunque vi leggo nel tremolio
 dei globi di pappi perennemente intenti
 a scomparire nascere ridire
 ridire di prato in prato
 a raso dell'oblio.
 Finalmente a ciò ch'è soltanto respiro
 di minime, sorde, divine ostinazioni
 vi assimilate per sempre, redimete
 dal più, dal peggio di ogni dubbio –
 che pur non del tutto risolto, in cenere
 qua e là s'intigna e striscia. Ma poi
 nel pluvioso lacrimio
 s'affiancano pur quelle a pappi e acheni
 e con essi cibo profondo
 d'erbe e terra si fanno per noi.

Lirica ben rappresentativa di quella pratica dell'autocitazione (Lorenzini 2002, 21-22; Carbognin 2008b, 47) che incontra un incremento quantitativo nelle ultime stagioni della scrittura di Zanzotto – a essere direttamente riattivata, qui, è la memoria della prima sezione di *Lanugini*, un testo incluso in *Meteo* (Zanzotto 2011, 789) –, questa poesia interseca in realtà diverse isotopie tematiche e figurali disseminate nelle sillogi più recenti. Si pensi, per esempio, alla relazione che viene a istituirsi tra il dato vegetale e l'evocazione di una presenza numinosa, fatto per il quale si può con facilità rinviare ad *Albe*, *Manes*, *vitalbe* e alla successiva ripresa *Manes ribellioni vitalbe*, la prima leggibile in *Meteo*, la seconda in *Sovrimpressioni*

(Zanzotto 2011, 825-26, 885-86)⁶. Proprio tenendo conto della concentrazione tematica e insieme dell'implicito riconoscimento tributato dall'autore a questo testo attraverso la riproposizione di parte del suo titolo a titolo del volume, si può avvicinare *Diplopie, sovrimpressioni* cercandovi, se non una poesia-manifesto, un luogo potenzialmente rivelatore di scelte e di disposizioni che presiedono alla raccolta e alla «poetica della sovrimpressione» che nel suo nome s'inscrive.

Aperto nel segno delle «lanugini» e dei «Martiri», il testo compie una traiettoria che, riassunta fino alla semplificazione, produce una forma di unificazione tra un termine e l'altro. Impostando il problema per astrazione, anzi, *Diplopie, sovrimpressioni* articola un processo unitario e sdoppiato che combina la duplicazione dell'uno e l'unificazione del due: la «diplopie», se si vuole, e la «sovrimpressione», l'una che sembra sì far scattare il meccanismo della rievocazione ma scavando l'insanabile distanza di una perdita, l'altra che invece ricompone quella frattura con la forza di una consustanziazione. Il sottile gioco con cui si modifica la punteggiatura del verso ripetuto nella prima sezione indica che «questo giorno», presumibilmente il 30 aprile 1995, è al tempo stesso *quel* giorno di cinquant'anni prima; e tuttavia, per quanto le «lanugini», nel loro nominale giustapporsi e rimandare ai «Martiri», appaiano da subito il luogo di un incontro possibile, la parte iniziale – quella della duplicazione dell'uno – inscena una barriera che resta inviolata a dividere i «Martiri» stessi dall'oggetto in cui pure essi si manifestano, e cioè dalle medesime «lanugini». Addirittura col progressivo restringersi della misura dei versi fino alle soglie della rappresentazione di un silenzio ineluttabile⁷, la coda della strofa inaugurale manifesta uno scacco della percezione e della memoria che trova il suo corrispettivo nell'inadeguatezza, o quantomeno nell'incompleta adeguatezza, di ciò che è riconducibile all'elemento dell'*aria* per stabilire una comunicazione riuscita, una conciliazione, con l'elemento della *terra*. Parlare di un totale fallimento del contatto sarebbe troppo, ma è vero che nella visione di due immagini dello stesso oggetto – in questo consiste la «diplopie» – prevale una discontinuità, la disgiunzione che nega o minaccia la congiunzione, quest'ultima non casualmente situata sul crinale tra possibilità e impossibilità («devozioni / tra silenzio e voce / bilichi / verso un'infinita foce»).

La situazione muta nella seconda parte, che, sebbene avviata sulla nota di una costitutiva sfasatura che replica lo scarto tematizzato nella prima, comporta una radicale inversione per quanto riguarda l'investi-

⁶ In *Albe, Manes, vitalbe*, come ha notato Dal Bianco (Zanzotto 2011, 1681), «il sacrificio della poesia prelude a una rinascita sulla scorta della riunificazione tra le forze del trapassato e pur presente nel paesaggio (*Manes*) e ciò che di vitale resiste nel degrado attuale (*vitalbe*)».

⁷ Del rapporto tra soluzione grafica adottata dal testo e la rappresentazione del silenzio ha parlato Tassoni (2002, 155-57); per Manotta, inoltre, la poesia di *Sovrimpressioni* è «una poesia che fa del *non-dire* il centro del discorso» (2004, 256).

mento operato sui termini che già avevano avuto un ruolo centrale nella sezione precedente. *L'aria*, così, non è più associata all'evanescenza che la contraddistingueva nell'opposizione con la *terra* formata da «lapidi» e «leggerissimi globi-soffi»; più correttamente, il dato aeriforme rimane tale, ma al contempo diviene la via attraverso cui percezione e memoria dei «Martiri» possono incarnarsi. Procedendo gradualmente nella lettura del testo, si scopre una disposizione attiva del soggetto prima taciuta: quasi che la «diplopia», che qui si è assegnata alla prima parte, denotasse una *passività* del soggetto, a fronte dell'esibita *attività* individuabile nel secondo tratto («ovunque vi leggo»). Si tratta di una dinamica intenzionale investita della capacità di mettere in moto la «sovrimpressione», e con essa il meccanismo destinato a realizzare l'unificazione e quindi la soluzione del dualismo: perché ciò si perfezioni, non occorre tanto dismettere la dimensione eterea dell'oggetto, quanto piuttosto percorrerla a fondo fino a convertirne lo statuto nel suo contrario. Al suo compimento, insomma, la sparizione si trasforma in apparizione: analogamente, l'aria diventa terra, l'oblio si rovescia in ricordo, i «pappi» – o meglio, quella serie in cui prendono posto «lanugini», «globi-soffi», «globi di pappi» e, appunto, «pappi e acheni» – in «Martiri». Se nella prima parte del testo si verificava uno scollamento tra presenza e assenza, il processo della sovrimpressione riesce a effettuare un attraversamento dell'assenza che rende presente l'assente.⁸ Nel finale tendono infatti a farsi dominanti i motivi dell'assunzione e dell'assimilazione, indici entrambi dell'avvenuta congiunzione di ciò che, sulle prime, era disgiunto. I «Martiri», ora, sono le «lanugini», i «pappi» – *sovrimpressi* in quei fragili supporti per la sensibilità di un soggetto il cui sguardo, nel corso della poesia, si è formato a una nuova modalità di percezione in grado di superare lo scacco di cui si è detto sopra.

Non è opportuno proseguire oltre *Diplopie, sovrimpressioni* la ricostruzione della «poetica della sovrimpressione» sulla scia dell'indicazione offerta dalla nota d'autore, e in particolare dal «ritorno di ricordi e tracce scritturali» che essa suggerisce. Al rinvio al lavoro svolto da altri (Martignoni 2008b; Noferi 2002; Possamai 2006), basterà unire un solo ulteriore esempio tratto dal primo testo (Zanzotto 2011, 837-38) dei tre di cui si compone *Ligonàs*, estrapolando un brano in cui risalta con immediatezza la possibilità, appunto assicurata dalla sovrimpressioni, di cogliere l'unità in ciò che si presenterebbe come irrimediabilmente diviso:

E anche le più avverse potenze nel destino comune

⁸ A questo proposito, anche in vista di un'efficacia retrospettiva della «poetica della sovrimpressioni», si può ricordare il finale di *Così siamo*, in *IX Ecloghe* (Zanzotto 2011, 196): «E così sia: ma io / credo con altrettanta / forza in tutto il mio nulla, / perciò non ti ho perduto / o, più ti perdo e più ti perdi, / più mi sei simile, più m'avvicini».

si fanno carezze e nozze e illimiti titillii
 fanno corona di gioia-lutto-iddii:
 qui il dirupo del '29, del '54, del '63 megainverni
 ed altri dirupi di neve-sole di sommi-inverni
 si colmano, si ritrovano in seconda fila;
 e i bambini in slittino
 si lasciano andare appunto di dirupo in dirupo
 da dirupi alti tre dita o alti tre millenni
 e tutto è bambino in tintinno con loro, indenni
 tra gloriuscole-ombra già al primo pomeriggio...

L'impossibilità della percezione che caratterizza l'*incipit* della poesia («Quell'intimo splendore / di "c'era una volta" e che / da dirupati anni mi resta diviso», il tutto seguito da una discontinuità grafica costituita da punti di sospensione per lo spazio di un verso intero a segnalare, iconicamente, la *divisione*) si tramuta nella percezione, possibile, di un'impossibilità. Per dirla con una bella espressione utilizzata da Zanzotto per raccontare la sensibilità di Eugenio Turri, il geografo veronese con gli studi del quale egli aveva una certa familiarità, la voce poetica sembra «sentir colare gli anni» (Zanzotto 2007, 45): nel «qui» di un oggi filtrano – ma più precisamente si sovrainprimono – tempi lontani che rivelano la paradossale sincronicità di una diacronia⁹, abissale rivelazione che raggiunge il massimo di intensità nel vertiginoso contrasto tra il dato iper-realistico (e, proprio perché tale, ironico) e il tono quasi apocalittico dei «dirupi alti tre dita o tre millenni» lungo i quali i bambini si gettano nei loro giochi invernali.

3. «Sovrimpresione» come condizione di possibilità e limite del paesaggio

Fin qui si è tentato di inseguire le tracce della poetica della sovrimpresione senza abbandonare il dominio delle indicazioni fornite dell'autore; una scelta indubbiamente doverosa – innanzitutto per la necessità di imbastire un dialogo con la critica zanzottiana, o almeno per crearne i presupposti –, a cui nulla si toglie, però, in mancanza di un'adesione esclusiva. Lungo la parte rimanente di questo lavoro, si proverà infatti a percorrere un itinerario alternativo, nella convinzione che «nessuna unità di analisi, e quindi nessuna categoria concettuale *sia* da rifiutare solo per la sua appartenenza a un certo orizzonte disciplinare» (Zublena 2011, 13), naturalmente quando siano state messe alla prova «la sua efficienza teorica nel settore in cui nasce, e la utilità euristica nel compito ermeneutico per il quale viene sfruttata» (Zublena 2011, 13-14). In altre parole, se il

⁹ Riguardo al rapporto «ineludibile» (Iacoli 2012b, 11) tra memoria storica e paesaggio, nodo familiare alla critica zanzottiana (Cortellessa 2006b; Alfano 2008), sono da vedere Jakob 2009b, Schama 1997 e Tosco 2007.

compito della critica consiste nel «farsi la domanda giusta sul testo che si ha davanti, sulla base di categorie che possano essere messe in discussione», sarà consentito – una volta dichiarate «la fondazione epistemologica del proprio metodo» e «la situazione pragmatica e l'obiettivo in gioco nella propria ricerca» (Zublena 2011, 13) – estendere il raggio dell'interrogazione rivolta al testo al di là dell'ambito in cui finora essa è stata condotta.

Su queste basi, è il momento di richiamare un breve passaggio di un noto testo di Gregory Bateson, quello dedicato al «double bind». In questo brano, si introduce la discussione sulle «transcontextual syndromes» e su ciò che le accomuna, per quanto diverse tali sindromi possano essere e soprattutto per quanto alcune di esse, come si vedrà subito, non siano convenzionalmente ritenute patologiche:

Sembra che ci sia un tratto in comune fra coloro che sono dotati di qualità transcontestuali e coloro che sono afflitti da confusioni transcontestuali: per tutti costoro, sempre o spesso, c'è una 'sovrimpressione': una foglia che cade, un amico che saluta, o una 'primula sulla proda del fiume,' non sono mai 'questo e nulla più'. Esperienze esterne possono essere inquadrare nel contesto di un sogno, e, viceversa, pensieri interni possono essere proiettati in contesti del mondo esterno, e così via. (Bateson 1976, 295)

Traduzione dell'originale «double take»¹⁰, il concetto di «sovrimpressione», che si ricava dal testo di Bateson permette di aggiungere, rispetto alle accezioni indicate da Zanzotto, un più deciso riferimento a una messa in questione del rapporto di reciproca alterità tra *soggetto* e *oggetto*, tra *io* e *mondo*: se il fuori è il dentro («esperienze esterne possono essere inquadrare nel contesto di un sogno») e, a rovescio, il dentro è il fuori («pensieri interni possono essere proiettati in contesti del mondo esterno»), la possibilità di isolare e distinguere un elemento dall'altro – il *soggetto* dall'*oggetto*, l'*io* dal *mondo* – ne risulta pregiudicata.

Non è necessario né utile supporre una conoscenza diretta del saggio di Bateson da parte di Zanzotto: il testo appena richiamato non serve qui come ipotetica fonte per il titolo di una raccolta di poesia, ma come strumento di elaborazione di una questione interna alla produzione zanzottiana – quella, operativa e vitale in tutta la carriera dell'autore, del paesaggio.

«Notoriamente, quasi proverbialmente», ha scritto di recente Matteo Giancotti, «Zanzotto è il poeta del paesaggio» (2013, 9). Lo stesso studioso

¹⁰ Riporto qui la versione inglese del passo citato a testo: «It seems that both those whose life is enriched by transcontextual gifts and those who are impoverished by transcontextual confusions are alike in one respect: for them there is always or often a "double take". A falling leaf, the greeting of a friend, or a "primrose by the river's brim" is not "just that and nothing more". Exogenous experience may be framed in the contexts of dream, and internal thought may be projected into the contexts of the external world. And so on» (Bateson 1972, 272-73).

ha tuttavia proposto due correzioni a questa definizione. La prima riguarda la constatazione che «c'è forse più *non*-paesaggio che paesaggio nella poesia di Zanzotto», e ciò perché «alla pacificazione della quiete goduta nel paesaggio-riparo subentra spesso l'ansia dell'inafferrabile, causata dal senso di un grande 'vuoto originario' che si avverte dietro ciò che è visibile». La seconda, invece, suggerisce l'idea che «quando un tema, anche nella sua impossibilità di svolgimento [...], è tanto pervasivo, cessi quasi di essere tema per diventare scrittura, visione del mondo» (Giancotti 2013, 10). Entrambe in linea con tesi già emerse in sede critica¹¹, le attenuazioni di ciò che viene presentato come un «luogo comune non infondato» (Giancotti 2013, 9-10) – l'etichetta, cioè, di Zanzotto come poeta del paesaggio – si rivelano complementari negli esiti a cui approdano. È infatti vero che «uno dei grandi valori conoscitivi» della poesia zanzottiana sta nell'aver mostrato che «il paesaggio non esiste in senso assoluto ma si manifesta come evento», che, insomma, «luoghi e paesaggi *non* esistono sempre» (Giancotti 2013, 10). Destinato a manifestarsi per sguardi epifanici, il paesaggio è sempre sull'orlo dell'inesistenza, esposto alla minaccia continua di una «caduta della comunicazione» con l'individuo al quale dovrebbe rivelarsi. Si tratta di «un'ipoteca di irrealtà» (Giancotti 2013, 11) dovuta alla fragilità di uno stato di grazia su cui possono sempre incombere «cause oggettive (la rovina dei luoghi) o soggettive», a loro volta complicate dalla co-implicazione che lega le une alle altre.

Di questa costitutiva evanescenza del paesaggio, e più ancora del fatto che il paesaggio non sia mai esente dal pericolo di farsi *non*-paesaggio, la «sovrimpressione», nell'accezione che si è provato a ricostruire chiamando in causa il testo di Bateson, può fornire ulteriori spiegazioni. Si consideri un elemento finora rimasto inespresso, nonostante il suo carattere fondamentale: una definizione del paesaggio, o più precisamente un'individuazione dei suoi tratti imprescindibili. Facendo ricorso alla recente presentazione critica di Jakob (2009a, 31), se ne contano tre: il *soggetto* («nessun paesaggio senza soggetto»), la *natura* («nessun paesaggio senza natura») e la *relazione* tra un termine e l'altro («nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra il soggetto e la natura»). Se questi tre requisiti sono i «fattori essenziali» del paesaggio, non dovrebbe essere difficile comprendere come tra la struttura elementare del paesaggio stesso e la «sovrimpressione» descritta da Bateson non ci sia un'immediata compatibilità. Di più: come si generi una tensione tra il paesaggio, che sembra richiedere in quanto propria condizione di possibilità due fattori distinti

¹¹ Per la prima «correzione», per esempio, si vedano Zambon (1998, 164) e, in maniera meno diretta, Possamai (2006, 209); per la seconda, invece, occorre rinviare a Cortellesa, che, dopo aver riconosciuto nel paesaggio il «tema eterno e in un certo senso unico dell'opera di Zanzotto» già scriveva che «meglio che di 'tema,' si dovrebbe parlare di identità, o di consustanzialità, fra *poesia* e *paesaggio*» (2006a, 145).

e la relazione che unisce tali fattori, e la sovrimpressioni, che invece produce una compromissione o addirittura una confusione tra gli elementi fondativi del paesaggio medesimo, in particolare intaccando la possibilità di separare *soggetto* e *natura*. La sovrimpressioni / «double take» situa appunto la relazione tra soggetto e natura a uno stadio in cui questi ultimi non sono ancora reciprocamente autonomi, in tal modo facendo sì che, *ab origine*, essi siano ciascuno in via costitutiva se stesso e il proprio rispettivo opposto. Spostato a questo livello, il rapporto tra soggetto e natura non si traduce tanto (o soltanto) nella relazione che, terzo fattore tra quelli elencati da Jakob, istituisce il paesaggio, quanto piuttosto in un'ambiguità epistemologica che impedisce di determinare quale sia l'oggetto della conoscenza e della poesia, o che, quantomeno, suggerisce che l'esistenza di quell'oggetto è intrinsecamente messa in dubbio dal metodo e dagli strumenti attraverso cui esso dovrebbe essere concepito.

Non sarebbe complicato trovare forme di legittimazione d'autore per ciò che si sta cercando di dire. A prima vista, un discorso analogo sembra svolto da Zanzotto in un testo in prosa degli ultimi anni, lungo il quale la riflessione sul paesaggio, prendendo come riferimento di massima l'analitica esistenziale heideggeriana di *Essere e tempo* – ben viva, nel brano seguente, è l'eco dei concetti di *Geworfenheit*, di *In-der-Welt-sein* e di *Mitsein*, oltre che del nodo originario formato da *Befindlichkeit*, *Verstehen* e *Rede* –, inclina verso la filosofia:

Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo “paesaggio”, irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente; da questo “stupore” iniziale ha origine la serie interminabile dei tentativi (tattili, gestuali, visivi, olfattivi, fonatori...) compiuti dal piccolo d'uomo per giungere ad esperire le cose come si verificano; ma fino a quel momento egli deve illudersi, avvertendo soltanto una specie di “movimento di andata e ritorno”, o di “scambio”, tra l'io in continua e perenne autoformazione e il paesaggio come orizzonte percettivo totale, come “mondo”. Il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io. Questo scambio iniziale, che non si può affermare ma nemmeno del tutto contestare, consisterebbe insomma in un gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre “più in là” rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana). (Zanzotto 2013, 32-33)

Tuttavia, è il caso di ribadirlo, lo scopo di queste pagine non consiste nel ricostruire la fondazione filosofica del tema del paesaggio nella poesia di Zanzotto, né, d'altro canto, nel rinvenirne segnali all'interno della produzione in prosa, sia pure più direttamente teorica. Ciò che si intende fa-

re, piuttosto, è domandarsi se nella «poetica della sovrimpressione» possa rientrare anche un'accezione della sovrimpressione stessa che, nell'essere una nuova modalità peculiare attraverso cui il paesaggio – polo ineludibile della lirica zanzottiana – giunge al testo, ne risulti al contempo la condizione di impossibilità. In altre parole, si tratta di mettere il paesaggio – del quale e delle cui «cose cangianti», come ha scritto Fernando Bandini (1999, XCIII), ancora negli anni di *Sovrimpressioni* Zanzotto instancabilmente tenta di fare «una nuova lingua della poesia» – alla prova della sovrimpressione che da un lato contribuisce a generarlo e che dall'altro, forse, rischia di minarne l'esistenza. Contraddizione sorprendente, questa, se si pensa che si finirebbe col collocare là dove viene consuetamente individuato «un nuovo picco dell'immaginazione paesistica in letteratura» (Iacoli 2012c, 73), una tensione disgregante tanto sottile quanto radicale: con lo scoprire cioè una forza contraria e quasi ostatica al prendere forma del paesaggio nella stessa forza che di quest'ultimo dovrebbe condurre alla manifestazione.

Certo, non sarà questa la via più semplice e intuitiva per stabilire l'innattuabilità del recupero di un discorso sul (o del) paesaggio propriamente romantico, e questo poiché nel frattempo il paesaggio stesso, ormai «saturato di segni», è divenuto «si percorribile e conoscibile a fondo, ma anche maligno e antagonistico, industrializzato, finanche oppressivo [...], e dunque intuibile e raffigurabile per gran parte in negativo» (Iacoli 2012c, 73); o ancora, perché, «se il paesaggio [...] è addirittura l'«orizzonte psichico» entro cui l'individuo si forma e riconosce se stesso, è conseguente il fatto che ogni violenta manomissione di quell'orizzonte si ripercuota negativamente sull'equilibrio dei singoli» (Giancotti 2013, 15). Non mancherebbero testimonianze di entrambi i processi brevemente richiamati: *Sovrimpressioni*, in questo senso, offrirebbe campionature significative di questo paesaggio in forma di non-paesaggio sia nella prospettiva di una scomparsa o morte del dato pertinente alla Natura (Dal Bianco 2011, LXVIII-LXIX) sia nelle conseguenze che ne patisce l'io, la *res cogitans* – indicativa la riduzione grafica: «già si è perduto in pezzetti schegge sfrigolio / quel che credevo fosse il minimo / palpito del mio io» (Zanzotto 2011, 855)¹².

In un caso e nell'altro, però, non ci si allontanerebbe da una lettura sostanzialmente tematica fondata appunto sulla presenza di un tema che invece, se vale l'ipotesi articolata sulla combinazione del testo di Bateson e della definizione pur elementare del paesaggio desunta dal lavoro di Jakob, non si può dare per scontata in base a ragioni di ordine epistemologico.

¹² Sul secondo aspetto rinvio a Capaldi (2004) e Confalonieri (2012, 247). Non casualmente, la miniaturizzazione grafica ritorna più avanti all'interno della stessa raccolta, e ancora in riferimento alla *res cogitans*: «Si tendono metamorfosi metempsicosi / tellurico / tecniche / iperuraniche / nella ferita assoluta e congiunzione sfiorata / mai stata / che possono darsi, ad attimi, solo entro la debole psiche / la fragile mente».

Per comprendere questo, occorre considerare un testo cardine di *Sovrimpressioni*, e dunque quella seconda sezione di *Ligonàs* in cui il paesaggio, con l'intensità di una preghiera (Lunardi 2008, 116), è evocato in maniera esplicita, per quanto dietro la grata di un'«escissione» (Iacoli 2012c, 74):

No, tu non mi hai mai tradito, [paesaggio]
 su te ho
 riversato tutto ciò che tu
 infinito assente, infinito accoglimento
 non puoi avere: il nero del fato/nuvola
 avversa o della colpa, del gorgo implosivo.
 Tu che stemperi in quinte/silenzi indifferenti
 e pur tanto attinenti, dirimenti
 l'idea stessa di trauma –
 tu restio all'ultima umana
 cupidità di disgregazione e torsione
 tu forse ormai scheletro con pochi brandelli
 continui a darmi famiglia
 con le tue famiglie di colori
 e d'ombre quiete ma
 pur mosse-da-quiete,
 tu dà, distribuisce con dolcezza
 e con lene distrazione il bene
 dell'identità, dell'“io”, che perenne-
 mente poi torna, tessendo
 infinite autoconciliazioni: da te, per te, in te. (Zanzotto 2011, 839)

Non è dubitabile che in questa poesia si avverta «un'affezione di fondo incrollabile», un «caldo appello alla controparte naturale» che situa il *tu* del paesaggio «ancora al centro di una relazione critica e intermittente» (Iacoli 2012c, 73-74); meno chiaro, tuttavia, è il fatto che si parli di «un possibile conforto che proviene dal confronto con l'altro da sé, con la sua generosa capacità di accogliere e ristorare» (Iacoli 2012c, 74). Più precisamente: che di questo si parli è cosa che si può riconoscere senza difficoltà, ma al tempo stesso sembra che il testo racconti anche l'impossibilità di una reale alterità nella relazione tra *io* e *tu*, tra *soggetto* e *paesaggio*. Non ci si riferisce tanto all'implicita metafora del paesaggio come teatro che pure, resa canonica dalla «similitudine interpretativa» (Papotti 2012, 46) proposta da Turri, interseca tratti rilevanti di un'ambiguità dell'io, attore e spettatore insieme, sulla quale ha spesso insistito Agosti¹³; piuttosto, alla confessione inaugurale con cui il soggetto ammette il proprio origi-

¹³ Per Agosti, che individuava in *Dietro il paesaggio* i segni di un *io* «attore, non Soggetto» (1999, XI), da *Meteo* in poi si noterebbe il passaggio a un *io* «pascaliano», colto «in posizione di ascolto o, al massimo di interrogazione» (Agosti 1999, XLV; Agosti 2002, 7).

nario investimento sul polo naturale che a lui si oppone. Viene a descriversi, così, una traiettoria per cui l'io riversa su ciò che «non può avere» (sul paesaggio) quello che, una volta ritornato a se stesso, gli consentirà di essere ciò che non può o non potrebbe essere, e cioè un «io». Le virgolette che incorniciano l'*io* e la barra che vela e svela il *paesaggio* sono espedienti grafici che, pur nella diversità, accomunano i termini¹⁴ in una forma di esistenza incerta e interdipendente, o ancor più inseparabile (Carbognin 2007, 71-72) e indistinguibile: il *paesaggio* non è più «paesaggio» dell'«io» che vi si è proiettato e, viceversa, l'*io* non è più «io» del «paesaggio» che dona al soggetto la sua posizione di soggetto.

L'operatività di questa relazione circolare, nel testo, non è esclusiva: resta il fatto che, in sua presenza, gravi su tutto ciò che a essa non è ridicibile una nuova forma di «ipoteka di irrealtà», per rifarsi ancora all'efficace espressione di Giancotti (2013, 11). Di fronte al soggetto o all'oggetto, all'io o al mondo, il lettore non avrà più la possibilità di decidere con risolutezza se, malgrado le apparenze, si stia parlando dell'uno o dell'altro. Per questo motivo, l'opposizione istituita da Zanzotto in sede teorica tra un «orizzonte psichico» in cui si muove la percezione umana e un «orizzonte paesistico» che inevitabilmente le sfugge e al contempo la ingloba, pur conservandosi suggestiva, trova un punto di crisi nella poesia di *Sovrimpressioni*, o meglio, nella «poetica della sovrimpresione». Quella teoria, infatti, prevede un «più in là», un «là fuori» che la sovrimpresione vieta di determinare una volta per tutte (qual è il limite oltre il quale non è possibile che pensieri interni vengano «proiettati in contesti del mondo esterno?»). Se ne ricava un'epistemologia meno efficiente, non più in grado di mantenere la promessa della sua verità; non per questo incapace, però, di rinnovare davanti a ogni eventuale fallimento il suo stesso insostenibile e irrinunciabile promettere.

Bibliografia

- Agosti Stefano 1999, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto 1999.
- Agosti Stefano 2002, *Luoghi e posizioni del linguaggio di A. Zanzotto. Nuove precisazioni in forma di appunti*, «Poetiche», n.1, 3-9.
- Alfano Giancarlo 2008, *Archivi silvestri. La temporalità dello spazio in Zanzotto e Rigoni Stern*, «Compar(a)ison», n. 1, 49-74.
- Annovi Gian Maria 2008, *'Passaggio per l'informità'. Zanzotto e la defigurazione*, in Carbognin 2008a, 61-71.

¹⁴ In una poesia successiva, *da (Ore di crimini)*, i termini «io» e «res» sono entrambi contraddistinti dallo stesso segno grafico: un cerchio con piccoli trattini che richiama un sole stilizzato (o un mirino?).

- Bandini Fernando 1999, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*, in Zanzotto 1999, LIII-XCIV.
- Bateson Gregory 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine.
- Bateson Gregory 1976, *Verso un'ecologia della mente*, trad. ita. di Giuseppe Longo e Giuseppe Trautteur, Milano, Adelphi.
- Capaldi Donatella 2004, *L'io micron di Andrea Zanzotto, Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi*, a cura di Giovanni Ragone e Fabio Tarzia, Napoli, Liguori, 103-19.
- Carbognin Francesco 2007, *L'“altro spazio”. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, NEM.
- Carbognin Francesco (a cura di) 2008a, *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia.
- Carbognin Francesco 2008b, *Le ‘funzioni insospettate’ della poesia*, in Id. 2008a, 43-60.
- Confalonieri Corrado 2012, *Fine dell'attesa: il futuro. L'apertura di un a-venire tra Leopardi, Montale e Zanzotto, Futuro italiano, Scritture del tempo a venire*, a cura di Alessandro Benassi, Serena Pezzini e Giovanni Ronchini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 230-49.
- Cortellessa Andrea 2006a, *La fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Cortellessa Andrea 2006b, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto, 1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*, a cura di Giulio Ferroni e Gabriele Pedullà, Roma, Fahrenheit 451, 181-206.
- Dal Bianco Stefano 2011, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Zanzotto 2011, VII-LXXXV.
- Genette Gérard 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi.
- Giancotti Matteo 2013, *Radiazioni, eradicazioni*, in Zanzotto 2013, 5-26.
- Grignani Maria Antonietta 2008, *'Lapilli' per Zanzotto critico*, in Carbognin 2008a 23-42.
- Heidegger Martin 2005, *Essere e tempo*, a cura di Pietro Chiodi e Franco Volpi, Milano, Longanesi.
- Iacoli Giulio (a cura di) 2012a, *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Milano-Udine, Mimesis.
- Iacoli Giulio 2012b, *'Ardui cammini del verde.'* Osservazioni introduttive, in Id. 2012a, 9-19.
- Iacoli Giulio 2012c, *Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria*, in Id. 2012a, 59-80.
- Jakob Michael 2009a, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino.
- Jakob Michael 2009b, *Paesaggio e tempo*, Roma, Meltemi.
- Lorenzini Niva 2002, *Citazione e 'mise en abime' nella poesia di Andrea Zanzotto*, «Poetiche», 11-28.
- Lunardi Costanza 2008, *Genius loci. Andrea Zanzotto tra erbe e fiori*, in Pizzamiglio 2008, 111-16.
- Manotta Marco 2004, *La lirica e le idee. Percorsi critici da Baudelaire a Zanzotto*, Roma, Aracne.

- Martignoni Clelia 2008a, *Nel cerchio di 'Sovrimpressioni'. Per l'inedito Lacustri* (2001), in Pizzamiglio 2008, 11-22.
- Martignoni Clelia 2008b, *Il linguaggio della 'sovrimpressione.' Una poetica?*, in Carbognin 2008a, 203-21.
- Noferi Adelia 2002, *Per Andrea Zanzotto. Sovrimpressioni*, «Poetiche», n. 1, 29-38.
- Pacioni Marco 2003, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni: una lettura*, «Esperienze letterarie», vol. 28, n. 3, 57-70.
- Papotti Davide 2012, *Il paesaggio e le sue similitudini: la comparazione come strumento conoscitivo per un approccio geografico ai landscape studies*, in Iacoli 2012a, 43-57.
- Pizzamiglio Gilberto 2008, *Andrea Zanzotto, Tra Soligo e laguna di Venezia*, Firenze, Olschki.
- Possamai Irina 2006, *Vitalbe e topinambur, metafore del paesaggio nella poesia di Andrea Zanzotto, Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, a cura di Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 207-14.
- Schama Simon 1997, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- Tassoni Luigi 2002, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci.
- Tosco Carlo 2007, *Il paesaggio come storia*, Bologna, il Mulino.
- Turri Eugenio 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio.
- Zambon Francesco 1998, *L'Arcadie dévastée de Andrea Zanzotto*, in *Les paysages de la mémoire: autres Italies*, a cura di Jeannine Guérin Dalle Mese, Poitiers, Presses Universitaires de Rennes, 157-65.
- Zanzotto Andrea 1999, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Zanzotto Andrea 2007, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Roma, Nottetempo.
- Zanzotto Andrea 2011, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori.
- Zanzotto Andrea 2013, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani.
- Zublena Paolo 2011, *Dopo la teoria, ancora la teoria*, «Il Verri» 45, 5-16.

LA CITTÀ IN VERSI: *LITANIA* DI GIORGIO CAPRONI

Andrea Malaguti

Il presente saggio è una prima ricognizione di una maniera originale in poesia di suscitare esperienze del mondo intensamente sentite dal soggetto e allo stesso tempo in stretto rapporto con le condizioni del vivere nella città moderna; e ciò anche attraverso i tratti che più strettamente definiscono la forma poetica, cioè la misura del verso e l'addensamento simbolico-metaforico. Il testo in esame è *Litania* di Giorgio Caproni, in conclusione a *Il passaggio di Enea*, la raccolta che, secondo la decisione dell'autore, raccoglie e ordina definitivamente la sua produzione sino al 1956. *Litania* si colloca a cavallo tra i paesaggi della gioventù (anche rivisitati a distanza) e la riflessione esistenziale della maturità. L'immagine di Genova che ne scaturisce è perciò importante nel definire il ruolo sia della città nell'immaginario di Caproni sia del soggetto nelle forme della poesia moderna.

È comunque necessario un riferimento essenziale alla natura della letteratura, che si ritrova in alcune osservazioni illuminanti di Giulio Preti in *Retorica e logica* (1968). Per Preti la letteratura adotta il modo discorsivo della retorica, il modo persuasivo che coinvolge i valori storici imminenti e gli stati emotivi di una comunità specifica. Tra i tre generi del discorso retorico, cioè deliberativo, giudiziale ed epidittico, Preti riconosce in quest'ultimo, concentrato sull'elogio o sul disprezzo di un certo argomento e avulso da decisioni sul futuro o sanzioni sul passato, l'origine della letteratura: «Il genere epidittico, il meno valutato dagli antichi... è invece quello che oggi riveste la maggiore importanza [...] soprattutto perché è quello che fornisce il *genus* del discorso letterario in prosa» (1968, 150). Da queste osservazioni prendono avvio le riflessioni sulla natura della letteratura di Franco Moretti nel suo saggio *L'anima e l'arpia* (1995, 3-49). Lo studio della letteratura, sostiene Moretti, dovrebbe considerarne la natura retorica e quindi occuparsi, oltre che delle innovazioni, anche (e forse di più) delle convenzioni stabilite, delle continuità formali e simboliche che assicurano un altrettanto continuo rapporto col lettore. Una siffatta storia della retorica avrebbe un risvolto importante nell'epoca della modernità borghese, caratterizzata dallo scarto tra fatti e valori, perché in essa, sostiene sempre Moretti, il testo letterario viene ad essere una zona di compromesso conciliante tra i due ambiti. Sulla scorta di Kant e Schiller, Moretti dimostra come le forme dell'arte – in questo caso della letteratura

– costituiscono la sfera in cui le tensioni della modernità vengono in qualche maniera temperate e rese accettabili (1995, 38-39). In questo senso, è chiara sia la funzione persuasiva della letteratura sia il suo carattere sociale già sottolineati da Preti. Le forme letterarie sono «legate al rapporto che l'uomo ha con gli altri uomini, nella nazione, nel gruppo sociale o nell'istituto» (Preti 1968, 163). È quanto fa affermare a Moretti che i «testi letterari sono prodotti storici organizzati secondo criteri retorici» (1995, 11).

Il discorso vale chiaramente per la prosa, soprattutto per il romanzo. Resta da verificare se e in quale misura il discorso possa valere per la poesia, in un'epoca in cui il poeta ha perso definitivamente la sua funzione all'interno della società borghese, come Baudelaire capisce bene e dimostra ancor meglio in apertura alle *Fleurs*: idiota, blasfemo, debole di carattere, avido e vizioso, schiavo del Tedio (*Au lecteur*, vv. 1, 28 e 37; Baudelaire 1990, 5-6) e rinnegato dalla madre come mostro rattappito (*Bénédiction*, v. 12; Baudelaire 1990, 9), e, soprattutto, ipocrita tanto quanto il suo lettore (Baudelaire 1990, 6).

Ha senso girare l'interrogativo a Giorgio Caproni e in particolar modo al *Passaggio di Enea* per due ragioni. In primo luogo, *Il passaggio di Enea* è la raccolta in cui, progressivamente, il soggetto dell'esperienza poetica viene rimesso radicalmente in discussione e gradualmente ridimensionato. Ciò si nota particolarmente nella sezione *Le stanze*, tra *Gli anni tedeschi* e *In appendice*, che ospita i tre poemetti *Stanze della funicolare*, *All alone* e *Il passaggio di Enea*. Tutti e tre i testi hanno una sezione centrale – le «stanze» vere e proprie, con una struttura metrica fissa e ripetuta – in cui l'io scompare, sostituito da «l'utente» (*Stanze della funicolare*), dagli «uomini miti» (*All alone*) o addirittura dalla seconda persona (*Il passaggio di Enea*). Non è un caso che, al termine dell'ultimo di questi poemetti, l'io risulti chiaramente depotenziato: «Avevo raggiunto la rena, / ma senza avere più lena. / Forse era il peso, nei panni, / dell'acqua dei miei anni» (Caproni 1998a, 157). In secondo luogo, il senso del titolo allude a una fase diversa della storia personale dell'autore (ma anche di quella civile e collettiva della nazione) e suggerisce una vera e propria identificazione e rilettura – una risemantizzazione, come si vedrà – dei luoghi di Genova.

Va premesso che la Genova di Caproni non ha nulla a che vedere con la storia e la cultura della città in sé. Si tratta invece di una Genova del tutto personale: «Là sono uscito dall'infanzia, là ho studiato, sono cresciuto, ho sofferto, ho amato. Ogni pietra di Genova è legata alla mia storia di uomo. Questo e soltanto questo, forse, è il motivo del mio amore per Genova, assolutamente indipendente dai pregi della città»: (Caproni 1998a, L). Del resto, non è il centro della vita commerciale e marinara che compare nella poesia di Caproni, ma la città periferica dell'espansione ottocentesca, come a Spianata dell'Acquasola o Castelletto (o magari i suoi confini col centro storico, come Piazza Fontane Marose) e, più raramente, le zone più dimesse vicino al porto (Sottoripa, Pré, Passo Gattamora). Peraltro, è proprio nelle zone di espansione urbana che la famiglia Caproni va ad abitare nel 1922, con cui Giorgio resta sino alla fine del 1939, quando si

trasferisce a Roma come insegnante elementare. Sono gli anni dell'intervento IRI, che irrobustisce l'economia della città (Rugafiori 1994, 306-14). La Genova di Caproni conserva i tratti della sua prima modernizzazione di metà-fine ottocento, coi parchi centrali come la Spianata dell'Acquasola, ma è più densamente popolata. Peraltro, l'espansione ottocentesca del Piano Barabino (Poleggi e Cevini 1981, 161-91) si spinge proprio nelle zone in pendenza e accentua la dimensione «verticale» di cui Caproni parla. Si profila una città fatta di contrasti anche percettivi.

Si delineano quindi tratti in comune proprio con la Parigi di Baudelaire riesaminata da Walter Benjamin nei saggi e negli appunti raccolti in *Passages* (ma anche con la Berlino di *Infanzia berlinese*): la percezione è frammentata e diventa impossibile identificarsi con la città in un'esperienza piena. La città si suddivide in zone, angoli, soglie che danno la stura a ricordi, pensieri, aspettative e riflessioni. È una città vissuta a scatti improvvisi, che rispecchia la frammentarietà della percezione, il gesto brusco, lo *choc*.

L'argomentazione sullo *choc* di Benjamin, però, presenta un'ambiguità di fondo sottolineata da Franco Moretti: non si capisce bene se la poesia di Baudelaire, profondamente analoga al vivere moderno e prona alle immagini desuete e sorprendenti, «intenda 'produrre' gli *choc* o invece 'pararli'» (1995, 146). Perché sono proprio le figure audaci di Baudelaire (il cigno, la gigante, i sette vecchi ecc.) a colpire l'immaginazione del lettore e quindi a chiedere di essere interpretate. Secondo Moretti, Benjamin estende indebitamente all'intera vita urbana il concetto freudiano di *choc*, che in sé presuppone scarsa tolleranza al cambiamento, quando invece si sa che chi abita in città si abitua presto ai mutamenti e impara spesso a prevederli e a calcolarne vantaggi e svantaggi (1995, 147-48). Bisogna perciò rilevare un'analogia funzionale tra le figure desuete (i «mostri») di Baudelaire, poeta del mondo borghese (per quanto vi si dichiara marginale), e il compromesso come componente etica dominante nel genere letterario altresì dominante di tale mondo, cioè il romanzo: sono entrambi strategie di conciliazione. Il compromesso mitiga l'ansia da imprevisto e lo presenta come gestibile. Parimenti, una figura audace magari forza i limiti dell'orizzonte percettivo del lettore, ma, una volta interpretata, la comprensione anche parziale del significato dà al lettore un senso di compimento. Perciò, per rispondere a Moretti, lo *choc* viene quindi prodotto e parato, se non allo stesso tempo, dallo stesso segno nel momento dell'interpretazione, che rimargina la frattura semantica del desueto. E tanto più profonda e dolorosa è la frattura (lo *choc* prodotto), tanto maggiore è il sollievo del rimarginarsi (lo *choc* parato).

La consapevolezza del desueto ci aiuta a comprendere il senso del titolo della raccolta di Caproni. *Il passaggio di Enea* è il titolo di un piccolo gruppo statuario barocco, scolpito nel 1726 da Giovanni Baratta, raffigurante Enea con Anchise sulle spalle e Iulo per mano, che Giorgio Caproni scorge intatto tra le macerie di Piazza Bandiera nel 1949 (Contorbiasca 1997). Di fronte alle macerie e al lutto, Caproni inverte del tutto l'interpretazione tradizionale (e caldeggiata dal fascismo) di Enea guerriero e fondatore

dell'impero romano in un'allegoria della generazione del presente che deve farsi carico del passato (Anchise) e preparare la strada al futuro (Iulo) (Caproni 2012). Il passato mitologico non appartiene più a un patrimonio culturale codificato, ma si fa specchio dell'urgenza del presente e indica le vie concrete del futuro. Diventa insomma, tornando a Walter Benjamin e alle sue *Tesi di filosofia della storia*, come il ricordo che «balena nell'istante del pericolo» e consente di articolare storicamente il passato per vivere il presente (Benjamin 1982, 77). Enea è l'uomo comune del dopoguerra, come i tanti che passano per Piazza Bandiera, come Caproni che lo descrive; ed è infatti questa la premessa al ridimensionamento del soggetto in prima persona di cui si è riferito sopra (Malaguti 2008, 205-15).

Proprio nel suo rifarsi a temi universali in sé astratti, ma con risvolti storici concreti, nell'interpretazione di Caproni *Il passaggio di Enea* è un'allegoria¹. Rispetto ai vari modi della rappresentazione simbolica, l'allegoria si distingue per un rapporto particolarmente complesso tra segno e interpretazione, che si può intendere solamente attraverso l'astrazione e il riferimento a un sistema concettuale condiviso: «gioca un immediato richiamo a codici iconografici già noti [...] a dei *frames* intertestuali che già conosciamo» (Eco 1984, 251). Perciò è agevole, anche se indubbiamente complesso, riconoscere l'allegoria medievale proprio per il suo forte valore dottrinario-intertestuale, come nel caso del XXIX canto del *Purgatorio* (Pertile 1998); lo è meno nel caso della modernità post-romantica, dove comunque l'allegoria esiste.

Franco Moretti osserva come, al lato dell'etica del compromesso che domina il romanzo dell'Ottocento, la poesia moderna opera «compromessi semantici tra dati ormai del tutto eterogenei e contraddittori» (1995, 41). Ovvero: il testo si fa oscuro e tra segno e significato il rapporto è sempre da interpretare. Nel caso del simbolo, si tratta di un rapporto immediato e intuitivo in cui il segno lascia intravedere il senso attraverso una sua diretta somiglianza; è chiaramente la modalità prediletta da Goethe, che vede nel simbolo la rottura delle convenzioni e il ritorno a una supposta «naturalità» (Eco 1984, 221; Luperini 1999, 50-54). Nel caso dell'allegoria, invece, il rapporto è mediato da un sistema concettuale. Si giunge al senso solo attraverso un'astrazione congrua al sistema pertinente e quindi arbitraria e convenzionale. Nella modernità post-romantica, però, non si ritrovano né il ritorno alla supposta «naturalità» e alle origini di Goethe né i codici di interpretazione del medioevo cristiano. Eppure l'ambiguità allegorica dei segni resta.

La soluzione, secondo Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*, giunge attraverso il Barocco e quindi la coscienza dell'artificio dietro cui *non* si riconosce alcuna origine, alcuna naturalità. L'allegoria moderna

¹ Si rimanda ai manuali di lettura-consulazione per una prima definizione del termine (Mortara Garavelli 1988, 260-64) e a Mario Mancini (1976, 11-31) per approfondimenti.

da un lato rimanda fundamentalmente a se stessa e basta («l'immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si vanifica [...]» 1980, 182), dall'altro lascia intravedere, più che l'infinito del senso, il suo rovescio in negativo, cioè il vuoto, l'assurdo: «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose» (1980, 184). Il che ripropone la storia del mondo al negativo: «La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto anzi, nel teschio di un morto» (1980, 170). Non può sfuggire l'allusione alla presenza proprio del teschio nei dipinti barocchi (si pensi a quello noto del Guercino: *Et in Arcadia Ego*), proprio a ricordare la temporalità e la caducità del soggetto e del mondo.

Nell'allegoria moderna si riflette, in una vertigine di lucidità, la dialettica tra realtà e tempo e tra oggetto particolare e (mancanza di) senso del mondo. È una dialettica che non trova alcuna risoluzione, ma continua a chiederla senza tregua, mettendo in evidenza le contraddizioni ineludibili della realtà; prima tra tutte, l'assurdo del tempo. Lo si ritrova in *All'osteria*, sempre di Caproni (1998a, 449; il testo però appartiene alla raccolta successiva *Il franco cacciatore*):

Guardava il bicchiere. Fisso.
Quasi da ridurlo in schegge.
Sapeva che il bicchiere dura
Più di chi in mano lo regge?

L'allegoria del bicchiere segna con chiarezza la tensione irriducibile tra finito e infinito e ridimensiona radicalmente il soggetto (che sembra quasi volersi vendicare della propria mortalità volendo mandare il bicchiere in frantumi). La consapevolezza dell'assurdo ha quindi un prezzo: un restringersi dell'io, un senso di incompiutezza. E proprio il senso di incompiutezza è quanto caratterizza la coscienza secondo Jean-Paul Sartre: un nulla che s'insinua nella pienezza dell'essere e lo mette di fronte a se stesso. La coscienza non è solamente essere-in-sé, continuamente uguale a se stesso, ma essere-per-sé, che sta di fronte a se stesso e si esamina in continuazione. Che cosa trasforma l'essere-in-sé nell'essere-per-sé? Un nulla, una negatività che s'insinua nell'essere; e la coscienza deve accettarla come condizione del suo essere coscienza (Sartre 1960, 111-22)².

Infatti, è stato proprio Caproni a dichiarare, in una lettera a Carlo Betocchi, che «Il passaggio di Enea' non vuol dir nulla: quindi va bene» (Dei

² Sulla presenza del negativo nella poesia di Caproni si veda anche Baroncini 2002 per una prospettiva molto diversa da quella di chi scrive. Sull'allegoria moderna rimane sempre irrinunciabile Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*. È di rilievo l'esempio di allegoria nel racconto sempre di Caproni *Le coltellate*, in cui di un bimbo morto non resta che l'ocarina che aveva in tasca: «Il mio Gigino, te lo ricordi il mio Gigino? Non gli si è nemmeno rotta, in tasca, sotto le macerie che me l'hanno schiacciato» (Caproni 2008, 198).

1993, 87). Chiaro, come spiegazione non è accettabile; è però sintomatica di come Caproni stesso, a ridosso della guerra, avverta lo scarto tra linguaggio poetico e realtà, in cui il primo non riproduce la seconda, ma la crea come emozione soggettiva. Nell'articolo del 1947 *Il quadrato della verità*, Caproni scrive che le parole della poesia sono «segni che non trasmettono nulla... [ma] hanno tuttavia quest'infinito potere: di 'generare' un'emozione sia pure tutt'al più simile a quella del poeta» (Caproni 1996, 19). L'allegoria moderna è quindi una modalità discorsiva con cui ricostruire Genova attraverso le parole e fare della città moderna un vissuto soggettivo e partecipato, appunto di un «quadrato della verità»: Quando la statua di Baratta allude alla storia e rappresenta l'uomo comune in tutta la sua fragilità; vi si riconosce in pieno Giorgio Caproni stesso, trentasettenne, maestro elementare e padre di famiglia.

In margine al saggio di Benjamin *Alcuni motivi in Baudelaire*, s'è visto, Moretti nota che chi abita in città non vive di *choc*, ma sa corazzarsi e adattarsi; non si lascia spaventare dal tram, ma cerca di salirci sopra e farsi portare dove gli interessa (1995, 147). Non a smentita, ma a conferma di questa condizione della modernità, in Caproni capita l'opposto: proprio per poter riconoscere l'Erebo in un bar all'alba e Proserpina nella ragazza in ciabatte che sciacqua i bicchieri in *Stanze della funicolare: Interludio e Versi*, XII, 1998a, 135, 141-42) il soggetto della poesia deve in una qualche maniera *disimparare* le astuzie del vivere cittadino. E infatti il soggetto della poesia di Caproni di questi anni è vulnerabilissimo, facile al vocativo («Amore mio, nei vapori di un bar», v. 1 di *Alba*, Caproni 1998a, 111) e all'interiezione («Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi», cfr. Pasolini 1960, 424-28) e intenso nella sua partecipazione emotiva. E si rivolge a una città dove Giorgio Caproni, autore storico e reale, ha chiaramente vissuto, ma non abita più da tempo: «Genova, forse, diventata ormai in me pura città dell'anima, mi piace sospirarla» (Camon 1982, 106). Da un lato il soggetto percettivo ed emotivo è, almeno in parte, diverso dall'autore reale. Dall'altro, Genova si dà come città ricreata a distanza (di tempo, se non altro) attraverso le esperienze e la partecipazione affettiva dell'autore a ridosso della storia, posizione chiara fin dal titolo *Il passaggio di Enea*³.

Litania (Caproni 1998a, 172-78) si trova al termine della sezione conclusiva *In appendice*, che rivisita in breve alcuni momenti del percorso dell'intera raccolta. Genova si definisce qui come luogo della mente, ma non per questo meno intenso e importante e concreto: tra la pietra e i colori, «è dalle case tue che invano impara, / sospese nella brezza / salina, una fermezza / la mia vita precaria» (*Stornello* vv. 5-8, Caproni 1998a, 171). La fermezza, però, paradossalmente coesiste col dissolversi nel colo-

³ Sulle difficoltà d'integrazione di Caproni ragazzo a Genova si vedano le testimonianze rese dall'autore stesso nelle puntate della trasmissione radiofonica *Antologia* del 10, 17, 24 e 31 gennaio 1988 su Radio 3, riportate nel libro-intervista *Era così bello parlare* (Caproni, 2004).

re e quindi nell'aria attorno: «Genova mia di sasso. Iride. Aria» (v. 9). La concretezza della città si compenetra di *cupio dissolvi*, come Caproni nota più tardi nelle interviste alla radio (2004, 94).

Litania: una forma di preghiera costituita da enunciazione e predicazione, parte della lingua e della cultura italiana («al passo che fan le litane in questo mondo» *Inferno* XX, 9) e destituita qui della propria sacralità e perciò disponibile a «divenire forma di una sostanza autobiografica», nota Erminia Ardissino (2015, 356). Della preghiera rimane però l'intento celebrativo – che rinsalda il rapporto col discorso epidittico – accentuato dalla forma del testo, che è bene discutere. Come ha osservato Antonio Girardi, si tratta di un *hapax* metrico: non se ne trovano altri uguali (1982, 104-08). Si compone di distici rimati e ordinati in quartine AABB. Il metro oscilla tra le sette e le nove sillabe e mantiene fissi solamente i tre accenti intermedi, tanto da poter essere trascritto molto più agevolmente con la notazione musicale, contando un movimento di pausa a fine verso, che con quella sillabica. La componente musicale è chiara e non sorprende, sia per la formazione dell'autore come studente di violino e composizione sia come sperimentazione sonora che punta agli esiti sempre più radicali delle raccolte successive.

Litania, certo, s'è detto, ma senza predicazione; anzi, ancora meglio, senza predicato: non ci sono verbi reggenti le frasi principali. I distici in rima baciata sono costituiti da un verso a cui l'anafora «Genova» è seguita da: a) uno o più aggettivi («Genova verticale» v. 7, «Genova nera e bianca» v. 9), b) un sostantivo appositivo («Genova nome barbaro» v. 57), c) un sintagma preposizionale («Genova di tufo e sole» v. 27; «Genova di casamenti» v. 59; ma anche «Genova in comitiva» v. 17) oppure d) una frase dipendente («Genova dove non vivo» v. 11; «Genova che non mi lascia» v. 93; «Genova ch'è tutto dire» v. 95). Al soggetto «Genova» segue una semplice attribuzione, mai una predicazione. Paradossalmente, l'assenza di verbo elimina il rapporto logico e quindi le possibili disgiunzioni: Genova si identifica con tutte le sue attribuzioni possibili, che non sono altro che suoi aspetti particolari. Similmente, il secondo verso, che nella struttura matrice della litania è l'implorante «ora pro nobis», è costituito da: a) più sostantivi («Geranio. Polveriera» v. 2), b) un sostantivo seguito un sintagma preposizionale dipendente («rimorso di tutta la vita» v. 16; «Inverno nelle dita» v. 38) o da una frase attributiva dipendente («Mio padre che vi si perde» v. 166), c) da una frase dipendente attributiva («che ancora nel sangue mi urla» v. 136; «dove m'è nato Attilio» v. 164).

Ogni distico accosta quindi due immagini: a ogni aspetto scelto di Genova corrisponde un tratto prossimo (un'eseplificazione) o di primo acchito distante (una reazione emotiva o un ricordo del soggetto). L'assenza del verbo fa sì che il rapporto sia diretto, senza intermediari logico-discorsivi che, paradossalmente, potrebbero causare disgiunzioni; come tra due facce della stessa medaglia. È il caso di riprendere la definizione etimologica di «simbolo» dalla voce eponima di Umberto Eco già nell'*Enciclopedia Einaudi* e quindi raccolta in *Semiotica e filosofia del linguaggio*:

Symbolon da *syn-ballo* ‘gettare con,’ ‘mettere insieme,’ ‘far coincidere: simbolo è infatti originariamente il mezzo di riconoscimento consentito dalle due metà di una moneta o di una medaglia spezzata, e l’analogia dovrebbe mettere in guarda i compilatori di lessici filosofici. Si hanno le due metà di una cosa di cui l’una sta per l’altra [...], e tuttavia le due metà della moneta realizzano la pienezza della loro funzione solo quando si ricongiungono a ricostituire un’unità (1984, 199; s’è traslitterato il greco in alfabeto latino per comodità tipografica).

La struttura a distici di *Litania*, che tiene assieme due parti indipendenti solo con la rima (magari rinsaldata a volte dall’enjambement, che non va mai oltre il distico), corrisponde da vicino alla natura originaria del simbolo. E se è senz’altro vero, in teoria, che «il modo simbolico non caratterizza [...] una particolare modalità di produzione segnica, ma solo una modalità di interpretazione testuale» (Eco 1984, 252), è probabile che il testo in esame faccia eccezione: sembra che il soggetto enunciante stia allestendo un sistema simbolico per ricostruire la città attraverso i versi e le rime. Se, per usare una metafora cara a Caproni, Genova fornisce i laterizi dei versi, qui si entra in un cantiere in piena attività:

Genova mia città intera.

Geranio. Polveriera.

Genova di ferro e aria.

Mia lavagna, arenaria. (vv. 1-4, Caproni 1998a, 172)

Diamo la parola a Caproni, che così commenta in un’intervista del 1972: «È come dire qualcosa di gentile e di esplosivo insieme: ci sono i gerani, fiori che s’accontentan di poca terra, c’erano le polveriere. [...] ferro nell’industria, aria di mare, aria d’infinito [...] è fatta di ardesia e di pietra arenaria. E poi lì, sulla lavagna, ho imparato a leggere e scrivere» (Caproni 1998a, 1296). Il corpo intero di Genova si rappresenta quindi attraverso due oggetti che allo stesso tempo la compongono e la simbolizzano. La stessa funzione si osserva in «ferro e aria»: si pensi alle costruzioni del porto che si levano in cielo, ma anche alla solida determinazione industriale da un lato e al *cupio dissolvi* mutuato dalle filosofie orientali che Caproni scorge spesso nei poeti genovesi (2004, 94). La funzione è però condensata tutta nel primo verso del distico, perché il secondo già si muove, anche se per analogia, dalla descrizione alla memoria del soggetto. Dal tutto all’io in una quartina.

Ha ragione Antonio Girardi quando sostiene che *Litania* è «privo di strutture diegetiche usuali» (1982, 116). Non si trova affatto un ordine logico-narrativo e la discontinuità delle immagini fa peraltro pensare proprio al percorso casuale del *flâneur* per le vie della città, trascinato dall’impulso momentaneo di cui è in balia, nei saggi citati di Benjamin. Però proprio nella discontinuità della sequenza di immagini si può scor-

gere quelle che Girardi stesso definisce le «direttrici di significato» (1982, 112). Nei versi, si riconoscono tre aree tematiche: a) la città immediata e descritta, b) la memoria del vissuto dell'io e c) il rapporto tra città soggetto nel presente. Le tre aree sono abbastanza distinte all'inizio, ma poi si incrociano e si sovrappongono nel corso del testo. Ecco un esempio della prima area:

Genova città pulita.
Brezza e luce in salita.
 Genova verticale,
vertigine, aria, scale. (vv. 5-8)

Questa è la seconda quartina, a ridosso dell'immagine totale di Genova. Lo scambio tra realtà e sensazione è continuo. Segue però subito dopo un esempio della terza area, cioè il rapporto presente del soggetto:

Genova nera e bianca.
Cacumine. Distanza.
 Genova dove non vivo,
mio nome, sostantivo. (vv. 9-12)

Nella distanza, la città si riduce ai tratti essenziali della fotografia o del disegno, il bianco e il nero. La città si fa segno, che resta come testimone perché appartiene al tempo in cui è stato prodotto e quindi sostituisce la (mancata) esperienza presente. Nel secondo distico, infatti, ritorna l'idea già vista in Caproni del linguaggio come sostituto della realtà: il nome sostituisce la persona. Ed è il nome di Genova, che diventa una vera e propria «città di parole», come una vita alternativa. È infatti la città di parole che ha appunto insegnato le parole e a cui poi si sono voltate le spalle:

Genova mio rimario.
Puerizia. Sillabario.
 Genova mia tradita,
rimorso di tutta la vita. (vv. 13-16)

Le strofe successive sembrano nascere non sotto il segno del rimpianto per una vita che ora manca, ma che in passato si è ben onorata, quanto sotto quello del rimorso, che invece implica una colpa. E forse proprio perché non ha un oggetto preciso la colpa segna un senso preliminare di vuoto soggettivo: nel passato e nel presente, la Genova di parole del soggetto non è qualcosa di compiuto, ma qualcosa che manca, che nasconde un vuoto dietro di sé; ancora una volta, come un'allegoria.

Si riconosce la Genova del carattere difficile di Caproni giovane («Genova di solitudine, / *straducole, ebrietudine*» vv. 19-20) o dell'infanzia turbolenta («Genova di tufo e sole, / *rincorse, sassaiole*» vv. 27-28); ma anche lo *spleen* genovese più acuto trova la sua risoluzione:

Genova che mi struggi.
Intestini. Caruggi.
 Genova e così sia,
mare in un'osteria. (vv. 33-36)

Se il soggetto di Baudelaire (l'ambiguo «nous» di *Au lecteur*, che poi si alterna a «le poète») si crogiola nel tedio, nell'«Ennui», descritto come mostro immondo dominante (v. 31; però basterebbe riconoscerlo per potersene affrancare, cfr. Richter 2001, 27-39), quello di Caproni affronta direttamente i propri sentimenti e li accetta: «mi ricorda la mia giovinezza; in essa ritrovo me stesso [...] i vicoli sono gli intestini che digeriscono le merci che arrivano da ogni parte; i carrugi sono sinonimo di città vecchia [...]» (1998a, 1294: che però è anche la città dei diseredati e di chi vive ai margini della produttività borghese). E quando lo *spleen* viene accettato, ecco che si dissolve: nel chiuso dell'osteria, che già da *Borgoratti* (1998a, 17) si mostra come un erebo degli avventori intontiti dal vino, si ritrova l'immagine aperta del mare, come una redenzione immediata sigillata da una formula religiosa che, riprendendo i termini citati di Erminia Ardisino, perde di sacralità e si rinsalda quindi all'autobiografia.

Nell'itinerario emotivo di Genova non possono mancare allora il ricordo tra il dato sensoriale personale e l'identità storica della città («Genova illivida. / *Inverno delle mie dita.* / Genova mercantile, / *industriale, civile*» vv. 37-40), o quello tra l'esperienza della poesia letta e amata e, ancora una volta, lo *spleen* caratteriale di Caproni:

Genova nome barbaro.
Campana. Montale. Sbarbaro.
 Genova di casamenti
 lunghi, *miei tormenti.* (vv. 57-60)

Non si tratta di semplice celebrazione della cultura genovese del Novecento, ma di individuazione di quei poeti che hanno fatto di Genova lo specchio delle inquietudini moderne, che si tratti di visioni mistiche proiettate sulla città moderna o di acuta consapevolezza esistenziale. E allora il «nome barbaro» è il linguaggio inatteso, duro, urtante di una poesia che non vuole affatto confortare, ma mettere a disagio. Il termine più efficace di paragone è, ancora una volta, Baudelaire; e non è un caso che lo *spleen* abbia luogo tra i «casamenti lunghi», quelli dei quartieri di espansione del Piano Barabino in cui Caproni ha abitato da giovane, che fanno assomigliare Genova proprio alla «Parigi capitale del XIX secolo» di Benjamin⁴. Entrano nel vissuto della città anche i versi di Caproni stesso, però:

⁴ Dai poeti manca infatti un caro amico di Caproni molto distante dalla «bile nera»: Angelo Barile, il maestro dei paesaggi confortanti e dell'eros sottaciuto, che infatti viene ricordato nella quartina che riprende i termini dello scontro – o della

Genova quarta corda.
Sirena che non si scorda.
 Genova d'ascensore,
patema, stretta al cuore. (vv. 93-100)

Giorgio Caproni stesso dà i termini di interpretazione nella sua nota introduttiva alla plaquette *Il "Terzo libro" e altre cose* che raccoglie i testi de *Il passaggio di Enea* che non erano usciti nelle raccolte precedenti. Nella nota, Caproni divide i temi eseguiti sul «cantino» (la corda più acuta del violino, cioè la prima), più ariosi e leggeri, rispetto a quelli eseguiti sulla «quarta corda» (la più bassa e quindi dal suono più profondo), di argomento più serio di ricerca degli anni che vanno dal 1943 al 1954:

Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'importanza formale della scrittura [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzione e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati. (1998a, 179)

La 'quarta corda' della crisi personale si riversa nell'allusione a *Sirena* (1998a, 143), che è infatti un componimento di quattordici versi in forma di sonetto (ma è il sonetto senza le paratie semantico-sintattiche delle terzine e delle quartine, il sonetto «pressofuso» che conserva solo il verso e la rima; cfr. Scarpa 2004) che ritrae bene il contrasto tra l'ascesa verticale dello sguardo nella città («La mia città dagli amori in salita. / Genova mia di mare tutta scale / e, su dal porto, risucchi di vita [...]» vv. 1-3) e il trauma della guerra («qui dove è finita / in piombo ogni parola» vv. 6-7) che proietta su tutti gli altri suoni un presagio lugubre: «oh la sirena / marittima, la notte quando appena / l'occhio s'è chiuso» (vv. 10-12). Altri versi di Caproni ritornano nel distico successivo: *L'ascensore*, il monologo drammatico che rivisita il tema della consapevolezza della morte, prima nell'immagine sublimante della madre-fidanzata (l'Edipo messo in scena e obliterato allo stesso tempo) e poi come vissuto della *propria* morte come adulto. Tema tragico, questo, ma eseguito «sul cantino», cioè sulla corda più acuta e più squillante nel violino; e infatti il verso è quello cantabile-musicale a tre accenti che si ritrova in *Litania*. Ed è proprio il cantino, cioè la leggerezza del verso e del linguaggio, a dare una risoluzione anche ai traumi più violenti vissuti proprio a Genova. Allora la citazione intertestuale (conosciamo il significato della figura di Enea, ma anche che *I lamenti* è il titolo di una corona di sonetti scritti durante la guerra) si in-

sintesi, probabilmente – della politica italiana del dopoguerra: «Genova di Barile. / Cattolica. Acqua d'aprile. / Genova comunista, / bocciofila, tempista» (vv. 85-88).

treccia con la testimonianza diretta in un rimando di significati che non sarebbe altrimenti possibile:

Genova di lamenti.
Enea. Bombardamenti.
 Genova disperata,
invano da me implorata. (vv. 169-72)

Verso la fine, le immagini convergono sempre più verso la vita privata di Caproni stesso. L'io ritorna, ma depotenziato, s'è detto: è un uomo come tutti gli altri e ha conosciuto il peso delle vicende storiche come tutti gli altri. Solo in questa veste può quindi non solo dire «io», ma anche raccontare un po' della sua storia personale: il fidanzamento e il matrimonio («Genova della mia Rina. / *Valtrebbia. Aria Fina.* / Genova paese di foglie / *fresche, dove ho preso moglie*» vv. 153-56), ma poi anche la nascita dei figli (vv. 157-60 e 161-64), la perdita dei genitori (vv. 165-68), quindi la guerra (vv. 169-72, cfr. supra) e il ricordo di Livorno e di La Spezia, le prime due tappe dell'infanzia (vv. 173-76). E così si conclude:

Genova di tutta la vita.
Mia litania infinita (vv. 177-78).

Genova si dà quindi come la vita alternativa che risuona di continuo in una vita reale altrove, una città dell'anima, fatta di segni e di parole che rimandano subito a stati d'animo, esperienze, eventi, ricordi personali.

Caproni, però, parla di sé solo dopo aver dimesso l'io lirico assoluto e autoreferenziale della tradizione, in un lungo itinerario che va dai *Lamenti* in forma di sonetto negli anni '40 e '50 («Io come sono solo sulla terra», recita l'incipit del primo sonetto della serie) all'«utente» delle *Stanze della funicolare*, agli «uomini miti» di *All Alone* e al «tu» de *Il passaggio di Enea*. Non è più il raglio dell'asino adorato perché dice «io-sì» in *Così parlò Zarathustra*, ma la dimessa ammissione di presenza di un uomo che, di fronte a una realtà che, per riprendere i termini di Benjamin, si presenta come «pietrificato paesaggio primevo» (1980, 170), risponde «presente» alla chiamata all'appello. Dietro il vuoto dell'allegoria rimane sempre l'individuo al mondo, non più come soggetto dominante, ma come partecipante non in prima, ma, mi si passi il neologismo, in «ultima persona».

Ed è proprio l'idea del soggetto dimesso dell'«ultima persona» a dar senso al titolo *Litania*, rinvenibile a partire dal dattiloscritto di un testo molto vicino a quello pubblicato in rivista nel 1954: «E Genova dunque sia, / l'eterna mia / LITANIA» (Caproni 1998a, 1302). Il nesso della preghiera è inevitabile e si può spiegare non solo come celebrazione, ma come resa soggettiva di fronte all'infinito a cui si riconosce la propria appartenenza. Chi prega dice 'io', ma si colloca in ultima persona di fronte all'infinito in quanto tale, che venga esso personificato o soggettificato (monoteismo o politeismo) o semplicemente riconosciuto come la somma di tutti gli attri-

buti possibili (Spinoza 1992, 12-14 per la proposizione 11). Comincia qui la collocazione del soggetto che in seguito si ritrova in quelle raccolte che più si avvicinano a temi e forme della preghiera.

Proprio per questo ruolo dimesso, l'io consente l'identificazione simpatetica di ogni lettore. Nel *Passaggio di Enea* la vita comune diventa storia e la storia si spezza nella vita comune; e anche se la storia è un paesaggio primevo, c'è comunque posto per tutti. Tutti sono messi di fronte al momento del pericolo, alla crisi delle istituzioni sbugiardate, agli eventi che premono: le macerie sono presenti a tutti. Però anche in mezzo alle macerie la vita continua, sempre più intensa forse proprio per il confronto continuo con la morte. L'insistenza della vita, cioè dell'esperienza e della partecipazione emotiva agli eventi, chiede allora di andare oltre l'allegoria, che punta al trascendentale e all'infinito, per parlare del finito, dell'individuale, del vissuto.

Caproni parla del finito inventando quindi un nuovo sistema di significazione, un *hapax* non solamente metrico, ma anche (e soprattutto) retorico. *Litania* non è fatta di metafore né di alcuna altra configurazione dei manuali di retorica (o almeno non che chi scrive sia riuscito a riconoscere). Tra le immagini accoppiate, non solo l'assenza del verbo rende impossibile assegnare il ruolo di soggetto (ciò di cui si parla) e di predicato (ciò che si dice di ciò di cui si parla), ma anche quello, in senso lato, di significante e di significato. Si tratta solamente di *corrispondenze*, da un lato soggettive, dall'altro del tutto condivisibili, s'è detto, dal lettore: chiare, finite, immediate. Insomma, l'esatto contrario delle *Correspondances* con cui Baudelaire rispondeva alla crisi del simbolo romantico, che apriva orizzonti verso l'infinito e di cui, nel noto sonetto *Correspondances* (che qui si può riprendere solo per sommi capi), non resta che parecchia confusione (Baudelaire 1990, 14). Sono confuse le parole lasciate intendere (magari per caso) dal tempio della Natura e dai suoi pilastri viventi, confusi gli echi lunghi e lontani che rispecchiano le corrispondenze tra profumi, colori e suoni «dans une ténébreuse et profonde unité» peraltro confusa essa stessa (v. 6). Confusa è la molteplicità («l'expansion des choses infinies», v. 12). Il simbolo che in Goethe è «rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile» (Luperini 1999, 50) in Baudelaire si disperde in «forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers» (vv. 3-4) e al massimo ricambia con una serie di sguardi familiari o con un senso di piacere («les transports de l'esprit et des sens», v. 14), ma non dice più nulla di nuovo.

In Caproni la risposta alla crisi è diversa: non c'è solo il riconoscimento della crisi del linguaggio poetico e della sua capacità di rappresentare la realtà (Malaguti 2008, 172-78), ma anche un tentativo di ricostruzione della rappresentazione simbolica a partire dai suoi elementi radicali. Delle due metà che secondo Eco stanno all'origine del simbolo, le quali come si è visto «realizzano la pienezza della loro funzione solo quando si ricongiungono a ricostituire un'unità» (1984, 199) non si specifica quale debba significare l'altra. Nell'accostamento non ci sono rapporti di sussidiarietà,

non c'è una parte sempre in funzione dell'altra, quanto forse un rimando mutuo in cui entrambe hanno la stessa importanza. Succede lo stesso nei distici di *Litania*: un verso implica l'altro, uno stato d'animo rimanda a un tratto di Genova che a sua volta genera lo stesso stato d'animo. Genova diventa quindi un codice verbale dell'anima: l'anafora del nome della città e il suo enunciato successivo danno la stura alle reazioni emotive, che però allo stesso tempo trovano la loro definizione nella parola della città.

A ridosso dell'allegoria che chiaramente domina la raccolta dal titolo, il ritorno finale al simbolo può sembrare contraddittorio. L'aver rappresentato la crisi dell'ordine del senso e la storia presente come, appunto, un «pietrificato paesaggio primevo», quindi nell'ordine della differenza irriducibile tra presente e infinito, poco si confà a una caratteristica cruciale del simbolo: «[...] l'idea di un rinvio che in qualche modo trova il proprio termine: una ricongiunzione con l'origine» (Eco 1984, 199). In Caproni, però, l'origine non è certo nell'infinito, come per i romantici (Eco 1984, 219-25), quanto nel vissuto immediato della persona. Le corrispondenze simboliche di *Litania* hanno come loro unica istanza il loro soggetto, l'io in ultima persona che le vive; perché tra città e litania celebrativa non c'è differenza in lui: «Genova di tutta la vita. / *Mia litania infinita*», appunto (sottolineature mie).

Una litania infinita perché il soggetto non la può completare: dura tutta la vita e con essa coincide e a ogni simbolo c'è qualcosa di nuovo e di importante, un momento del vissuto o un sentimento che trovano finalmente luogo e nome. Proprio come la vita, ha una sua costante di riferimento (il nome della città in anafora) e allo stesso tempo si rinnova sempre. Sempre come la vita, però, ha una sua fine, e proprio dopo il distico in cui la sua natura viene confermata:

Genova di tutta la vita.
Mia litania infinita.
 Genova di stoccafisso
 E di garofano, *fisso*
Bersaglio dove inclina
La rondine: la rima. (vv. 177-82)

Gli ultimi versi, in enjambement, mettono a confronto il riferimento costante di Genova («fisso / bersaglio») con qualcosa di provvisorio, come la rondine, l'uccello migratore stagionale per eccellenza, che vi tende sempre. Lo stesso fa la rima, unico elemento di unione del distico-simbolo di *Litania* e fulcro dell'intero sistema di corrispondenze che permette di vivere la città e di fare della città un luogo della mente. Città, vita e scrittura si intrecciano nell'ultimo verso, subito prima di sparire del tutto; perché anch'esse, come il soggetto, sono temporanee e mortali. Con l'ultima rima di «rima» finisce tutto.

È opportuno ritornare ai punti espressi da Franco Moretti sulla letteratura come retorica. Il compromesso dell'«oscurità» della poesia moderna, il «tentativo [...] di operare compromessi semantici tra dati ormai del tut-

to eterogenei e contraddittori» (1995, 41) è proprio la natura del simbolo, del «gettare-insieme», dell'accostare immagini diverse in maniera nuova, in modo tale che trovino un senso nuovo nel loro rapporto. Non solo di fronte all'assurdo della guerra, allora, ma anche di fronte all'assurdo del vivere stesso, al riconoscimento della coscienza come deficit, come frattura dell'essere-in-sé, per riprendere i termini sartriani, il simbolo diventa un compromesso di riconciliazione soggettiva con la vita e con la propria storia personale, che si identifica con la storia del mondo e del tempo nella sua immediatezza.

Se l'allegoria della temporalità segna la conflittualità e il dramma della storia, il ritorno al simbolo dimostra una ricerca soggettiva di reintegro esistenziale nella storia e nella propria memoria. Magari non c'è più l'orizzonte universale di Goethe e del romanticismo, ma c'è sempre l'individuo vivo al mondo, che quindi cerca a ogni passo di vedere e di creare il nuovo anche rapportandosi a quello che ha già vissuto. Genova quindi non è più ricordo, ma luogo dell'anima, da rivivere ogni momento e da celebrare finché dura la rima, ovvero la vita di chi la scrive (a differenza del bicchiere). Non più una realtà storica, allora, ma una realtà alternativa personale, fatta di quelle parole che, come dice Caproni stesso nei primi anni del dopoguerra, non descrivono la realtà, ma la ricreano, partendo dai «laterizi delle metafore» (2004, 109).

Non a caso Caproni, nonostante le analogie nell'uso delle ambientazioni urbane e della sensibilità verso la vita moderna, come s'è visto, ha sempre tenuto Baudelaire a distanza: ha tradotto qualche poesia, ma quasi sempre in prosa, e non ha scritto saggi. Per Caproni non si tratta affatto di «créer un poncif»; al contrario si tratta di scoprire il nuovo, di ricostruire il mondo attraverso la parola, casomai di arrivare «Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» come recita l'ultimo verso di *Le voyage* (1990, 155-60), l'unico testo di Baudelaire che Caproni abbia tradotto in versi («Per trovare del nuovo sul fondo dell'ignoto!» 1998b, 295). Il simbolo apre sul nuovo della parola, della realtà al quadrato, di una Genova della mente, in cui il soggetto non può non ritornare. Perché nella realtà al quadrato si può forse vivere; si può forse anche scrivere.

Bibliografia

- Ardissino Erminia 2015, *Giorgio Caproni 'nel baratro della preghiera'*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», v. 51, n. 2, 351-72.
- Baroncini Daniela 2002, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini.
- Baudelaire Charles 1990, *Les Fleurs du Mal*, a cura di Antoine Adam, Parigi, Bordas.
- Benjamin Walter 1973, *Infanzia berlinese*, trad. ita. di Marisa Bertoli Peruzzi, Torino, Einaudi.
- Benjamin Walter 1980, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di Enrico Filippini, Torino, Einaudi.

- Benjamin Walter 1982, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Camon Ferdinando 1982, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti.
- Caproni Giorgio 1996, *La scatola nera*, Milano, Garzanti.
- Caproni Giorgio 1998a, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori.
- Caproni Giorgio 1998b, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi.
- Caproni Giorgio 2004, *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, Il melangolo.
- Caproni Giorgio 2008, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, Milano, Garzanti.
- Caproni Giorgio 2012, *Noi, Enea*, in Id., *Prose critiche, vol. 1 (1934-1953)*, a cura di Raffaella Scarpa, Torino, Aragno, 399-403.
- Contorbia Franco 1997, *Caproni in Piazza Bandiera*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 215-28.
- Dei Adele 1993, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia.
- Eco Umberto 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Girardi Antonio 1982, *Metri di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 105-19.
- Luperini Romano 1990, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti.
- Luperini Romano 1999, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma, Laterza.
- Malaguti Andrea 2008, *La svolta di Enea. Retorica ed esistenza in Giorgio Caproni (1932-1956)*, Genova, Il melangolo.
- Mancini Mario 1976, *Allegoria*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, vol. 36, Milano, Feltrinelli, 11-31.
- Moretti Franco 1995, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.
- Mortara Garavelli Bice 1988, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Pasolini Pier Paolo 1960, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti.
- Pertile Lino 1998, *La puttana e il gigante: dal «Cantico dei cantici» al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo.
- Poleggi Ennio e Paolo Cevini 1981, *Genova*, Roma, Laterza, "Le città nella storia d'Italia".
- Preti Giulio 1968, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi.
- Richter Mario 2001, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Éditions Slaktine.
- Rugafiori Paride 1994, *Ascesa e declino di un sistema imprenditoriale*, in *La Liguria*, a cura di Antonio Gibelli e Paride Rugafiori, Torino, Einaudi, 257-333, "Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi".
- Sartre Jean-Paul 1960, *L'essere e il nulla: saggio di fenomenologia ontologica*, trad. ita. di Giuseppe Del Bo, Milano, Il Saggiatore.

- Scarpa Raffaella 2004, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni Dall'Orso.
- Spinoza Bento de 1992, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, trad. ita. di Sossio Giametta, Torino, Bollati Boringhieri.

SCHIZOMORFISMO E ACCRESCIMENTO DELLA VITALITÀ NEL NOVISSIMO ALFREDO GIULIANI

Federica Santini

*Contro la nostra debolezza
i secoli non ci hanno disfatti.*
Alfredo Giuliani

In molti casi durante le due introduzioni al volume *I Novissimi* (l'introduzione vera e propria del '61, e la coinvolgente prefazione, aggiunta in occasione dell'edizione del '65), Alfredo Giuliani usa l'immagine dello specchio per illustrare la visione novissima di una realtà rovesciata, in cui tutto è deformato. I numerosi riferimenti scherzosi a Lewis Carroll, che culminano in un vivace pastiche verso la fine dell'introduzione del '61, fanno parte di questo nucleo argomentativo. Se la poesia contemporanea, dunque, è il paese delle meraviglie, i testi raccolti nell'antologia dei *Novissimi* rappresentano il mondo attraverso lo specchio, in cui quelle meraviglie vengono frammentate, smontate e poi ricomposte in maniera unica ed impreveduta, in un gioco talvolta malignamente arguto e talvolta molto leggero – nodo importante, quello della leggerezza giocosa di Giuliani, che è spesso sfuggito alla critica e a cui dedicheremo qualche riflessione specifica in seguito. Di recente, peraltro, il lato arguto e leggero di Giuliani è stato affrontato molto chiaramente da Muzzioli nel suo *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, in cui una breve analisi del testo conclusivo del *Tautofono* svela il gioco talvolta crudele, talvolta ironico che è alla base della poesia di Giuliani. Si tratta però, nota Muzzioli, di un gioco rischioso che «porta con sé delle conseguenze molto serie» (2013, 67-70). Giuliani, infatti, preso adesso non solo come critico letterario ma, soprattutto, come poeta, è un maestro della realtà ribaltata, o smontata e ricomposta in un gioco infinito di specchi deformanti. I suoi testi poetici nel corso di cinquant'anni di attività, dal *Cuore zoppo* al *Diario di Max*, intervallati come è noto da lunghi silenzi, restano forse tra i più difficilmente interpretabili nell'orizzonte variegato della poesia di ricerca, sia essa propriamente neoavanguardistica o più apertamente sperimentale.

Propongo qui di riannodare il lavoro critico ai testi attraverso un'analisi del concetto di *schizomorfismo*, così come emerge sia nelle introduzioni ai *Novissimi* sia in alcuni testi, compresi nell'antologia, che vanno oltre la riduzione dell'io per creare un vero e proprio rovesciamento della realtà, uno specchio in frammenti impossibile da ricostruire, un «insaziato groviglio di ciò che non accade, / tenerezze orribili della mediocrità», per citare due versi della prima poesia della sezione dedicata a Giuliani, *La cara contraddizione* (2003, 71). Intanto, ricordiamo che, introducendo l'idea di *schizomorfismo*, Giuliani si riferisce alla visione frammentata della real-

tà che la poesia novissima intende trasporre nel testo poetico: una realtà anceschianamente metamorfica (dunque sfaccettata e continuamente in evoluzione), ma allo stesso tempo schizoide, priva di qualsiasi linearità o connessione causa-conseguenza. Un io sapiente, lineare, che pretendesse di agire su tale realtà potrebbe solo fallire: da qui consegue allora la necessità di una riduzione dell'io che diverrà nodo centrale non solo dell'antologia dei *Novissimi* ma della stessa neoavanguardia.

Tale rovesciamento o sfaldamento scuote il reale accrescendone la vitalità – un accrescimento che è lo scopo della «vera contemporanea poesia» secondo il Leopardi dello *Zibaldone* citato da Giuliani in apertura dell'Introduzione del '61 (in una nota inclusa nell'edizione del '65, Giuliani chiarisce la citazione, giustificando l'uso molto libero di Leopardi e concludendo che «se una poesia contemporanea non aggiunge un filo alla nostra vita ha fallito il suo intento»)¹ (2003, 15).

Vediamo allora quali sono i fili che legano lavoro teorico e poesia di Giuliani, tenendo naturalmente conto del fatto che una coincidenza diretta, punto per punto, tra teoria e pratica – ovvero tra impostazione programmatica e corpo del testo in movimento – non è mai né possibile né tantomeno auspicabile. E non lo è neppure nel caso della teoria novissima, per quanto aperta e attenta al particolare rapporto con il testo di ciascuno dei cinque autori essa fosse². A questo proposito, ricordiamo come, in *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, pubblicato a metà degli anni Ottanta, Francesco Muzzioli parlasse, con la chiarezza che sempre ne contraddistingue i modi espressivi, di letteratura sperimentale nei seguenti termini:

¹ Il passo di Leopardi tanto spericolatamente quanto intelligentemente adattato da Giuliani è il seguente, datato 1 febbraio 1829: «Della lettura di un pezzo di vera contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio (in questi prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta». In chiosa dopo la data, Leopardi aggiunge con asprezza che «Nessuno del Monti è tale».

² Sull'apertura metamorfica del concetto di schizomorfismo scrive brevemente, ma traendo conclusioni alquanto coraggiose, Gianluca Rizzo: «Giuliani, come tutti ricordano, propone lo schizomorfismo come categoria stilistica trasversale a tutto il gruppo. Ma a ben guardare, al livello pratico, questo schizomorfismo permette una tale varietà di risultati, è talmente plastico e flessibile, da potersi applicare alla gran parte della poesia contemporanea (o almeno, a quella parte che vale la pena di leggere e studiare)» (2013, 122). Il coraggio, naturalmente, sta soprattutto nel distinguo finale, che dà senso all'affermazione d'apertura rimarcando come valga la pena di leggere solo quei testi poetici che impegnano il lettore in un lavoro di ricerca, che rendono necessario, per tornare agli obiettivi del presente volume, un pensiero articolato e non una ricezione passiva o ego-lirica del vissuto (sia esso proprio o altrui).

Una letteratura di ricerca o sperimentale comincia innanzitutto col mettere in dubbio e rendere problematico il suo stesso statuto e ruolo sociale. La complicazione, quindi, non deriva da un gusto perverso per la difficoltà, ma piuttosto da una esigenza di ripensamento radicale di ogni elemento del testo. Niente deve essere lasciato all'assopimento dell'abitudine. Gli aspetti e i livelli testuali entrano tutti in attività, e la riflessione progettante ne elabora i rapporti in base ad idee strettamente connesse al fare. (1986, 26)

Una tale letteratura «di ricerca» (e Muzzioli usava una categoria aperta, intelligentemente evitando di usare definizioni categorizzanti quali «neoavanguardia», «opposizione» e simili) sembra doversi necessariamente distaccare, per essere operativa, dai programmi precostituiti; come potrebbe, altrimenti, mettere in dubbio il proprio ruolo sociale a partire dall'adesione predeterminata ad un certo statuto?

1. *L'esperienza che 'capita' e il distacco dall'io*

Parlando del modo di fare poesia proprio dei *Novissimi* nell'introduzione del 1961 e collegandolo all'idea di una *riduzione dell'io*, Giuliani spiega:

Non c'è, si capisce, un solo modo di 'apertura'. Si può essere totalmente 'narrativi' come Pagliarani e come Antonio Porta: in tal caso gli eventi della poesia si propongono con la stessa polivalenza che sopportano nella vita. Si può aprire il testo facendo, per così dire, il verso all'ambiguità buffa o minacciosa che hanno le chiacchiere quotidiane, come fa Balestrini (che non vuole narrare nulla); e dando ai pensieri, come capita a me, valore di gesti e di figure fra i fantasmi delle cose. E si può aprire alla maniera di Sanguineti, esasperando l'energia rimossa con una analisi grottescamente razionale, convertendo continuamente i termini storici e psicologici gli uni negli altri. (2003, 21)

Nel testo, quel discordante come «capita a me» (gli altri novissimi *sono, fanno*, o anche, nel caso di Sanguineti, *esasperano*; per Giuliani, unico tra i cinque, l'esperienza *capita*) risuona ossessivamente come il demonico *nul* di Mallarmé. Si tratta un nodo rilevante dell'argomentazione, in quanto sviluppa appieno il concetto che Giuliani aveva delineato nelle tre pagine precedenti dell'introduzione, quello dello schizomorfismo. In questo caso, non abbiamo infatti Giuliani come io poetico che sceglie di interagire in un certo modo con la realtà, ma piuttosto la scrittura che sceglie per lui e fa «capitare» l'esperienza poetica.

D'altronde, Leopardi stesso aveva già elaborato magistralmente il distacco dell'io dall'entità che agisce sull'operazione poetica. Pensiamo, ad esempio, a *L'infinito*: nello spazio di quindici versi, la situazione dell'io poetico si ribalta, e l'io stesso affronta un cambiamento irreversibile, abbandonando il tempo e lo spazio presenti per sprofondare in una dimensione

priva di parametri e, così, comprendere l'altrove e l'altro. Oltre a trasformare spazio e tempo in cui inizialmente era situato, l'io aveva dunque scommesso su se stesso e sul proprio valore referenziale. Attraverso la volontà della finzione («io nel pensier *mi fingo*»), l'io fa emergere il soggetto come entità separata da sé, fino a rendere impossibile non solo l'identificazione tra io-poetico e Leopardi, ma anche tra /io/ e soggetto stesso. Mentre, poi, da una parte l'io *si annega nell'immensità* (v. 14) e raggiunge l'esperienza del sublime, dall'altra resta motore esterno al processo e *si guarda naufragare*. Tale distacco leopardiano è indispensabile perché la differenza divenga una categoria necessaria del poetico, il che porta all'emergere del soggetto come *altro*, che può essere guardato ma non è mai identificato con il pronome «io» (Santini 2013, 18-26).

A tutti gli effetti, Giuliani sta con Leopardi (e con Alice) e, nella selezione di testi raccolti nei *Novissimi*, la parola che parla è presente molto più dell'io, che appare molto spesso come entità parlata. È un chiaro esempio di questo processo di distacco il terzultimo testo tra quelli antologizzati, dedicato a Nanni Balestrini e intitolato *Prosa*, un vero groviglio di realtà in conflitto da cui l'io è completamente escluso:

Bisogna avvertirli Les essuie-mains ne doivent servir qu'à s'essuyer
 Le mains, Non sputate sul pavimento Uscita, son tutti uguali, falsissimo,
 se ne sentono tante, fenomeno facile da spiegare, lascia un'idea (nitrito)
 di esaltata padronanza, ma poi svansce, è bene o male?, la flussione
 particolarmente intensa delle regole elementari, la prescrizione è contenuta
 nel prodotto (è un nitrito, potrebbe essere), se ne sta ai giardini a leggere
 l'Ordine Pubblico o Il Cavallo. Inutile lamentarsi. Avrà la pensione,
 di fatto le teorie deduttive sono sistemi ipotetici... Il pleut... Cette
 proposition est vraie ou fausse suivant le tempts qu'il fait. La figura siede
 dolcemente astratta presso la fontana. E tu? Me lo ripeto sempre
 (Giuliani 2003, 87).

Notiamo qui l'introduzione di un tu indefinito (Balestrini) e la presenza indiretta dell'io, che, alla fine dell'ultimo verso, si nasconde dietro una ripetizione continua (un omaggio forse alle serie e ripetizioni programmatiche di Balestrini stesso). La commistione italiano-francese, poi, aumenta il senso di distacco frammentando ulteriormente la prospettiva di scrittura.

Quando anche l'io appare, lo fa per guardare le parole che si susseguono e pone tutta la fiducia sul linguaggio che si sviluppa, che cresce organicamente:

I giorni aggrappati alla città e diseredati,
 la vuota fornace ribrucia scorie morte.
 Tortuoso di scatti e abbandoni, il polso feroce
 misura l'orologio di sabbia, le orme ineguali
 dell'ansia. Lo scrimolo del mare, oltre di me
 nel mio canto si sporge.

Segreto è il lavoro che a farmi l'occhio sereno
nomina il mare distante. Nessun amico può dirmi
menzogne ch'io non conosca, nessuna donna
oltrepassare il messaggio di lode e di resa.

Io vedo le mie parole,
le mie terre brucate dal silenzio mortale, schierarsi
lungo l'ultima ora del giorno tormentato di vele,
e rievocarmi. (Giuliani 2003, 76)

È questa *I giorni aggrappati alla città*, testo complesso che incrocia misteriosamente Montale e Baudelaire: per quanto riguarda il primo, oltre alla vicinanza tra mare e canto, che richiama molto da vicino il *Mediterraneo* montaliano, l'uso particolarissimo del lemma *scrimolo* necessariamente riporta a Montale, che lo adoperò nei versi dedicati a de Pisis nell'inviargli il volume delle *Occasioni*: «Una botta di stocco nel zig zag / del beccaccino – / si librano piume su uno scrimolo / Poi discendendo là, fra sgorbiature / di rami al freddo balsamo del fiume» (cfr. de Seta 2012). Baudelaire affiora forse in maniera meno precisa, ma certo molto forte, da *La chioma*, con la donna, il mare e le vele, a *Spleen*, di cui Giuliani ripropone lo sfilare silenzioso, in questo caso non dei funerali ma delle parole stesse. La realtà, ancora una volta, si ribalta, e non è l'io a evocare la parola, ma al contrario la parola stessa a generare l'io.

D'altronde, come chiarisce Giuliani stesso nel testo d'apertura, *La cara contraddizione*, che ho già citato,

Parola fu in origine voce dell'assente;
né tu l'ignori che, l'ombra capovolta,
scendi per l'aria ferita dal rompito dei motori
e tumultuare ascolti dal muto frangente. (2003, 73)

Nonostante il tono falsamente mistico del primo verso, che ha causato negli anni non poche cattive interpretazioni del testo, la frase sulla parola – spiega Giuliani nella nota – è «una contaminazione da Freud», da *Il disagio della civiltà*: «Lo scrivere fu in origine la voce dell'assente» (2003, 73). C'è poi nel testo, come sempre, molto più di ciò che Giuliani spiega nella nota. L'idea dell'ombra, ad esempio, è un altro dei fili che legano la teoria dello schizomorfismo alla poesia di Giuliani, che parla dell'ombra in Jung nella prefazione del 1965 e conclude: «Essendo la poesia non tanto una forma di conoscenza quanto un modo di contatto, i suoi rapporti con l'ombra sono probabilmente un 'venire a capo,' sia pure provvisorio e ambiguo, di quella realtà che l'ippocampo, il «visceral brain» collegato con la vita ideativa e i processi emotivi, filma incessantemente» (2003, 10). E poi c'è quel neologismo, il «rompito» dei motori, che associato al «muto frangente» ci riporta ancora una volta alla «pagina rombante» del *Mediterraneo* di Montale. E, naturalmente, non manca un vago senso dantesco in quell'ombra capovolta che discende in sentieri segreti.

La visione schizomorfa della realtà teorizzata da Giuliani è proprio questa: con il *rompito*, neologismo degno di Humpty Dumpty, Giuliani centra infatti perfettamente l'idea di una realtà frammentata che la poesia contemporanea traduce in testo: è una realtà metamorfica, nella variazione barocca e sfaccettata studiata da Anceschi nel fondamentale saggio *Barocco e Novecento*, ma allo stesso tempo schizoide. Ecco allora la necessità di far emergere un soggetto in movimento, anch'esso in continua trasformazione: ne consegue quella riduzione dell'io che tanta parte ha nella teoria novissima di Giuliani. La connessione tra follia e linguaggio (schizofrenia e schizomorfismo) si ricollega poi all'idea del *fool* shakespeariano, disintegratore sociale e agente della sovversione.

Giuliani torna sull'idea dello schizomorfismo e la sviluppa attraverso l'intera prefazione del 1965, in cui enfatizza «l'implicazione socio-culturale» di una poetica dello schizomorfismo. Il linguaggio poetico, infatti, tende a ricostruire il reale attraverso un processo imprevisto e asemantico di riassettaggio di materiali linguistici disparati. Attraverso questo processo, anche il soggetto viene ricreato come entità parlante che è agitata dalla parola stessa. Tale concetto, vicinissimo a quello lacaniano di un soggetto non agente ma agito dal linguaggio, è forse il punto nodale della teoria dei Novissimi. Infatti, esso pone con forza l'accento sulla capacità del linguaggio di ricostruire dal caos e di generare dalla distruzione; e andrebbe tenuto in conto da chi guarda ai Novissimi e alla neoavanguardia o anche, come è comune, ai movimenti avanguardistici in generale, come a processi distruttivi, che hanno agito sul reale esclusivamente in negativo.

Sempre nella prefazione del '65, Giuliani traccia lo sviluppo del metodo asemantico di riassettaggio della realtà identificando un filo che va da Rimbaud, Mallarmé e Apollinaire all'avanguardia e, in particolare, al Surrealismo. Il riferimento all'avanguardia storica, che non appariva nell'introduzione del '61, diventa particolarmente significativo e necessario nel '65, quando lo sforzo dei poeti Novissimi era ormai divenuto punto di partenza per la nascita della neoavanguardia, ruolo giustamente reclamato da Giuliani nell'introduzione alla seconda edizione dell'antologia.

2. Oltre lo schizomorfismo: la rete intertestuale delle Predilezioni

Eppure, la poesia di Giuliani, come spesso anche quella degli altri Novissimi, va ben oltre lo schizomorfismo. La forma metrica curatissima, l'attenzione alla metrica accentuale e soprattutto uno spettro vastissimo di riferimenti e rovesciamenti (le nove pagine di *La forma del verso*, il breve saggio di Giuliani incluso tra le prose che seguono i testi poetici nell'antologia, spaziano ad esempio da un riferimento al retore del IV secolo Marius Victorinus al modernista di seconda generazione Charles Olson, passando, tra gli altri, per Leopardi, Pound e Carducci in un gioco di rispecchiamenti affascinante) fanno della poesia di Giuliani un vero e leopardiano accrescimento del reale.

Nel commentare la poetica di Giuliani, Giulia Niccolai e Adriano Spatola scrivevano, nel 1972, di una «ossessione per la metafisica» che si dispiega in profezia polivalente, in cui la parola acquista contemporaneamente più significati (1972, 27). Walter Pedullà si muoveva nella stessa direzione quando identificava nel *Tautofono* una «fame per la metafisica». Anche se, contrariamente a Niccolai-Spatola, Pedullà concludeva affermando che la polivalenza e la multisemanticità sfociano in Giuliani nell'assenza di senso, nel niente: cosicché si crea una gran macchina complessa che alla fine nulla genera se non la perdita di tutto, un infinito negativo di senso e significato (1972, 135-36). Non è affatto così, neppure per il *Tautofono*. Per quanto riguarda i testi novissimi, lo si può dimostrare analizzandoli da vicino, facendoli heideggerianamente dispiegare.

Un esempio a questo proposito è la breve trilogia *Predilezioni*, antologizzata nei *Novissimi* come settimo testo, che si apre con un testo tutto giocato sulla memoria e il ritorno a un'infanzia «ignorante», «dove in realtà era il vero centro, l'origine dell'esperienza», in cui si scandiva «il bisogno periodico di sperimentare intensamente il dissonante accordo con la vita» (Giuliani 2003, 81). Eccone la terza ed ultima quartina:

L'anno licantropo ha dodici lune soltanto. La mia viltà
per la bellezza è incredibile, ho bisogno dell'ansia.
Perché fortuna e danno rapiscono la fiamma e
nella grigia ossea dignità non c'è che eleganza. (2003, 81)

Se, per T.S. Eliot, «aprile è il più crudele dei mesi», per Giuliani «Non c'è rimedio al disordine d'aprile»: così inizia il secondo testo della trilogia, ispirato «dal contrasto tra impulso vitale e spirito di conoscenza» (2003, 82).

Il terzo e ultimo testo, poi, rovescia i primi due e li rimonta in una prospettiva completamente diversa:

Prendi il nero del silenzio, tanto parlare
disinvoglia la nuca, in sé pupilla, palato
di cane, oppure pensa le notti che risbuca
nel gelo il firmamento dei gatti, amore.

Prendi l'alito dell'ansimo nero, così dolce
in punta di lingua, fumo di mosto s'arrotoia
sulla fronte, mescola l'osceno e l'assurdo,
cambia di posto, e sia come non detto, amore.

Prendi il volo nero, valica l'altra tua vita,
voltano il fianco i terrori, non gridano più,
un sorso d'alba che nausea, è splendido ora
questo barbaglio stanco, mucosa fiorita, amore. (2003, 82-83)

Sono versi molto belli e senza dubbio stranianti, in primo luogo per quella tensione mai risolta tra senso oscuro (fino all'uso del nonsense) e

musicalità apparentemente tradizionale, in alcuni casi apertamente lirica. Questo è sempre un problema quando si confrontino i testi di Giuliani con quelli degli altri Novissimi, in particolare con i frammenti *laborintici* di Sanguineti e le prose metriche della *Ragazza Carla* di Pagliarani. Ma andando più a fondo, non possono ignorarsi vaghi ma persistenti echi di Pound (penso all'immagine del cane in accezione negativa, così ricorrente nei *Cantos*), in aperto e voluto contrasto con quelli di Tasso e il suo «firmamento dei gatti», una delle immagini meno conosciute e più persistenti all'interno del canone poetico italiano, che va a ritroso da Giuliani all'argutissimo Giacomo Lubrano, forse il più marinista dei marinisti, a Tasso stesso (Giuliani stesso ci svela che si tratta di un'eco del sonetto tassiano *A le gatte de lo spedale di Sant'Anna*). E poi quel ripetuto «prendi», che rispecchia l'«odi» dannunziano della *Pioggia nel pineto*, e chissà cos'altro. La vertigine s'acuisce così nella spirale ritorta dei riferimenti extratestuali. D'altronde, la necessità di ripartire dalla tradizione era già nel '61 uno dei punti chiave della teoria *novissima* del linguaggio, come è evidente, ad esempio, nella citazione che segue:

Insomma, per fare intanto un esempio, è augurabile che un lettore veramente contemporaneo ritorni a Dante attraverso Sanguineti, o possa comprendere la scapigliatura e il verismo attraverso Pagliarani. Le antiche e le vecchie forme non sono mai recluse e si riscoprono nel processo innovativo, muovendo da questo e non da un'ipotetica continuità o da una ripresa polemicamente archeologica. (Giuliani 2003, 22)

Lo schizomorfismo va oltre se stesso, la lingua supera il suo limite e valica il confine per ricostruire il reale. *You, frozen smile on dappled snows*, verrebbe da dire rovesciando i versi famosi di Pavese in un'operazione che, immagino, a Giuliani sarebbe piaciuta: d'altronde, le *terre brucate* di *I giorni aggrappati alla città* di Giuliani altro non sono che un sottile rovesciamento di Pavese, di cui stravolgono quelle, propriamente, *bruciate* (*Terre bruciate* è una lunga poesia composta dal ventisettenne Pavese nel 1935, in occasione del confino a Brancaleone, poi inclusa in *Lavorare stanca*).

3. *Incolori idee verdi: Giuliani post-novissimo e il Poema Chomsky*

Come si è accennato all'inizio di questo articolo, in un'analisi molto chiara di un testo più tardo di Giuliani, l'ultimo del *Tautofono*, Francesco Muzzioli analizza la tendenza del poeta all'incongruo e al nonsense, enfatizzandone la leggerezza e così ricusando giustamente l'idea condivisa dalla critica di una «ossessione metafisica» di Giuliani. Nello stesso passo, Muzzioli connette brevemente il testo che sta analizzando alle «verdi idee incolori» («colorless green ideas») di Noam Chomsky. Per concludere il nostro studio e mettere in luce ancor più chiaramente la tendenza sistema-

tica (ed endemica) di Giuliani a generare significati imprevisi attraverso la creazione di una rete fittissima di riferimenti extratestuali che sconvolgono il sistema lineare di comunicazione, tendenza che abbiamo esplorato finora nei suoi testi novissimi, torniamo anche noi al 1957 e a Chomsky.

«Colorless green ideas sleep furiously» (senza colore idee verdi idee verdi dormono furiosamente) è l'esempio proposto dal linguista statunitense nel 1957 come casistica in cui una frase è grammaticalmente corretta ma semanticamente priva di significato. La spiegazione standard classifica la frase come esempio di categorizzazione erronea e la riporta all'idea di Chomsky riguardo alla necessità di creare modelli più accurati di analisi strutturale del linguaggio (non si può dimenticare, qui, che l'altro approccio verso la creazione di frasi dello stesso tipo – grammaticalmente corrette ma semanticamente inconsistenti – è l'uso del nonsense, e l'esempio principale di questo procedimento è proprio il *Jabberwocky* di Lewis Carroll, con il quale abbiamo aperto la nostra analisi). Ma, tornando a Chomsky, ecco il passo completo:

1. Colorless green ideas sleep furiously. 2.*Furiously sleep ideas green colorless. It is fair to assume that neither sentence (1) nor (2) (nor indeed any part of these sentences) has ever occurred in an English discourse. Hence, in any statistical model for grammaticalness, these sentences will be ruled out on identical grounds as equally "remote" from English. Yet (1), though nonsensical, is grammatical, while (2) is not grammatical. (2002, 95)

Tralasciamo che, seppur nel '57, Chomsky non può aver scelto una frase del genere per puro caso: l'implicita forza simbolica del cosiddetto esempio l'ha resa nel corso degli anni una sirena irresistibile e uno degli esempi più abusati nei corsi introduttivi di linguistica. Nel 1985 all'università di Stanford si tenne persino un concorso a premi in cui ai partecipanti si chiedeva di contestualizzare la frase generandone, così facendo, un impreveduto significato.

Con il *Poema Chomsky*, Giuliani crea una delle operazioni più azzardate di creazione di senso attraverso un'apertura spericolata alla tradizione letteraria. La prima stanza del lungo poema sembra offrire un procedimento tipico di ricontestualizzazione del nonsense (qui e di seguito, i versi sono tratti dal *Poema Chomsky*, composto nel '79 e poi raccolto in *Versi e nonversi* nell'86):

senza colore idee verdi dormono furiosamente
 furiosamente dormono idee senza colore verde
 senza colore dormono idee furiosamente verdi
 furiosamente dormono verdi idee senza colore. (1986, 193)

Qui, Giuliani usa la frase numero uno di Chomsky al primo verso, e inverte poi l'ordine delle parole in ogni ripetizione successiva fino ad ar-

rivare, nel quarto verso, alla frase numero due di Chomsky, mostrando così al lettore che non solo la prima frase, ma anche la seconda, quella etichettata come *non grammaticale*, possono acquisire significato attraverso il contesto. È un'operazione degna di Queneau o di un Calvino; e forse un Pagliarani non ne avrebbe disdegnato un montaggio alla *Proviamo ancora col rosso*; o un Balestrini ne avrebbe potuto creare una delle sue macchine crudeli. Ma la poesia di Giuliani prende una direzione del tutto inaspettata a partire dalla seconda stanza. Se davvero ci fosse un'ossessione metafisica nella poesia di Giuliani, sarebbe rivelata proprio qui, nel gioco di specchi che svela i riferimenti al più noto tra i poeti metafisici britannici, Andrew Marvell e al suo *Giardino* (*The Garden*), le cui «gentili ghirlande», «uccelli» e «ombre verdi» riaffiorano tutte nei primi tre versi della stanza sesta del poema ormai falsamente «Chomsky» (corsivi miei):

se dorme *l'idea verde* che senza è nella pietra
 identica da te nel salto d'*ombra* sta furiosamente
uccello sospende suoni *ghirlanda di gentile verde* [...]. (Giuliani 1986, 193)

Ma, ancora una volta, Giuliani va a ritroso nei secoli, e già a partire dalla quinta stanza il poema diviene tutto un gioco di ribaltamenti della dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*:

furiosamente verdi dormono idee senza colore
 di lei gelata che il mondo sia bella come pietra
 poco giorno al gran cerchio d'*ombra* s'*infiamma*
 furiosamente verde rovente di nessun colore [...]. (Giuliani 1986, 193)

Già nella teoria novissima, d'altronde, le *Rime petrose* erano state poste da Giuliani al centro di una sua personale ossessione, poco o nulla metafisica e tutta linguistica:

Dal punto di vista della scrittura, credo di aver proceduto a ricostruirmi un linguaggio che, senza essere intimista, mi consentisse di dire il mondo interno. [...] Forse di qui si capirà come il momento della tradizione che in questi anni m'è parso il più vicino ai miei interessi è quello compreso tra lo stilnovo e le rime petrose di Dante. Un linguaggio che non è "Intellettuale", ma pensato e pensato drammaticamente. (2003, 25)

Luigi Ballerini parla – in riferimento alla teoria novissima del linguaggio – di

[...] rinato interesse per la configurazione materiale del testo, per la sua sostanza e per i suoi accidenti che vengono in tal modo investiti di un potere discriminante assai superiore a quello delle etichette propagandistiche (futurismo, ermetismo, realismo, etc.) cui spesso si ricorre come a una specie di salvagente tassonomico. (2013, 33)

Ciò è certamente e innegabilmente vero per il novissimo Alfredo Giuliani. In tutti i suoi scritti si dimostra un'opposizione ferma alle categorizzazioni binarie e uno sforzo verso la «sostanza» del testo. Se il linguaggio, allora, va oltre la barriera del significato e si getta nel gorgo dell'asemantismo e del nonsense, Giuliani non compie mai tale operazione in maniera distruttiva, preso da un *horror vacui* che porta indefessamente ad abbracciare il nulla; ma fa consapevolmente dissolvere il materiale testuale per poi riformarlo come reale, un reale portatore di significati e di pensiero, particolarmente forti e radicati nei momenti più complessi della tradizione letteraria italiana. Sta al lettore scoprire le connessioni e dissotterrare l'intreccio rizomatico e polivalente del senso. In questo senso, la realtà attraverso lo specchio delineata da Giuliani resta una realtà frammentaria e in movimento, sì, ma viva, da scoprire e ridefinire, e la poesia che la ricrea attraverso la materia viva del testo «aggiunge un filo alla nostra vita», come aveva auspicato Leopardi.

Bibliografia

- Aneschi Luciano 1960, *Barocco e Novecento, con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- Ballerini Luigi 2013, *Per una nuova edizione dei Novissimi*, «Autografo», n. 50, 11-37.
- Carroll Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, Penguin, 1998.
- Chomsky Noam 2002, *Syntactic Structures*, Berlin, De Gruyter.
- de Seta Cesare 2012, *Gli acquerelli di Montale tra i quadri di de Pisis*, «la Repubblica», 8 maggio.
- Giuliani Alfredo (a cura di) 2003, *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Torino, Einaudi.
- Giuliani Alfredo 1986, *Versi e nonversi*, Milano, Feltrinelli.
- Leopardi Giacomo 1969, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni.
- Marvell Andrew, *The Garden*, <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/garden>>, (02/17) [att.ne il precedente link non era più attivo, sostituito con questo].
- Muzzioli Francesco 1985, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in *Letteratura degli anni Ottanta*, a cura di F. Bettini, M. Lunetta e F. Muzzioli, Foggia, Bastogi, 25-32.
- Muzzioli Francesco 2013, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek.
- Niccolai Giulia e Adriano Spatola 1972, *Italian Poetry from 1961 till Tomorrow*, «Grosseteste Review», vol. 5, n. 2, 20-35.
- Pavese Cesare 2013, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi.
- Pedullà Walter 1972, *La rivoluzione della letteratura*, Roma, Bulzoni.
- Pound Ezra 1996, *Cantos*, New York, New Directions.

- Rizzo Gianluca 2013, *La verifica della poesia: Il teatro secondo i Novissimi, Pagliarani (e T.S. Eliot)*, «Autografo», n. 50, 121-37.
- Santini Federica 2013, *Io era una bella figura una volta. Viaggio nella poesia di ricerca del secondo Novecento*, Piacenza, Scritture.

I-SPIR-AZIONE IN TRADUZIONE: I SONETTI A ORFEO DI RILKE NELLE VERSIONI ITALIANE DEL PERIODO D'INTERGUERRA

Carlo Testa

1. «*Fantasiestücke in Góngora's manier*»¹

Dispiegando insuperabile modestia, nel 1951 Vincenzo Errante dichiarava d'essere stato il primo e decisivo araldo delle sorti rilkiane in Italia. La scelta del luogo ove redigere tale dichiarazione, nientemeno che il Ninfale di Riva del Garda, era, per riprendere l'espressione popolare, 'già tutta un programma' (letterario):

La rivelazione in Italia della Poesia di Rainer Maria Rilke risale agli anni 1929-1930. Si riconnette, cioè, ai quattro volumi delle mie versioni rilkiane e al mio volume biografico-critico, coraggiosamente pubblicati in quegli anni dalla Casa editrice Alpes, diretta allora da Cesare Giardini. La rivelazione ebbe la risonanza ormai nota [...]. (Errante 1993, xix)

Di più Errante non ci rivela al riguardo della propria *ars poetica*²; ed è un peccato perché, a distanza di generazioni, molti elementi contestuali che ai contemporanei potevano parer chiarissimi lasciano invece perplessi

¹ Riprendo qui il titolo dei due volumi di celebri 'novelle musicali' (seppur forse più tartiniane che orfeiche) di E.T.A. Hoffmann *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814-15 e poi 1819). Sottolineo con ciò la natura del tutto *fantasiosa* del modo di tradurre poesia che fu in voga nell'Italia dell'interguerra; e sul riferimento a tale storico *habitus* innesto un'allusione alla concomitante abitudine dei traduttori di quell'epoca di attenersi ad uno *stile gongorino* in cui 'trobar clus' ed endecasillabo erano di rigore.

² Errante si limita a rimandarci «al [suo] libro *Rilke, storia di un'anima e di una poesia* (Sansoni)» (Errante 1993, xx) per ciò che riguarda Rilke e non per quanto attinga al suo proprio lavoro di traduttore. In particolare, nulla ci dice Errante sui criteri che hanno guidato la sua titolatura dei *Sonetti* rilkiani (titolatura, com'è noto, assente nell'originale) nonché la sua selezione da quelli. Delle 55 poesie che compongono la raccolta in tedesco, infatti, soltanto 31 sono state tradotte da Errante: della prima parte mancano i sonetti IV, VI, VIII, XI, XII, XIII, XVI, XXI, XXIV e XXV, e della seconda, i sonetti II, VIII, IX, X, XI, XIV, XVI, XVII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXVI e XXVII. La questione dei criteri di scelta errantiani è, evidentemente, complessa e richiederebbe una trattazione separata.

(se non addirittura increduli) i posteri, alle prese con situazioni ‘politico-filologiche’ non soltanto ardue in sé ma, peggio, rese talvolta quasi inscrutabili dalla mancanza di adeguate informazioni. Qual era l’atmosfera – culturale, politica, linguistica – che regnava in Italia negli anni ’30-’40 attorno alle traduzioni di classici della poesia europea, e tedesca in particolare? In qual modo poteva quell’atmosfera infllettere *la concreta prassi* della traduzione letteraria?³

Fortunatamente, qualche lume può giungere all’attuale storico della cultura attraverso la decifrazione di testimonianze circostanziali. Mi riferisco a quanto Franco Fortini scrisse nel 1955 in forma di introduzione ad un’edizione post-errantiana di traduzioni di Rilke in italiano: l’edizione dovuta a Giaime Pintor, uno dei più validi collaboratori della casa editrice Einaudi prima della sua morte nel 1943 sul fronte della guerra antifascista⁴.

A giudizio di Fortini, sul principio degli anni ’40 Pintor operava in un contesto in cui (per estrarre l’essenza dal suo lungo e complesso argomento)

[...] si direbbe che, per poter essere tradotti [in italiano], i poeti stranieri dovessero venir sbarcati [...] nel presunto reame linguistico di Petrarca e Leopardi. Di qui l’attenzione ai lirici del Cinquecento francese e spagnolo e a quelli del romanticismo ellenizzante. S’era

³ Il contesto *extra*-letterario è tuttavia, estremamente rivelatore. «Vincenzo Errante (Roma, 12 febbraio 1890 – Riva del Garda, 25 agosto 1951) [...] nel 1922 vinse il concorso per la cattedra di letteratura tedesca all’Università di Pavia, e vi tenne la prolusione inaugurale su Goethe, interpretato alla luce del superuomo di Nietzsche. Aderì al fascismo e ne ottenne diversi incarichi: fu direttore della casa editrice Unitas, condirettore della Mondadori e membro del comitato direttivo della *Rivista d’Italia*. I suoi interessi si concentrarono sulla poesia di Rilke, con traduzioni e il saggio *Rilke. Storia di un’anima e di una poesia*, del 1930. Nel 1932 succedette nella cattedra di letteratura tedesca dell’Università di Milano al Borgese, che aveva lasciato l’Italia per gli Stati Uniti per protesta contro il regime. [...] Alla fine della guerra fu sottoposto a inchiesta dalla Commissione di epurazione dei professori fascisti, e preferì lasciare l’insegnamento. [...] Fu definito da Valentino Bompiani ‘un barone siciliano traduttore di Goethe in versi dannunziani’. (V. Bompiani, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, p. 31)» (s.n. 2016). Constatato che, una volta di più, *tout se tient* fra il mondo letterario e il mondo della *polis*, sottolineo tuttavia che ad essere oggetto di esame in questa mia pagina è la prassi traduttiva di Errante, non la di lui affiliazione politica. In generale ritengo anzi che sarebbe una buona volta l’ora, ottant’anni dopo la morte di Rilke, di lasciare le tessere politiche fuori dalla porta d’ingresso della nostra palestra; poiché, se una visione del mondo pro-fascista può avere ispirato traduzioni rilkieane poco soddisfacenti, ciò non prova che una visione del mondo anti-fascista non possa fare – come in effetti è ben riuscita a fare dopo la seconda guerra mondiale – in modi opposti altrettanto male (discussione, questa, da continuare in altra sede).

⁴ Si tratta della seconda edizione Einaudi del 1955; introvabile era ormai la prima, pubblicata nel 1942 in pieno conflitto mondiale. Nell’ulteriore ri-edizione del 2003 (nella candida *Collezione di poesia*) il nome del traduttore – fatto inconsueto nel contesto italiano – figura già in copertina con pieno risalto, subito sotto il nome dell’autore e il titolo del volume.

venuto formando, via Cardarelli-Ungaretti-Quasimodo, un linguaggio di sostenuto decoro, la cui ambizione maggiore era l'atemporalità; *linguaggio centripeto e astratto* dal quale erano stati depennati sia i troppo gravi arcaismi della tradizione e di D'Annunzio, sia gli elementi "veristici" della bucolica pascoliana e della secessione crepuscolare. (2003, 7; mio il corsivo)

Nato in quel linguaggio, ma al tempo stesso figlio di esigenze nuove (Fortini scrive di «attrazione e ripugnanza», 2003, 6), nel 1942 Pintor dunque ai suoi lettori offre italiani dei *Sonetti a Orfeo* tradotti con passione, ma anche con riserva mentale, esitando di fronte a quanto – per citare ancora Fortini – a Pintor pareva essere, in Rilke, un'alternanza tra «immagini pallide e serali e [...] altre di improvvisa brutalità» (2003, 7).

Comprendiamo, insomma, che a Pintor Rilke paresse una specie di 'mostro sacro', trasmessogli dalla tradizione dell'alta cultura, cui fosse necessario accostarsi con deferenza; accostarsi, però, anche con la determinazione di sottrarlo al monopolio dei decadentisti, riappropriandosene attraverso una toscanizzazione condotta su un registro antidannunziano, radicalmente 'introverso'. Sulla base di quanto scrive Fortini ci chiediamo dunque se la ragione che condusse Pintor ad una scelta estremamente ristretta di *Sonetti* per il suo volume di traduzioni rilkiane del 1942 non si debba ravvisare appunto – oltre che nelle succitate difficoltà materiali incombenti in quel momento sulla penisola – anche in un conscio desiderio di allontanare Rilke da un ormai canonizzato, eccessivo, liso *trasumanare* superomistico. I fatti sono, d'altronde, inoppugnabili, e vanno affrontati a viso aperto (quanto meno da chi fra noi non sia un dipendente a tempo pieno della odierna ditta Einaudi-Mondadori): Pintor traduce *soltanto* 12 dei 55 *Sonetti a Orfeo*; e, ciò che ancor più conta, tralascia praticamente tutti i più densi, astratti, filosofici, spirituali⁵. Impassibile, Fortini avanza l'argomento che lo scarso numero di sonetti tradotti da Pintor – ai nostri occhi evidente elemento di debolezza del lavoro pintoriano – ne costituirebbe invece una forza⁶.

⁵ Mancano, per es., il primo, 1: I, il *Sonetto delle belve*; l'ultimo, 2: XXIX, il *Sonetto dei sentieri che si incrociano*; tutta la serie sulle Metamorfosi (1: XIX, 1: XXII, 2: I, 2: XII e 2: XIII); i sonetti sulla / contro la tecnologia (1: XVIII, 1: XXIII, 1: XXIV, 2: X, 2: XXII); sulla caccia carsica (2: XI), sulla musica (soprattutto 1: IX e 1: XIX), sul tappeto universale del Cosmo (2: XXI, XXIII, XXIV e XXVII), sull'eterno ritorno ed eterna rinascita della vita in senso semplicemente e «banalmente» agricolo (1: XII, 1: XVII, 1: XXI, 2: XVII, 2: XXV). Che vada tra questi ultimi testi reperita – supponiamo, nei versi dedicati al «letame»: «Dünger» di 2: XXV – la altrimenti piuttosto indecifrabile «improvvisa brutalità» rilkiana cui allude Fortini? (2003, 7)

⁶ Fortini cita la prefazione scritta da Pintor per l'edizione rilkiana del 1942: «La [mia] scelta delle poesie è libera, non ho voluto dare ai lettori un compendio dell'opera di Rilke; ho voluto raccogliere quello che per me, in un particolare momento o in una particolare circostanza, è stato scoperta o occasione di poesia. La traduzione

In secondo luogo, questioni di selezione a parte, il desiderio di ritradurre Rilke secondo moduli presunti essere miratamente non-errantiani porta Pintor anche ad una prassi particolare riguardo alla *forma* metrico-semanticamente impressa alla cera dei *Sonetti* da lui italianizzati.

Metricamente, l'estrema varietà e nitidezza della ritmica rilkeana – forte, sonora e (vogliamo stupircene?) come cadenzata al suono della lira; scandita 'a piena voce', se vogliamo pensare a Maiakovskii – diviene in Pintor una uniforme, scorrevole sequenza di endecasillabi sommessamente cantati. Di fronte a tale divario incontriamo, direi, una prima ragionevole fonte di perplessità. Ma non basta. Nel lettore sorgerà poi un secondo, correlato dubbio: che avviene dunque in Pintor là dove in un endecasillabo italiano 'non ci sta' tutto quanto figura nel (di regola più lungo) verso rilkeano di partenza?

Eccoci con ciò giunti alla *semantica* pintoriana. Ebbene, in questo caso, tanto peggio per quel che, di Rilke, 'non ci sta' nel contenitore italiano; tutto ciò viene semplicemente lasciato cadere dalla metrico-semanticamente di Pintor. Soltanto tre esempi eclatanti fra i numerosi possibili:

- * 1: XIV: 14 "dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?" diviene "un suo superfluo vigore di baci?" – con tanti saluti a "Zwischending" e "stumm";
- * 2: XXVI: 11 "jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen", si tramuta del tutto fantasticamente in "sempre la vuota tempesta ci attira";
- * 2: XXVIII: 4-5 "wir die X ordnende Natur / vergänglich übertreffen" diventa "la natura arresta il suo X lavoro"; e via dicendo – gli esempi si potrebbero moltiplicare fino al tedio.

Su tali veri e propri letti di Procuste viene da Pintor amputato Rilke – al fine di riuscire a *fare il verso* a Góngora!

è libera: notizia forse inutile per chi sa che ogni traduzione è libera per natura. In alcuni casi è arbitraria; il testo a fronte indicherà questi arbitrî e testimonierà in favore di eventuali condanne». Continua Fortini, di rinforzo: «Col tono sprezzante, austero e didattico del giovane letterato, Pintor licenziava così la prima edizione del suo libro. Una poesia che è occasione di poesia; in questa polemica contro le traduzioni 'culturalistiche' (e quindi contro l'informazione, contro l'antologia critica, le note a piè di pagina), in questo mettere innanzi l'esigenza di assoluto e il rigore della 'necessità' spirituale, [...] in questo scrupolo di castigata [...] autobiografia, c'è tutta la temperie della giovane letteratura poetica italiana fra il '30 e il '40 [...]». (Fortini 2003, 6). Genial-intuitivo, solipsistico, stirneriano insomma, questo Pintor; e fiero di esserlo... e con Fortini, nientemeno, che gli fa da spalla. Ma la qualità delle traduzioni di Pintor è davvero all'altezza di tanta *hubris*? *That is the question*. Per la cronaca, la ri-edizione operata nel 2003 dalla Casa dello Struzzo (che pure include svariati altri pezzi rilkeiani di Pintor) non riproduce affatto quell'oggetto di straordinaria rilevanza che, data la sua posizione storico-culturale, non potrà non essere la prefazione pintoriana originale del 1942. Perché tale omissione?

Vi sono poi anche alcuni casi in cui la semantica di Pintor, pur non eliminando parole rilkiane, le adatta però, o torce, alla propria preferenza e ai propri bisogni interiori senza che ve ne sia alcuna necessità metrica⁷. Vediamone alcuni esempi:

- * 1: VI: 3 “böge” (cong.) “pieghi” diventa per Pintor “piega” (ind.);
- * 1: VII: 3 “Kelter” (pl.) “torchi” diventa per Pintor “filtro” (sg.);
- * 1: VII: 8 “führend” “senziente” diventa per Pintor “sensibile”;
- * 1: XXV: 8 “fiel [...] Musik” “musica cadde” è per Pintor “musica cade”.

Resta peraltro vero che tali tratti avevano già in parte caratterizzato anche Errante: il quale, per contenere tutto un verso rilkiano in un endecasillabo, aveva disinvoltamente sia *espunto* (per scorciare) come anche *modificato* (senza, lui, nemmeno essere a ciò costretto da esigenze di rima)⁸.

Come confrontare, concretamente, il lavoro di Errante con quello di Pintor? All'uoop procederò ad una lettura precisa e ravvicinata, condotta in forma parallela, delle due rispettive versioni del *Sonetto* 1: III, cui Errante – ben identificandone le ricche valenze metadiscorsive – aveva dato il titolo *In verità cantare*. Questo sonetto non soltanto è presente così nell'antologia rilkiana di Errante come in quella di Pintor (cosa che ha in comune con altre composizioni)⁹, ma anche e soprattutto svetta tra gli elementi di tale insieme per la sua densità concettuale, per il suo valore filosofico e teorico-poetico intrinseco: che lo rendono in tal senso un luogo di verifica privilegiato, fondamentale per cogliere il significato della raccolta tutta.

⁷ Fortini (2003, 8) cita il caso di «unterbrichst» che diventa «abbandoni» (in 2: XV: 14); ma in questo caso Fortini si agita per disvelare un arbitrio veniale (lo fa a bella posta, per distrarre da quelli mortali?) dato che, *sicut patet*, Pintor ha qui comunque l'alibi di aver mirato alla rima con la parola «suoni» situata due versi prima. (Effettivamente in sardo – e Pintor era sardo – «abbandoni» fa rima con «suoni»; il sottoscritto ammette di ignorare se la cosa sia problematica in toscano).

⁸ Tale modo di procedere errantiano-pintoriano viene da Fortini lodato nei termini seguenti: «Chi molto meglio di me legge la lingua dell'originale [ovvero?] mi fa giustamente notare il passaggio dal 'ritmo' del testo tedesco alla 'dizione' di Pintor» (Fortini 2003, 8). Il sottoscritto (comprendendo la parola «ritmo», ma trovandosi nella più buia e senza dubbio colpevole ignoranza quanto al *sen* dell'idea di 'dizione') confessa di trovare un tale argomento incomprensibile. Rilke – per prendere un poeta a caso – non avrebbe 'dizione'? In che senso? Vi è buon numero di altri punti a lasciarmi perplesso nella teoria e prassi della traduttologia fortiniana in genere, ma non posso trasformare il presente articolo in un commento interlineare al di lui *opus magnum* in proposito, il volume *Lezioni sulla traduzione*, cui rimando nella sua interezza chi voglia farsene un'idea di prima mano.

⁹ Per l'esattezza, nella Prima Parte, con i *Sonetti* II, VII, X e XIV; nella Seconda, con i *Sonetti* III, XV e XXVIII.

Accingiamoci al nostro compito di raffronto analitico procedendo per unità sintattiche (la versione completa dell'originale rilkiano appare nell'Appendice):

RIL 01	Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
RIL 02	ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
ERR 01	Un Dio, lo può [...] Ma noi, come potremo
ERR 02	seguirlo per la sua fragile lira? (Errante 1993, 429)
PIN 01	Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come
PIN 02	potrà seguirlo sulla lira impari? (Pintor 2003, 41)

«Ein Gott vermags» di RIL 01 diviene tanto per ERR quanto per PIN – con o senza maiuscola, con o senza virgola – «un Dio / dio [,] lo può». Problema: il verbo 'vermögen' è molto più ricco (si pensi al corrispondente sostantivo 'Vermögen' 'capitale', 'patrimonio') del meccanico senso striminzito d'un ipotetico 'können' ('potere'): verbo che l'originale si guarda bene dall'usare.

RIL 02 «ein Mann» si tramuta in «noi» per ERR 01 – e ciò pare bello e giusto; addirittura contemporaneo, quasi già consapevole delle istanze oggi avanzate dai «Gender studies». L'aprioristico desiderio di Errante di rimodulare Rilke sul ritmo dell'endecasillabo italiano, che gli rende in questo caso metricamente impossibile l'uso della parola 'uomo', conosce qui dunque un esito felice.

Ma venendo ora a ciò che all'uomo – o a noi – a differenza che al dio / Dio non è affatto dato, ci scontriamo di nuovo con il verbo 'potere'. RIL 01 usa infatti l'espressione «Wie [...] soll», «Come [...] dovrebbe / potrà mai farcela», che sia ERR sia PIN rendono con una duplicazione, al presente o al futuro, del verbo 'potere' da loro appena usato. Sicché, data appunto quella precedente riduzione di «vermags», questo secondo forzoso incanalamento anche del povero «soll» verso il medesimo 'potere' porta a una serie di monotone ripetizioni: ERR 01 «può [...] potremo»; PIN 01-02 «può [...] potrà».

Segue in RIL 02 l'espressione «schmale Leier», ove 'schmal' significa 'stretta'; dunque, la lira divina viene da Rilke figurativamente descritta come difficilmente imitabile. Ebbene, per qualche strano motivo la di lui poesia sembra a sua volta risultare anche qui inimitabile a chi la trasporta in toscano... qui dove invece, paradossalmente, fra il tedesco 'schmal' e l'italiano 'stretto' esiste una perfetta coincidenza semantica. Tale coincidenza consentirebbe di ricalcare l'immagine dell'originale senza patema alcuno, lasciando in tal modo il poeta – oh sogno di ogni traduttore! – unico responsabile per ogni onore e onere connesso alle proprie scelte. Ebbene no: *incredibile dictu*, 'schmal' diviene in Italia «fragile» (ERR 02) e «impari» (PIN 02, del quale però se non altro sappiamo che mira a preparare la rima con PIN 03 «altari»). PIN ed ERR sono qui dunque diversi nello specifico contenuto, ma omologhi nel metodo: un metodo di 'artistica' deviazione dall'originale.

RIL 03	Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
RIL 04	Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
ERR 03	È scisso. Ed all'incrocio di due vie,
ERR 04	non sorge in cuore, per Apollo, un tempio.
PIN 03	Discorde è il senso. Apollo non ha altari
PIN 04	all'incrociarsi di due vie del cuore.

Il sostantivo «Zwiespalt» di RIL 03 ('fissione', ovviamente 'in due': «Zwie-») viene reso da ERR e PIN con aggettivi o nomi equivalenti e adeguati: 'discorde', 'scisso'. Le cose, però, non sono così semplici, dato che Rilke non scrive «L'uomo è X»; Rilke scrive «Sein Sinn ist X», «*Il suo senso è X*» – e la parola 'senso' è, o dovrebbe essere, troppo complessa perché un traduttore coscienzioso osi, o osasse, buttarla alle ortiche. «Sinn» significa infatti 'senso', 'senso oggettivo' nel senso di 'significato' (nonché, come altrove nei *Sonetti*, seppur non qui, anche «uno dei 5 sensi»)¹⁰. Rilke scrive quindi a un dipresso: «Il significato oggettivo dell'uomo è frattura». È dunque chiaro come, a fronte di ciò, «è scisso» in ERR 03 sia subottimale per difetto e per semplificazione (ma sappiamo che il povero Errante viene garrotato dai suoi propri endecasillabi). Meglio fa, effettivamente, PIN 03, ove almeno la parola «senso» appare. Anche se, *pour tout dire*, bisogna soggiungere che PIN non si spiega a fondo: il senso – di che cosa?¹¹ In corrispondenza di RIL 04, notiamo che per PIN «Tempel» diventa «altari» e passa al v. 03 – in modo tutto sommato funzionale; la perdita semantica è giustificata dal guadagno della rima con «impari» di PIN 02. Metricamente, sia ERR che PIN producono qui due buoni endecasillabi, per soddisfare la loro priorità metodologica.

RIL 05 Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begeh,
 RIL 06 nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
 RIL 07 Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.

ERR 05 Non è, il caso che insegni, bramosia:
 ERR 06 frutto goloso che si coglie infine.
 ERR 07 Cantare, è essere. Facile a un Iddio.

PIN 05 Il canto che tu insegni non è brama,
 PIN 06 non è speranza che conduci a segno.
 PIN 07 Cantare è per te esistere. Un impegno

¹⁰ Per una doppia occorrenza di «Sinn» in entrambi i significati, si veda 2: XXIX, conclusione e culmine dei *Sonetti*. Per un caso che forse non è un caso (la lira del poeta è stretta, ma certo non suona a casaccio), colà appare inoltre – quasi ricomponendo la sdruccitura, qui presente, della «*Kreuz-ung* [...] zweier Herz-*wege*» – la parola «*Kreuz-weg*».

¹¹ Il senso *dell'uomo*, ovviamente. Ma in un endecasillabo l'aggiunta di 'dell'uomo' non ci sta, quindi... vieni avanti, Procuste!

Le traduzioni ERR e PIN da RIL 05 «Gesang, *wie* du ihn lehrst, ist nicht Begehrt», ci fanno sgranare gli occhi – anche a prescindere da ciò che in ERR 05 è probabilmente un banale refuso tipografico, *erratum* «caso» in luogo di *corrigere* «canto». Ben più sostanzialmente, l'erroneo «*che* [quem, 'den'] insegni» significa tutt'altro dal corretto «*come* [quomodo, 'wie'] insegni». Di fronte a ciò si resta davvero di stucco, considerando che 1), per sapere che cosa significhi «*wie*» non è necessario fare studi avanzati di tedesco; e 2), l'eliminazione di un *come* per un *che* non risponde ad alcuna fatale necessità ritmico-sillabica, né per ERR né per PIN.

Che cosa si conclude facendo la elementare somma di 1+2? Se ne conclude che qui – come in generale finora – PIN segue ERR abbastanza passivamente; e *là dove se ne discosta, non si può dire lo faccia per rimuoverne i solecismi*. (Quanto al «*wie*» / *quomodo* rilkiano, su di esso vi sarebbe molto da aggiungere, posto che nell'ultimo dopoguerra i traduttori della nuova epoca perlopiù approfondiranno ulteriormente il solco erroneo aperto da quella vecchia. Ma su ciò, per il momento, tanto basti).

Il verso RIL 06 ci presenta poi un caso teorico-pratico affascinante. Eccone i dati, in un raffronto triangolare diretto:

RIL 05-06 nicht Begehrt / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
 ERR 05-06 non ... bramosía: / frutto goloso che si coglie alfine.
 PIN 05-06 non è brama, / non è speranza che conduci a segno.

La notevole divergenza tra le due proposte di ERR e PIN – entrambe plausibili, sia pure con le restrizioni che aggiungerò più avanti – deve valerci da memento cautelativo rispetto all'illusione che la traduzione, e soprattutto la traduzione della poesia, possa mai essere un esercizio neutro, ancorato nella sola semantica. La semantica è un mare, e nel mare è difficile ancorarsi: fluitando vi passano ogni tanto una qualche «schmale Leier» o una qualche scialuppa stretta, portate dalle correnti, ma anche di quelle il traduttore deve (a gran fatica) (ri)conquistarsi il controllo¹².

Osserviamo come il campo semantico scelto da ERR con «*frutto goloso che si coglie alfine*» si spinga nettamente più del necessario in un'area di tipo sensual-edonistico, laddove in PIN «*speranza che conduci a segno*» naviga al largo di tali perigliosi pelaghi. (Questo caso corrobora in effetti la tesi di Fortini – v. nota 6 *supra* – che descrive come «austero» il modo di procedere pintoriano; rispetto a Errante, qui, sì).

Problematiche sono invece le notizie in arrivo dal v. 07. Primo: ERR traduce «*de[r]* Gott» («*il dio / Dio*») con «*un Iddio*»; l'articolo determina-

¹² L'atto del tradurre non è, invero, 'erben' 'ereditare' (ereditare dei significati univoci già prestabiliti dai Padri, o dai loro dizionari), bensì «erwerben [...] um zu besitzen» «conquistare [...] al fine di possedere», come osservò tempo fa l'anziano collega Dr. Johann Faust (Goethe, *Faust I*, vv. 682-83). Ma torniamo a ERR e PIN – senza per questo necessariamente lasciar cadere la questione «padri e figli», anzi.

tivo diviene per lui indeterminato; e ciò per ragioni che a noi resteranno per sempre indeterminate, anzi misteriose. Per PIN, «Il dio» passa al v. 08 seguente.

Secondo: al v. 07 la parola «Dasein» dovrebbe venire tradotta, a parere del sottoscritto, come «Esserci», in conformità ad una corrispondenza terminologica ormai stabilita dalle convenzioni filosofiche del ventesimo secolo in terre germaniche come in Italia; e questo tanto più considerando che a tale schema Rilke in un batter d'occhio si richiama, facendo scattare al v. 09 il correlativo «Sein». Chi scrive trova sorprendente l'imprecisione del germanofilo Errante su questo punto (ERR 07: «essere»); forse meno sorprendente è l'imprecisione esibita dall'irrequieto PIN 07, «Cantare è per te [!] esistere». Resta comunque il fatto che, laddove ERR fa male, PIN – a parte rimuovere il kitsch di golosi frutti – è talvolta capace di fare addirittura peggio.

RIL 08 Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*
RIL 09 an unser Sein die Erde und die Sterne?

ERR 08 Ma noi, quando saremo? E quando, intorno,
ERR 09 Egli ci volgerà la terra e gli astri?

PIN 08 facile al dio. Ma noi, noi quando siamo?
PIN 09 Quando astri e terra il nostro essere tocca?

In RIL 08 troviamo il verbo «wende[n]» 'rivolgere', 'voltare' o '(s)voltare', ma poiché tanto ERR quanto PIN lo spostano ai loro vv. 09, lasciamo che attenda un momento. Sofferamoci intanto sul «Sein» sostantivato, l'«essere» del v. 09, cui ho già accennato. In questo caso colpisce l'imprecisione di entrambe le traduzioni qui in esame. Notiamo infatti la sbadattagine di ERR 09, che tenta di cavarsela – ma non se la cava: si nasconde dietro a un dito – con la scorciatoia del dativo etico «ci»; osserviamo inoltre la ricorrente sfocatezza di PIN 09 che recita: «Quando astri e terra [oggetto] *il nostro essere* [soggetto] tocca», e crea con ciò una *lectio facilior* che invero volta, svolta e rivolta come un calzino il *tremendum* di una epifania divina, ribassandola ad una qualche forma di impaziente prometeismo da liceali.

Altrettanto ricorrente è, beninteso, l'alibi di PIN: il quale ritiene d'aver assoluto bisogno di chiudere PIN 09 con «tocca», perché già ha in mente una rima con «bocca» in PIN 10. Ma ne vale(va) la pena?

Ricordiamo ora, per potere al meglio procedere oltre nella prima terzina, quale sia la domanda che l'io poetante ha appena posto: Il Dio, «quando svolta / all'esser nostro la terra e il firmamento?» Cioè, quando mai piega (o sembra piegare) il corso degli astri alla nostra egocentrica – e fallace – percezione degli eventi?

Tenendo a mente che tale è la domanda, ci parrà congrua anche la logica (nonché lineare la sintassi) della risposta che immediatamente segue in RIL 10: «Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du *liebst*», «Non ti pone, o giova-

ne, al centro dell'universo il puro e semplice fatto che tu ti trovi ad essere innamorato». E ciò (RIL 10-11) «wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt», «contrariamente a quanto, nel momento in cui la voce ti fa aprir la bocca, tu vorresti di primo acchito dire». In tal caso però – continua l'esortazione di Rilke – lascia andare ogni *hubris*; e, abbandonato ogni egocentrismo, umilmente invece (RIL 11-12) «lerne / vergessen, daß du aufangst», «apprendi / a dimenticare che ti sei lanciato nel canto».

Stando così le cose, si vede come né ERR né PIN siano scevri da parafrasi semplificative, al limite del pastiche:

RIL 10 Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
 RIL 11 die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne
 RIL 12 vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.

ERR 10 Amare, non è essere, se pure
 ERR 11 urge alla gola l'impeto del canto.
 ERR 12 Apprendi a moderarlo, che non sfumi!

ERR 12 trasforma infatti una frase principale di tipo causale in una dipendente finale; inoltre, «sfumi» è traduzione di fantasia (non l'«alta fantasia» di Dante, ma qualche altra) – e senza nemmeno che intervenga a giustificarla obbligo alcuno di far rima. E PIN? Ecco:

PIN 10 Oh giovane, non basta, se la bocca
 PIN 11 anche ti trema di parole, ardire
 PIN 12 nell'impeto d'amore. Ecco, si è spento.

«Trema[re]», «ardire», «impeto» e «si è spento» sono quattro aggiunte di pura, artistica inventiva in PIN 11-12.

E se non è questo il tipo di canto, approvato dal Dio, che dura nel tempo, quale sarà esso allora? È qui, nella chiusa, che il Sonetto 1: III si dà a noi fino in fondo: procedendo a contrapporre drasticamente, all'io scisso e in-sens-ato (senza «Sinn»!) che si crede un tutto, l'io che invece si muove e si trasmuta in concluso cerchio («сомкнутым кругом» per A. Blok) nell'ambito di un canto sovrapersonale.

RIL 13 In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
 RIL 14 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

«In Wahrheit singen» significa «cantare nella Verità». PIN rimescola e riduce, tenendosi stretto in scia a ERR (ERR: «In verità cantare, è X»); PIN: «In verità cantare è X»).

Le versioni di ERR e PIN sono determinate soprattutto da motivi metrici; usare l'ottimale «Cantare *nella* v/Verità» occuperebbe infatti troppe sillabe! Ma c'è un problema: quando si rimescola e si riduce per obbedire all'incombente gomma di Procuste, si può finire per creare associazioni

rischiose. Tale è appunto il caso qui, ove (per prendere in esame ERR, che fa comunque meglio di PIN; PIN non sembra nemmeno rendersene conto) «In verità cantare VIRGOLA è [...]» suona rocambolescamente simile a «In verità VIRGOLA cantare è [...]». Ora è evidente che, in tale seconda variante, la Verità-dentro-cui-deve-stare-il-canto viene buttata nel cassetto – mentre dall'involucro di plastica del pacco famiglia salta fuori un incidentale «In verità VIRGOLA, sai che ti dico?» Continuando, vediamo ora in che modo (i)spiri Apollo:

RIL 13-14 (andrer) *Hauch /Hauch* (um nichts)-*Wehn* (im Gott)-*Wind*

ERR: (altro) *soffio*. / *Spirar* (nel nulla.) (In Dio) *spirare vento*

PIN: (altro) *respiro* / *soffio* (in [!]) *nulla* *calmo alito* [!] *vento*

Premessa su RIL 13-14: «um» è, in tedesco, una delle preposizioni che possono introdurre il complemento di argomento; dal XVIII secolo, per esempio, la shakespeariana commedia *Much ado about nothing*, *Molto insomora su nulla*, si intitola in tedesco *Viel Lärmen* (appunto) um *nichts*. Insomma, «um» è qui l'equivalente del latino 'de' (alias περι); che in italiano, come sappiamo, viene di solito reso con 'su', 'di', talvolta con 'circa'.

Fatta questa precisazione, procediamo con due domande circa ERR e due circa PIN. ERR, uno: «in Dio» e «nel Dio» sono esattamente la stessa cosa? ERR, due: Che mai significa «spirare nel nulla?» PIN, uno: Che mai significa «soffiare in nulla?» PIN, due: a che titolo può un giovane stirneriano arrogarsi il diritto di stravolgere, in modo davvero criminale, con l'espressione «un calmo alito» l'originale dettato del poeta «Ein Wehn im Gott?» In PIN «il dio» rilkiano è finito nel cassetto, come già era avvenuto alla povera Verità.

Ecco dunque il finale del *Sonetto* 1: III quale esso appariva ai lettori italiani nelle due traduzioni più diffuse ai tempi della seconda guerra mondiale:

ERR 13 In verità cantare, è un altro soffio.

ERR 14 Spirar nel nulla... In Dio, spirare... Un vento...

PIN 13 In verità cantare è altro respiro.

PIN 14 È un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento.

Se da una parte è dunque vero che Pintor, anziché tradurre Rilke, ne rifece un pastiche *sub specie endecasyllabi*, bisogna anche ammettere che Errante gliene aveva dato per molti versi l'esempio¹³. Nell'anteguerra, in-

¹³ Non che in Errante – per i lettori che a tali questioni non si applichino in modo deliberato e specifico – siffatte pecche siano facili da notare. L'edizione Errante pei tipi della Sansoni non riporta infatti, a fronte, il testo originale; ai suoi tempi non si usava. Da questo punto di vista l'edizione Pintor-Einaudi rappresenta comunque un passo avanti.

somma, una coltivazione dell'*élan vital* – si badi: l'*élan vital* del traduttore, come abbiamo appreso da Fortini, non quello del poeta! – portava, tra intuizionismo bergsoniano e solipsismo stirneriano, a svalutare la primazia del testo originale, combinando modi di traduzione invero fantastici (sul lato della semantica) con convenzioni che (sul lato della stilistica) richiamavano un gongorismo stilizzato.

Di fronte a tali «calmi aliti», ben avrebbero potuto sospirare i lettori italiani dell'epoca: «Davvero questo è Rilke? Oppure... *cantare in Verità è un altro fiato?*» O, per l'esattezza, così avrebbero potuto dire se fossero state messe a loro disposizione migliori versioni italiane dei *Sonetti a Orfeo* a fini di confronto. Tuttavia, prima di passare a considerare tale problema nel contesto delle traduzioni di Errante e di Pintor, è necessario completare il nostro giro d'orizzonte esaminando la versione rilkiana completa in verso e rima di Raffaello Prati.

2. Il primo Orfeo rilkiano in rime italiane: la traduzione di Prati

Negli anni '30 e '40, fra Errante e Pintor, il terzo incomodo traduttore di Rilke è Raffaello Prati (1895-1983)¹⁴. Terzo incomodo lo chiamerei perché non ebbe, anzi l'ultima guerra, la fama di Errante, né, dopo la guerra, la postuma reputazione di Pintor. Eppure la sua traduzione dell'Orfeo rilkiano non è inferiore né a quella né a questa; ed anzi presenta, rispetto ad entrambe, quanto meno il merito di porsi costantemente il problema di come fare eco nella lingua d'arrivo ai valori melici della poesia di partenza, poiché per primo traduce in verso e rima italiani. Ora, non sempre le sue rime sono perfette, non sempre i suoi versi sono convincenti, ma il suo sforzo è significativo, e sempre onorevole¹⁵. Vediamo dunque in concreto come Prati affronti la prova poetico-teorica del Sonetto 1: III¹⁶.

¹⁴ Membro dell'Accademia degli Agiati di Rovereto, Angelo Raffaello Prati (Caldonazzo 1895-1983) fu «insegnante di liceo dalla vasta cultura umanistica e letteraria, traduttore dal latino, dal tedesco e dall'inglese, critico letterario, fecondo pubblicista. Traspose in italiano opere di Kipling, Twain, Goethe, Rilke. Fu poeta e traduttore di poeti stranieri, classici e moderni. Collaborò con svariate riviste e giornali recensendo testi letterari e redigendo personali contributi su relazioni di viaggi, profili di personaggi, ricordi di artisti trentini, ricostruzioni storiche» (s.n. 2013).

¹⁵ Come i lettori potranno constatare nel dettaglio anche senza la mia guida (nel Sonetto 1: III come altrove), più d'una delle *rime* di Prati è in realtà un'assonanza; quanto ai suoi *versi*, svariati fra essi sono, più che endecasillabi, delle sequenze di 11 o 12 sillabe (a seconda di come si opini su certe elisioni) dal ritmo piuttosto accidentato (Es.: «Noi quando siamo davvero o egli volge», «se anche il canto poi ti scoppi violento»). Peraltro, Prati condivide con Errante e Pintor l'assioma di ciò che si potrebbe chiamare «il principio dell'endecasillabo a tutti i costi»: nulla di nuovo nel suo preferire un *endecasillabo fallito a qualcos'altro di riuscito*.

¹⁶ La presente discussione della traduzione di Prati – traduzione normalmente disponibile in biblioteca nell'edizione presso Cederna del 1948, dell'ultimo dopo-

PRA 01	Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come
PRA 02	fa a seguirlo sol con la lira lieve?
PRA 03	Discorde in sé. Ad Apollo non s'leva
PRA 04	tempio all'incrocio di due vie del cuore.
PRA 05	Non è, il canto che insegni, bramosia,
PRA 06	bene ambito che alcuno infine coglie.
PRA 07	Cantare è essere. Facile a un dio.
PRA 08	Noi quando siamo davvero o egli volge
PRA 09	attorno a noi la terra e gli astri? Ora
PRA 10	essere, o giovane, non è l'amare,
PRA 11	se anche il canto poi ti scoppi violento.
PRA 12	Apprendi a obliare l'impeto: svapora.
PRA 13	Cantare in verità è altro spirare.
PRA 14	Spirar per nulla. Un soffio nel dio. Un vento.

Come si può notare, svariati tra gli Scilla e i Cariddi in cui abbiamo visto impelagati o Errante o Pintor, o entrambi, vengono da Prati astutamente elusi. A mo' di esempio: PRA 06 «bene ambito che alcuno infine coglie» è una resa elegante e riuscita, perfettamente *còlta*, di quel bene ambito che è RIL 06 (peccato soltanto che fallisca la rima con il «volge» finale di PRA 08). Inoltre, PRA 12 «Apprendi a obliare l'impeto: svapora» è addirittura un eccellente verso: un endecasillabo scorrevole ed efficace – che, oltretutto, rima con «Ora» in PRA 09.

Infine, in PRA 13 «Cantare in verità» è resa più chiara ed esatta del contenuto di RIL 13 («In Wahrheit singen») di quanto ERR e PIN fossero riusciti a produrre invertendo i due termini («In verità cantare», entrambi)¹⁷.

Sul piatto opposto della bilancia, troviamo anche in Prati alcuni dei problemi semantici già repertoriati in ERR e PIN: lo «schmal» 'stretto' di RIL 02 diviene per PRA «lieve»; al v. 05 siamo sempre all'erroneo «can-

guerra quindi – viene inclusa qui perché alla fine della prefazione al proprio lavoro il Prati indica univocamente che esso fu approntato, anzi *pubblicato*, nel 1936: «La prima edizione di questa versione, che resta ancora l'unica integrale, fu fatta nel 1936, [prima di] questa nuova edizione, in molta parte rifatta e rifiuta [...]» (Prati 1948, 20). (Purtroppo non mi è stato possibile identificare il testo del 1936 a cui Prati fa qui riferimento). Dal punto di vista stilistico, in ogni caso, la traduzione Prati si pone in evidente triade con la Errante e la Pintor «inclinandosi» per così dire, dalla cuspide della seconda guerra mondiale, verso il periodo degli anni '30. Estendendo a dopo il 1948 l'analisi dell'italianizzazione dei *Sonetti* rilkeiani si osserva del resto un enorme iato temporale (e, appunto, stilistico) che senza equivoco assegna Prati alla generazione del passato: per la traduzione successiva dobbiamo, che mi risulti, attendere fino al 1986.

¹⁷ Altro punto a credito di Prati: PRA 03 «Discorde in sé» sembra avere direttamente ispirato PIN 03 «Discorde è il senso».

to *che* insegni»; al v. 07 «Dasein» vale ancora 'essere' (anziché 'esserci'), e *il* dio / Dio determinativo continua a diventare «un» dio indeterminato. Inoltre, in PRA 11 il canto scoppia «violento» – un'esagerazione, dato che semplicemente «die Stimme dann den Mund dir aufstößt», «la voce ti forza a / ti fa aprire la bocca».

Infine, anche in PRA 14 resta il problema di un sibillino «spirar *per* nulla» (cioè, inutilmente?) – formula che dopo lo «spirar *nel* nulla» di ERR 14 e il soffio «*in* nulla» di PIN 14 ancora non ci consente, purtroppo, di tirare alcun respiro di sollievo.

Nel complesso comunque la traduzione di Prati è interessante, nel senso che il guadagno da questi ottenuto sul lato cromatico non va a discapito della precisione semantica del suo testo. Per meglio dire, le imprecisioni semantiche che si ritrovano in Prati non sono più gravi di quelle delle altre versioni di Rilke della sua epoca; e in ogni modo non sono causate dall'aderenza del traduttore al verso e alla rima come priorità metodologiche – verso e rima che restano per contro, al netto di ogni risultato, come suo vantaggio assoluto.

L'introduzione scritta da Prati per la propria traduzione del testo rilkeiano esprime d'altronde, affermandola per contrasto, una netta consapevolezza dei propri mezzi, con una possibile allusività che sarebbe interessante poter esplorare più a fondo¹⁸.

3. Conclusione (filosofica)

A fronte di tale mancanza – mancanza di orfeico spirare – in Errante e in Pintor, peraltro parzialmente confermata anche in Prati, sembra difficile far peggio qualora si proponga un'alternativa nel genere di quanto segue: «Cantare in Verità è un altro fiato: / è fiatar di nulla. Uno spirar nel dio. Un vento».

In tal senso, «fiatar di nulla» significa esattamente *dare voce alla vuotità*: esprimere, *nel canto dell'io, l'illusorietà dell'io*. Davvero è difficile, per l'uomo, seguire il poeta «per la stretta lira» – ma, come si vede, non impossibile, per chi ascolti Rilke fino in fondo. E questa è la chiave di volta della presente conclusione.

Torniamo dunque all'insegnamento del poeta, *del poeta che non ci parla del suo io*. Possiamo in conclusione constatare che il sapere esistenziale contenuto nel rilkeiano *Sonetto a Orfeo* 1: III è tutto imperniato sull'idea

¹⁸ Scrive Prati sensatamente: «Mi pare che davanti a un poeta come Rilke convenga anzitutto capire e aiutare a capire, cercare di non aggiungere nulla e di perdere lungo il cammino il meno possibile; ad una risoluzione appariscente e infedele ritengo più prudente sostituire una discreta aderenza» (1948, 20). Affascinante, ma 70 anni dopo i fatti impossibile, immaginare di poter entrare nella questione (nell'allusione) più in dettaglio.

di Spirito che *anima* (parola etimologicamente collegata ad ἄνεμος!) il Cosmo, che *spira* e che *re-spira* in esso; e in sintonia con il quale noi – abbandonando il nostro egocentrismo – dobbiamo, secondo Rilke, apprendere a *respirare*. Il nostro cantare non è realmente «nostro» cantare, bensì soltanto parte di uno spirare universale: «ein Wehn im Gott», uno spirare, un *aleggiare all'interno del dio*.

Lo 'spirare', inteso come 'cantare altrimenti' *da dentro* il Divino, ricorre peraltro nei *Sonetti* – oltre che nello *hapax legomenon* «Wehn» qui in I: III – ripetutamente come segue:

- * “Atmen” “respiro”, la “poesia invisibile” di 2: I: 1 (Sonetto scritto sull'aria);
- * il “respiro dei volti reali” (“das Atmen der echten Gesichter”) di 2: II: 7 (Sonetto di specchi e camini);
- * il “danaro [...] che tutto respira” (“alles [...] atmenden Gelds”) di 2: XIX: 8 (Sonetto dell'accattone);
- * “Atem” lo “spirito” che soffia sui giovani in 1: IV: 2 (Sonetto di gravità e levità), nonché “fiato” del danaro succitato (2: XIX: 7); e soprattutto, ricorre nel verso
- * “dein Atem noch den Raum vermehrt” “il tuo respiro moltiplica lo spazio” (2: XXIX: 2; traduzione mia), nel conclusivo Sonetto dei sentieri che si incrociano, andando in tutte le direzioni dell'invisibile, dell'ineffabile e dell'inusabile¹⁹.

E quanto alla parola 'Wind', si ricordi che in essa e con essa si conclude nientemeno che il programmatico Sonetto della *Metamorfosi*, in cui «Dafne, mutata, al momento / in cui sente gli allori, vuole che tu ti tramuti nel vento» (2: XII: 13-14; traduzione mia)²⁰. E così, va da sé, auspica anche Rilke: che anche noi diveniamo vento nell'*anima* universale – nell'ἄνεμος / *anemos mundi*.

Che titolo si potrebbe dare, infine, al *Sonetto* I: III, un sonetto forse più di ogni altro metadiscorsivo, impegnato nello sviluppo di un'*ars poetica* tutta rilkiana? Seppur consci della componente pericolosa, quasi empia, insita nell'impresa di dare un nome a quanto il poeta a ragion veduta non volle articolare (non dimentichiamo che appunto «Dolci sull'Ineffabile le parole s'arenano ancora», 2: X: 12)²¹, possiamo però forse concepire tale

¹⁹ Si veda *supra*, alla discussione del v. RIL 05.

²⁰ Per parte sua la parola «Hauch» 'alito' ecc. figura, oltre che qui in I: III, anche in posizione meno eccelsa come 'fiato' (che appanna) in 1: VIII: 14 (Sonetto della Querela), nonché 'soffio' (di pena) in 2: XI: 9 (Sonetto della caccia infera).

²¹ La citazione completa del passaggio filosofico-teorico dei *Sonetti* cui qui alludo è la seguente: «Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus [...] / Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus». «Dolci sull'Ineffabile le parole s'arenano ancora [...] / E, sempre nuova, la musica, fatta di pietre le più periture, / edifica nello spazio inusabile la propria divina dimora» (2: X: 12-14; traduzione mia).

proposta come una forma di omaggio alle visioni di Rilke – per aiutare noi stessi a nominarle, ricordarle, differenziarne le distinte identità. E, sulla base di quanto visto e detto finora, non sorprenderà che chi scrive proponga dunque «Sonetto della (re)spirazione» come un possibile titolo per la vera e propria «teoria in atto» rilkiana del *Sonetto 1: III*.

Non resta ora che volentieri ottemperare all'opportuno e del tutto attuale – *contra Nietzsche, zeitgemäß* – auspicio di Dafne (e di Rilke) circa il nostro *spirar nel dio*, annullandoci nell'universo aleggiare. Ciò tuttavia non senza prima, «tra svanenti svanendo, nel regno che inclina» (2: XIII: 7; traduzione mia) aver aggiunto, a mo' di congedo, la telegrafica proposta di un possibile (bisticciato, ma forse utile) sottotitolo: «A un giovane aspirante – ma non ancora ben *spirante* – poeta».

Bibliografia

- Errante Vincenzo 1993, scelta e trad. ita. di *Liriche e Prose* di Rainer Maria Rilke, Milano, Sansoni.
- Fortini Franco 2011, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di Maria Vittoria Tirinato, Macerata, Quodlibet.
- Pintor Giaime 2003, trad. ita. di *Poesie* di Rainer Maria Rilke, Torino, Einaudi.
- Fortini Franco, *Il Rilke di Giaime Pintor*, in Pintor 2003, 5-9.
- Prati Raffaello 1948, trad. ita. di *I Sonetti a Orfeo* di Rainer Maria Rilke, Milano, E. Cederna.
- Rilke Rainer Maria 1995, *Die Gedichte*, a cura di Ernst Zinn, Francoforte sul Meno, Insel.
- s.n. 2013, «Angelo Raffaello Prati», *Accademia Roveretana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti*, <http://www.agiati.org/ara_abbonamenti.jsp?ID_LINK=113111&area=195&id_context=322886> (02/17).
- s.n. 2016, «Vincenzo Errante (Germanista)», *Wikipedia Italia*, <[http://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Errante_\(germanista\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Errante_(germanista))> (02/17).

Appendice 1: Rilke, Sonetto a Orfeo I: III

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
 Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
 die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufangst. Das verrinnt.
 In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
 Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Appendice 2: le traduzioni da Rilke

Vincenzo Errante – < IN VERITÀ CANTARE > (Sansoni)

- ERR 01 Un Dio, lo può... Ma noi, come potremo
 ERR 02 seguirlo per la sua fragile lira?
 ERR 03 È scisso. Ed all'incrocio di due vie,
 ERR 04 non sorge in cuore, per Apollo, un tempio.
- ERR 05 Non è, il caso che insegni, bramosía:
 ERR 06 frutto goloso che si coglie alfine.
 ERR 07 Cantare, è essere. Facile a un Iddio.
 ERR 08 Ma noi, quando saremo? E quando, intorno,
- ERR 09 Egli ci volgerà la terra e gli astri?
 ERR 10 Amare, non è essere, se pure
 ERR 11 urge alla gola l'impeto del canto.
- ERR 12 Apprendi a moderarlo, che non sfumi!
 ERR 13 In verità cantare, è un altro soffio.
 ERR 14 Spirar nel nulla... In Dio, spirare... Un vento...
 (1929-30; 1951; 1993)

Giaime Pintor (Einaudi)

- PIN 01 Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come
 PIN 02 potrà seguirlo sulla lira impari?
 PIN 03 Discorde è il senso. Apollo non ha altari
 PIN 04 all'incrociarsi di due vie del cuore.
- PIN 05 Il canto che tu insegni non è brama,
 PIN 06 non è speranza che conduci a segno.
 PIN 07 Cantare è per te esistere. Un impegno
 PIN 08 facile al dio. Ma noi, noi quando siamo?
- PIN 09 Quando astri e terra il nostro essere tocca?
 PIN 10 Oh giovane, non basta, se la bocca
 PIN 11 anche ti trema di parole, ardere

PIN 12 nell'impeto d'amore. Ecco, si è spento.
 PIN 13 In verità cantare è altro respiro.
 PIN 14 È un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento.
 (1942; 1955; 2003)

Raffaello Prati (Cederna)

PRA 01 Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come
 PRA 02 fa a seguirlo sol con la lira lieve?
 PRA 03 Discorde in sé. Ad Apollo non s'eleva
 PRA 04 tempio all'incrocio di due vie del cuore.

PRA 05 Non è, il canto che insegna, bramosia,
 PRA 06 bene ambito che alcuno infine coglie.
 PRA 07 Cantare è essere. Facile a un dio.
 PRA 08 Noi quando siamo davvero o egli volge

PRA 09 attorno a noi la terra e gli astri? Ora
 PRA 10 essere, o giovane, non è l'amare,
 PRA 11 se anche il canto poi ti scoppi violento.

PRA 12 Apprendi a obliare l'impeto: svapora.
 PRA 13 Cantare in verità è altro spirare.
 PRA 14 Spirar per nulla. Un soffio nel dio. Un vento.
 (1936 [?]; 1948)

COME LAVORA IL PENSIERO DELLA POESIA:
IL CASO DI *VARIAZIONI BELLICHE* DI AMELIA ROSSELLI

Ambra Zorat

1. Introduzione: poesia, pensiero e conoscenza

In un'intervista del 1978, Amelia Rosselli afferma in modo perentorio «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non hai più bisogno di scrivere» (2004, 290). Alla scrittura la poetessa attribuisce un valore conoscitivo forte. Tramite la poesia, il soggetto interroga la realtà, si apre a un movimento di ricerca di senso. Se la scrittura svolge un ruolo essenziale nel rapporto vitale e dinamico che il soggetto stabilisce con il mondo, questo non vale solo per l'autore di versi, ma anche per il lettore. Per Amelia Rosselli, la ricerca poetica è, infatti, sempre associata al momento comunicativo, poiché scrivere significa «cercare la parola che esprima gli altri» (2010, 56), vuol dire condividere un processo di conoscenza per «portare nuova ricchezza alla mia e alla altrui interiorità» (2004, 307).

Eppure la poesia di Amelia Rosselli è lontana da forme linguistiche concettualmente trasparenti e piane. La sua opera, segnata dalla sperimentazione linguistica, è stata spesso definita enigmatica e sibillina (Frabotta 1986, 108-09). È rilevante che, in un'intervista rilasciata a Elio Pecora nel 1977, la poetessa rifiuti il carattere sibillino come scelta programmatica, accettandolo tuttavia «come situazione non voluta, come fuori programma» (Rosselli 2010, 20). L'autrice ricusa la ricerca calcolata di uno stile oscuro riprendendo implicitamente le critiche che aveva mosso ai membri della neoavanguardia, alla loro autoreferenziale esposizione dell'insignificanza, al loro intenzionale rifiuto di comunicazione. La poesia di Amelia Rosselli è difficile, richiede al lettore grande impegno intellettuale ed emotivo, ma non è abbandono a una materia verbale sprovvista di significato. Rosselli nutre una profonda fiducia nella valenza semantica della parola che lei stessa definisce «pozzo della comunicazione» (2004, 64). Se il suo stile è stato giudicato enigmatico e sibillino, ciò è probabilmente dovuto al tentativo, sempre presente nella sua poesia, di esprimere la realtà anche nelle sue zone oscure e contraddittorie. Il riferimento alla dimensione oracolare illustra inoltre la grande forza di fascinazione che i suoi versi esercitano sul lettore. Nonostante le difficoltà interpretative, chi legge percepisce l'intensa carica seduttiva dei suoi versi, avverte il loro potente valore di verità.

Interrogarsi sulle specifiche caratteristiche del pensiero della poesia a partire dall'opera rosselliana significa cercare di capire come il discorso poetico permetta di conoscere il mondo secondo modalità non completamente riducibili alla sola sfera logica e concettuale. Rispetto ad alcune semplificazioni che considerano la poesia come «espressione dell'irrazionale oppure del pensiero assolutamente conscio» (Rosselli 2010, 107-08), la poetessa propone, non a caso, una propria personale concezione di poesia come «scienza e istinto insieme, ossia precisione scientifica e accettazione immediata delle percezioni» (2010, 20). Il presente saggio su *Variazioni belliche* – capolavoro della poetessa pubblicato nel 1964 – intende studiare come si configura concretamente, e dunque stilisticamente, la densità cognitiva della poesia di Amelia Rosselli. Il pensiero della poesia è indistricabilmente legato alla materia linguistica, impastato nella sua sostanza grafica e sonora, concettuale ed emotiva. Analizzare in modo sistematico il funzionamento testuale della carica conoscitiva che lega il lettore ai testi rosselliani è compito vasto ed ambizioso. Mi limiterò di conseguenza a delineare alcune piste di riflessione.

2. *Stile, lingua e pensiero: dalla critica rosselliana alle riflessioni della poetessa*

Da un punto di vista critico, sulla scia della nota categoria di «lapsus» introdotta da Pasolini (1999, 2416) e di quella di «lingua del privato» impiegata da Mengaldo (1978, 995), è prevalso a lungo il riferimento al carattere spontaneo, irrazionale e inconscio della poesia di Amelia Rosselli. Una forte inversione di tendenza si è registrata dopo la morte della poetessa e diversi saggi hanno evidenziato la consapevolezza formale dell'autrice, in particolare sul piano linguistico e metrico. A vent'anni dalla sua scomparsa è ormai possibile affermare che una delle precipue caratteristiche dello stile di Amelia Rosselli, in particolare all'altezza di *Variazioni belliche*, è l'aver associato la tensione alla sperimentazione linguistica all'istituzione di una forma personale di regolarità compositiva. Lo ha acutamente notato Emmanuela Tandello che, con una formula incisiva, ha parlato dei suoi versi come «geometria della passione» (1999, 7). Florinda Fusco, dal canto suo, ha rilevato la natura ossimorica della poesia rosselliana definendola come «propagazione bloccata» (2003, 253).

Sembra convergere verso risultati simili anche Alberto Casadei in un saggio compreso in *Poetiche della creatività*, volume del 2011 che fa seguito al precedente *Poesia e ispirazione* approfondendo il legame tra neuroscienze e linguaggio poetico. Lo studioso identifica la peculiarità della poesia rosselliana nel suo «desiderio di far rientrare in un universo ordinato gli innumerevoli frammenti in cui l'autrice vede diviso il mondo e la sua propria psiche» (2011, 97). Il critico si avvale di strumenti stilistici proponendo analisi raffinate e perspicaci dei testi della poetessa. Non convince tuttavia l'interpretazione globale di tipo cognitivo che il critico fornisce

della poesia rosselliana. Il presupposto di Casadei è che lo stile di un autore corrisponda al suo inconscio cognitivo. Quest'ultima categoria indica una sorta di memoria procedurale, un insieme di automatismi neuronali e linguistici acquisiti durante l'infanzia e riprodotti in età adulta nelle relazioni stabilite con il mondo. Nel caso specifico di Amelia Rosselli, il critico si limita a sottolineare come il doppio, e già noto, movimento stilistico di apertura alla sperimentazione linguistica e di chiusura metrica sia ricollegabile a processi neuronali formati in seguito a tragici eventi come l'aver visto la salma del padre assassinato e il volere ricomporre «la corporeità del padre-difensore-re squarciata da 27 pugnate» (Casadei 2011, 79). Di fatto, lo studio di Casadei non rinnova in profondità l'interpretazione dei testi di Amelia Rosselli. Da un lato, la critica aveva già cominciato a esplorare i legami tra la biografia traumatica della poetessa e i procedimenti poetici delle sue opere (Cortellessa 2006, 326-29). Dall'altro, l'equivalenza tra schemi mentali e forme stilistiche proposta da Casadei sembra costituire una semplificazione riduttiva della relazione tra psicologia dell'autore e dato formale, inaugurata dalla critica stilistica di Leo Spitzer. All'etimo spirituale spitzeriano, alla visione del mondo dell'autore come «principio organizzatore del testo» (Ballerio 2001, 112), il critico sostituisce una realtà biologica di tipo cognitivo-neuronale. A differenza di Alberto Casadei, che si sofferma sul momento creativo dell'ispirazione poetica, pare inoltre più proficuo mettersi dalla parte del lettore per capire come il testo, nella sua versione definitiva, possa stimolare non solo in chi scrive, ma anche e soprattutto in chi legge, un processo di conoscenza.

Per capire il legame esistente tra stile, lingua e pensiero, è utile ricordare accanto ai dati acquisiti dalla critica anche alcune considerazioni di Amelia Rosselli. Del complesso e complementare rapporto tra forme linguistiche e immagini mentali parla nel 1988 la stessa Rosselli, certo non avara di letture nel campo della linguistica (Rosselli 2010, 74):

Se io dico “cavallo” e vi aggiungo l'articolo “il cavallo”, l'idea del “cavallo” non è più l'idea de “il cavallo”. Se isolo “il” ho già per educazione, non un'analisi grammaticale della parola ma un'idea in testa riguardo a questo dire, a questo fonema “il”; ho un'idea che mi è stata messa in testa da mia madre o dai miei insegnanti suppongo. Chi scrive deve considerare di nuovo tutto questo, chiedersi: perché mi hanno detto cos'è il pronome? Perché è maschile? Perché fa quel suono? Come lo posso usare? Perché se dico “cavallo” ho un'immagine e poi se dico “il cavallo” ho due idee, ho diverse immagini o una sola? Gli scrittori non lo fanno a priori, lo fanno dopo un dieci anni di lavoro, hanno allora delle preoccupazioni sul lessico e su come usarlo. (Rosselli 2010, 235)

Non è forse casuale che Rosselli scelga la parola ‘cavallo’ usata proprio da De Saussure nel suo *Cours de linguistique générale*, pubblicato postumo nel 1916. Il riferimento al termine ‘equòs’ assieme al più noto ‘arbor’

permetteva allo studioso svizzero di avanzare la tesi dell'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato (Saussure 2005, 97). Com'è noto, il concetto saussuriano di arbitrarietà è stato oggetto di correzioni da parte di alcuni linguisti tra cui Jakobson, secondo il quale il rapporto tra una serie di fonemi e il significato di una parola, tra un'immagine acustica e un'immagine mentale è un vuoto che i parlanti sono chiamati a riempire creando una relazione di somiglianza e di simbolismo fonetico (Jakobson 1976, 118-19). Todorov, dal canto suo, sostituisce il termine saussuriano di «arbitrario» con quello di «immotivato» e, rifacendosi a Benveniste, lo associa al qualificativo «necessario» (1979, 20). Per Todorov, il legame tra significante e significato seppur ingiustificato è, infatti, avvertito come «necessario» dai membri di una comunità che usano lo stesso codice.

A ben vedere Rosselli non usa il riferimento alla parola 'cavallo' per schierarsi in questo dibattito e definire teoricamente il rapporto tra significato e significante. Ciò che interessa alla poetessa è l'immagine mentale *di fatto* associata a una data entità sonora. La consapevolezza dell'origine sociale e storica di tale associazione, esemplificata nell'intervista dal riferimento all'istituto familiare e scolastico, non è importante in sé, ma perché permette a Rosselli di ricordare il principale compito del poeta che è quello di «considerare *di nuovo* tutto questo» (2010, 235, corsivo mio) e dunque intervenire attivamente in questo sistema di associazioni tra immagini acustiche e mentali. Creare in ambito poetico nuovi rapporti tra significati e significanti vuol dire per Rosselli *rinnovare* il linguaggio, realizzare nuovi percorsi di significazione, nuove traiettorie conoscitive.

Nell'intervista citata, la poetessa rileva inoltre il carattere sistemico e dinamico dei rapporti tra le parole. Per Rosselli, ogni parola corrisponde a un'idea, anche le unità minime come gli articoli, le preposizioni, i pronomi e le congiunzioni. Tutte le parole hanno lo stesso valore all'interno di un verso e le interazioni tra le diverse unità linguistiche implicano interazioni tra diverse immagini mentali perché l'idea del 'cavallo' non è più l'idea creata da 'il cavallo' e non si sa se nella mente si abbiano «diverse immagini o una sola» (Rosselli 2010, 235). Fare poesia significa dunque *riconsiderare* i rapporti tra le parole-idee per *pensare* in modo nuovo.

Questa riflessione sui rapporti tra diversi sinoli di suoni e significati, si pone in continuità con le ricerche dell'autrice in campo acustico e musicale. Rosselli studia, infatti, «gli effetti di 'interferenza,' gli effetti di 'fusione' [...] degli elementi sonori semplici in sensazioni complesse, operata dall'orecchio umano» (2004, 55). Ma, oltre alla percezione e all'emozione che sono fondamentali per la fruizione della musica, in poesia è necessario prendere in considerazione il fatto che «nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo» (Rosselli 2012, 183). La ricerca di nuove forme di regolarità metrica comporta la sensibilizzazione del poeta ad altre discipline tra cui la fotografia e il cinema. Le forme metriche cubiche ideate dalla poetessa funzionano allora come un'inquadratura, perché si fa poesia «filmando *mentalmente* ed *emozionalmente* ogni realtà attorno. Come se il versificare potesse

equivalere al *sentire* e *pensare* [...] in forme approssimativamente cubiche» (Rosselli 2004, 60, corsivo mio). La poesia, a differenza della musica, è dunque contemporaneamente emozione e sviluppo logico-concettuale.

3. *La sperimentazione linguistica: condensazione e instabilità dei significati*

In *Variazioni belliche*, Rosselli agisce sulla lingua facendo interagire in modo nuovo significati e significanti. Se la connessione tra significato e significante è, come rileva Todorov, «necessaria», manipolare i suoni e le immagini mentali vuol dire agire sulle parole provocando «scoppi atomici» (Pasolini 1999, 2419), causando sul piano linguistico l'equivalente di fissioni e fusioni nucleari. Attraverso le sue sperimentazioni, la poetessa dunque libera la forza insita nelle parole che si caricano di una pregnanza semantica, espressiva e cognitiva nuova.

Il caso più macroscopico si delinea a livello lessicale, come mostrano gli ottimi studi di Manuela Manera (2003), Daniela La Penna (2002) e Tatiana Bisanti (2007). Uno dei procedimenti linguistici più vistosi è quello delle parole-macedonia che 'comprimono' in un'unica unità grafica parole-idee diverse. A procedimenti linguistici simili si riferisce anche Stefano Agosti quando riprende il concetto di «lapsus» definendolo come «compresenza – per equipollenza virtuale (mentale) degli elementi – di due, o più, vocaboli diversi in una medesima configurazione verbale» (1995, 135). Ricorrendo a parole-macedonia, avvalendosi di «lapsus» e di deformazioni lessicali spesso di origine plurilingue, la poetessa comunica informazioni sul rapporto di disarmonia che il soggetto stabilisce con la lingua e con il mondo.

Dalla constatazione dei limiti e dell'insufficienza del linguaggio, la poetessa si muove però verso un'imprescindibile ricerca di senso. Dall'amico e poeta Rocco Scotellaro eredita, infatti, l'idea che «il suono errato ha una sua rilevanza linguistica e poetica» (2000, 283). Con Henri Frei, linguista svizzero vicino alle teorie saussuriane, è utile ricordare che spesso gli errori permettono di rispondere a bisogni empirici ignorati dalla norma linguistica. La violazione delle regole grammaticali e della logica rivela le esigenze espressive del locutore e corrisponde al tentativo di colmare (e dunque non solo denunciare) le mancanze di una lingua. Quest'eccedenza rispetto alla norma implica, secondo Frei, la realizzazione di procedimenti di tipo simbolico che presentano «un rudiment de lien naturel entre le signe et la signification» (2011, 370). Secondo Frei, l'errore attiva un processo di significazione che rifonda, per certi versi, il legame «naturale», «simbolico» tra segno e significato. Per comprendere meglio il funzionamento di questi processi di potenziamento semantico e cognitivo delle forme linguistiche, possiamo considerare alcuni termini coniatati dalla poetessa in *Variazioni belliche*, per esempio gli aggettivi «congenitale» e «magniloquace» e il sostantivo «imploro».

Nel verso «La congenitale tendenza al bene si risvegliava» (Rosselli 2012, 46), il qualificativo svolge una funzione desacralizzante. Per *inter-*

ferenza con l'inglese 'congenital', l'italiano 'congenita' viene combinato foneticamente al termine 'genitale'. Questa *compresenza* di più parole [congenita+genitale] crea un chiaro effetto ironico: informa il lettore che il bene non è una realtà morale pura, platonicamente staccata dalla vita biologica, bensì un'alterazione 'congenita', un morbo manifestatosi alla nascita e grottescamente 'genitale', vale a dire in rapporto con l'apparato sessuale e la pulsione libidica. Ma la parola «congenitale» può essere letta *contemporaneamente* dal lettore come composizione di preposizione e sostantivo [con+genitale] ovvero come allusiva e divertita identificazione della tendenza al bene e dell'incontro erotico (Rosselli 2010, 320). In modo «grottesco-allusivo» (Rosselli, 2004, 70), la deformazione linguistica rivela l'atteggiamento demistificante del soggetto rispetto a questioni di ordine filosofico e morale. Se si considera il verso che contiene l'invenzione linguistica, si nota che l'ordine della frase presenta in posizione forte, in chiusura di verso e componimento, il riferimento al verbo 'risvegliarsi'. La poetessa accosta alla constatazione dell'origine sessuale della morale la speranza di una rinascita. L'ironia dell'aggettivo «congenitale» sembra allora quasi *scivolare* in un'idea sostanzialmente positiva di risveglio, in un'apertura speranzosa all'avvenire.

L'aggettivo «magniloquace» si trova invece in un passaggio testuale che consegna al lettore una riflessione di tipo metalinguistico: «Per perdonare la gara / reinventavo sillabe astruse, magniloquaci come il vento che germoglia / in fioritura secca» (Rosselli 2012, 154). Per dimenticare il rapporto competitivo avviato con gli altri, ossia «Per perdonare la gara», il soggetto cerca un linguaggio nuovo benché di difficile comprensione, «reinventavo sillabe oscure». Questo nuovo linguaggio è definito come «magniloquace» con un aggettivo che è un calco strutturale del termine 'magniloquente'. Qui la poetessa *sostituisce* il riferimento negativo al carattere retorico ed ampolloso del linguaggio con un'allusione più leggera all'aspetto ciarliero e vivace delle parole. La sostituzione provoca un arguto e ironico *spostamento* dalla valutazione negativa insita nel termine obliterato a un atteggiamento benevolo e spiritoso nei confronti di un facile accumulamento linguistico. Il rilievo bonario ripreso dalla connotazione positiva del verbo 'germogliare' è *rovesciato* in seguito nell'immagine ossimorica finale «fioritura secca» che *accosta* irrimediabilmente indizi di vita e sterilità.

Le invenzioni lessicali rosselliane possono anche essere indipendenti da funzioni ironiche immediate. Nel verso «le mie sconvolgenti frasi di imploro commossero / i tuoi occhi, cibo preferito degli dei scanzonati» (Rosselli 2012, 164), l'invenzione linguistica ha effetto di increspatura tragica. Il sostantivo «imploro» *sostituisce* il termine 'implorazione' indicando un atteggiamento di supplica tramite la prima persona del verbo 'implorare'. Il passaggio dalla parola con suffisso astratto al più intensivo e diretto riferimento all'azione determina una *focalizzazione* sul soggetto e sulla sua disposizione verso il mondo. L'allitterazione vocalica «imploro commossero» *collega* foneticamente le preghiere ad un turbamento interiore. Nel

verso successivo, il riferimento tragico è riportato solo apparentemente a una situazione più leggera. Gli «dei scanzonati» danno, infatti, prova di distacco e addirittura di sadismo di fronte al dolore umano, definito come loro «cibo preferito».

Le idee non precedono e non dominano il linguaggio, ma si sviluppano e si realizzano nelle stesse forme linguistiche. La realtà pensata e creata dalla lingua poetica rosselliana è *polisemica* – ovvero caratterizzata dalla compresenza e interazione complessa di più significati – e *instabile* – cioè costantemente soggetta a spostamenti e rovesciamenti di senso. La poesia rosselliana pensa la realtà dando a vedere al lettore *linguisticamente* la complessità che la caratterizza. Tramite le sue invenzioni linguistiche e le loro interazioni con le altre unità verbali, Rosselli dà vita a un mondo poetico dove le parole-idee subiscono condensazioni, torsioni e dirottamenti, dove si alternano valutazioni ora positive ora negative, grazie anche all'uso frequente dell'ironia.

4. *Il flusso del pensiero: le parole-idee ri-suonano, si chiamano e ri-chiamano*

A livello di sintagmi, la poesia rosselliana è caratterizzata da continui procedimenti di ripresa fonetica-musicale. Rosselli usa spesso allitterazioni, anafore, poliptoti, figure etimologiche e paronomasie, tanto che, nei suoi versi, le parole sembrano nascere l'una dall'altra: un segmento testuale sembra suggerirne foneticamente un altro, a cascata. Le associazioni fonetiche non sono un elemento decorativo e secondario, sostengono e permettono lo stesso sviluppo del pensiero della poesia. L'analisi di un componimento nella sua integralità può evidenziare come queste strategie testuali permettano una maggiore penetrazione conoscitiva dello strumento linguistico.

Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e
amorosa.

Anacoreta e vergognosa. Anacoreta vergognosa si vergognava
della sua pulchritudine. Studiava piani e etmisfere
senza controllo. Con la bottiglia d'acqua calda addosso
studiava piani e emisferi. Con il contagocce della
solitudine frenava la sua passione al bello. Con la
sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine.

Con la sua passione al bello decifrava la solitudine.
Lo specchio della solitudine gridava! Gridava che essa
aveva trovato il bene, la pulchritudine e le essenzialità
della vita – gridava di ridar vita gridava forte che
la vita era tornata e che era donare. Non danaro,
non la forza né il tempo né altre essenzialità
ma: – una corsa alla forza che imperterviava contro

ogni generosità contro ogni essenzialità contro ogni ostacolo. Il bene cadeva supino disteso sul letto bocconi fra delle sue quattro candele morte. La notte lo reinvolgeva nel suo scialle misterioso fatto di lana grassa e smorta – un vero inferno. (Rosselli 2012, 72)

Il componimento si apre con il sintagma «contro del re dell'universo» che illustra immediatamente il rapporto di frattura con la dimensione religiosa. Il Signore è peraltro indicato con un'espressione comune in ambito cristiano come «re dell'universo», usata anche in Dante (*Inf.*, V 91). La figura femminile è definita in modo contraddittorio «anacoreta e amorosa», con termini che associano una vita di penitenza per raggiungere la perfezione cristiana e una realtà tutta terrena di innamoramento. Tramite *rima interna* basata sull'identità dell'elemento desinenziale, l'aggettivo «amorosa» è sostituito nel verso seguente dalla forma «vergognosa». Alla coscienza dell'innamoramento il soggetto reagisce dunque con riprovazione e imbarazzo, subito rilanciati e reduplicati nella catena associativa dalla *figura etimologica* «vergognosa si vergognava». Il verbo introduce il sostantivo «pulchritudine» che riprende, con ortografia latineggiante, il letterario e desueto «pulcritudine» fissando la ricerca estetica in ambito erudito e asfittico. Non a caso poi «pulchritudine» richiama foneticamente tramite *rima interna* la parola «solitudine» suggerendo come la ricerca della bellezza provochi un inevitabile ripiegamento del soggetto su di sé. Lo studio e il tentativo di comprensione razionale del mondo «Studiava piani e etmisfere» viene ripreso *anaforicamente* due volte: è definito prima sotto il segno della sfrenatezza «senza controllo», poi, ironicamente, come un eccesso tutto sommato casalingo «con la bottiglia dell'acqua calda addosso» (con sostituzione di 'borsa' con 'bottiglia' per influenza dell'inglese 'hot water bottle'). Non a caso la forma femminile «etmisfere» che contiene un riferimento all'atmosfera del pianeta viene normalizzata nella forma maschile «emisferi».

Solitudine e bellezza sembrano frenarsi reciprocamente. La ricerca estetica si presenta come chiave per capire la solitudine, un modo per decifrare e dare senso all'isolamento. Nella strofa viene *reiterato* più volte il verbo gridare. Al tono di sfida associato al verbo nel primo verso del componimento, si sostituisce ora la voglia di festeggiare il ritorno della vita, l'entusiasmo per aver riscoperto il bene tramite la solitudine e la ricerca estetica. Ciò è sottolineato dalla saldatura di alcuni *costrutti anaforici*: «Lo specchio della solitudine gridava! Gridava che essa / aveva trovato il bene» e «della *vita* – gridava di ridar *vita* gridava forte che / la *vita* era tornata». Ciò che sembra mancanza di vita può portare alla scoperta della vita.

La *paronomasia* «donare. Non danaro» oppone il gesto magnanimo all'utilità economica. Un'ineliminabile contraddizione logica è contenuta nei versi seguenti. La congiunzione avversativa «ma», collocata in apertura di verso, rimane in bilico tra due significati diversi. Rispetto all'elemento che la precede «Non danaro, / non la forza né il tempo né altre

essenzialità / ma: → la congiunzione ha valore avversativo-sostitutivo ed è sinonimo di «bensì». Logicamente dovrebbe introdurre un elemento positivo per ribadire l'idea di vita come dono disinteressato, ma la congiunzione è seguita da elementi negativi incoerenti con il valore sostitutivo. Il connettivo può essere interpretato in senso avversativo-limitativo se si considera un contesto testuale più ampio che, in modo sintatticamente inusuale, ingloba l'ultima parte del periodo precedente. Il gesto magnanimo del donare e il rifiuto di dare valore a istanze come la forza e il tempo «donare. Non danaro, / non la forza né il tempo né altre essenzialità» sarebbero allora globalmente ostacolati dalla constatazione di un pericolo di morte che tutto travolge «ma: – una corsa alla forza che imperterviava contro / ogni generosità contro ogni essenzialità contro ogni / ostacolo». Il cortocircuito logico rende ancora più tragico il percorso che inspiegabilmente porta alla fine luttuosa, alla corsa che «imperterviava», dove la parola-macedonia unisce e compatta in un solo segno termini come «imperversare x fuorviare x impervio x imperterrito» indicando un processo insieme inarrestabile, sbagliato, duro e indifferente, che tutto ciecamente travolge (Manera 2003, 232).

Negli ultimi versi, la ricerca estetica che sembrava garantire un rapporto nuovo e vitale con gli altri è nuovamente connotata in senso contrario. Come in una veglia funebre, il bene personificato è disteso su un letto circondato da candele. La notte, come uno scialle, lo «reinvolgeva»: la scomposizione etimologica isola il prefisso che indica intensificazione o ripetizione dell'azione (re-) e l'atto di cingere con un involucro (-involgere) ponendo così l'accento sul bisogno di agire e di chiudere una situazione logicamente insostenibile che vede il bene contemporaneamente in posizione supina e bocconi, in una situazione infernale che va contro le leggi del «re dell'universo».

Quest'analisi formale del componimento mostra come nell'ordito testuale le irregolarità linguistiche (pulchritudine; etmisfere; imperterviava; reinvolgeva) affiorino in un contesto denso di associazioni fonetiche (amorosa-vergognosa; pulchritudine-solitudine), di riprese paronomastiche (donare-danaro) e anaforiche (con; vergognare; passione; gridare; vita). Le trame sonore organizzano il testo, sostengono le associazioni di parole-idee, puntellano lo sviluppo di un pensiero eccedente rispetto alla logica razionale. Nel componimento, la poetessa affronta questioni essenziali come la morale e i suoi rapporti con l'estetica: ci parla della contraddizione stessa della poesia che è insieme generosa e vitale ricerca di significato e isolamento e privazione di vita. Il pensiero della poesia di Amelia Rosselli insegue intuizioni musicali, procede in modo labirintico per ripensamenti e riformulazioni, si slancia foneticamente in avanti rivelando la portata semantica e cognitiva delle proprie associazioni mentali.

Francesco Muzzioli ha giustamente notato che, in *Variazioni belliche*, «qualsiasi contenuto non tiene nel gioco ritmico sonoro e semantico del continuo susseguirsi di posizione e togliimento» (2004, 154). È possibile completare l'affermazione dello studioso affermando che questo continuo

chiamare e rifiutare, è anche un costante rifiutare e chiamare, un perpetuo «nascere e rinascere» del verso e del pensiero (Rosselli 2012, 188). Se nella poesia rosselliana c'è perenne instabilità dei significati, i versi di Amelia Rosselli sono anche animati da una continua «ansia di significazione» (Giudici 2003, 15), da un'ininterrotta ricerca di senso. Il pensiero della poesia di Amelia Rosselli, indistinguibile dal suo linguaggio, ha una natura processuale, è dinamico e «in divenire» (2012, 185).

Il lettore scopre, durante il processo di lettura, come la realtà sia un groviglio paradossale di significati e sperimenta il cozzare e il fluire delle parole-idee. Ma che cosa lo persuade ad accettare di esperire tanta complessità di stile e di pensiero? A differenza di alcune scritture sperimentali di stampo neoavanguardista, talvolta francamente illeggibili, i difficili testi rosselliani *si impongono* al lettore per la loro forza cognitiva. È necessario capire quali elementi testuali rendano concretamente *percepibile* la pregnanza conoscitiva della ricerca poetica di Amelia Rosselli.

5. Dalla metafora e dalla metonimia alla forza enunciativa della poesia rosselliana

La nozione di metafora è fondamentale nella retorica, fin dai tempi di Aristotele. È stata ripresa anche in linguistica, in particolare da Jakobson che, in uno studio sull'afasia, ricollegava l'opposizione metafora-metonimia ai due assi del linguaggio, quello della selezione e quello della combinazione (2003, 43-67). Più di recente, tale figura è stata studiata dalla linguistica cognitiva. Alcuni saggi di Lakoff e Johnson hanno evidenziato il suo valore conoscitivo e la sua capacità di creare rapporti inediti tra campi semantici, o meglio domini, differenti (Arduini e Fabri 2008, 41-48).

Secondo Erminia Passannanti, che parte dalla definizione jakobsoniana di afasia, la poesia di Amelia Rosselli è dominata da processi di tipo sostanzialmente metaforico poiché «ogni verso sembra contenere un segreto [...] che si pone come crogiolo della metafora allo stato puro» e i testi esprimono «l'intima relazione tra l'individuo e il Caos» (2004, 13). Anche Alberto Casadei si riferisce a tale figura per interpretare lo stile della poesia rosselliana, rifacendosi però alla linguistica cognitiva. Il critico usa peraltro il concetto di metafora in un'accezione vasta che ingloba tutto il linguaggio poetico rosselliano segnato da «una sintassi e una semantica deboli» ovvero da procedimenti linguistici che indicano incoerenza o sospensione di significato (Casadei 2011, 94). Lo studioso dichiara, infatti, che nella poesia di Amelia Rosselli, il «dettato diventa chiaramente metaforico, ma di una metaforicità diffusa e non puntuale» (93).

Nei versi della Rosselli però sono sempre presenti, e in modo mai secondario, fenomeni di sovradeterminazione di tipo metonimico. Cesare Catà ha affermato che: «Fra il concetto di lapsus e quello di metonimia

vi è dunque uno stretto, strutturale rapporto: il lapsus, essendo un particolare tipo di atto mancato rientra nei meccanismi di 'spostamento'. Lo 'spostamento' è il corrispettivo psichico della figura letteraria della metonimia» (2009, 170). La poesia rosselliana si costituisce dunque intorno ad un ossessivo «inseguimento metonimico» (171). Anche Fabrizio Podda ha notato come «a discapito di un suo presunto surrealismo, la sintassi di base della retorica rosselliana sia metonimica – lo spostamento, lo scivolamento, l'impennata – più che metaforica – la sostituzione, il salto» (2007, 142). È alla ripetizione, nelle sue varie forme, che lo studioso attribuisce uno slancio metonimico, una funzione di caricamento energetico del discorso e un ruolo costruttivo e ordinatore (2007, 143).

È forse una questione di prospettiva. Quando il lettore osserva la poesia rosselliana con una lente di ingrandimento, si affastellano salti analogici e sensi molteplici, si aprono ineliminabili paradossi e antinomie. Se invece ci si allontana un po' dal testo, la visione si fa più ampia e globale, sui conflitti di significato domina la percezione di un legame sintattico saldo e consistente, i testi si impongono per la loro compatta e organica chiusura.

Questa chiusura compositiva è prima di tutto metrica. Nel saggio *Spazi metrici*, allegato a *Variazioni belliche*, Rosselli indica come nei suoi componimenti il primo verso costituisca, a livello spaziale e temporale, un modello per i versi seguenti. Le parole-idee si dispongono allora in forme cubiche, in strofe compatte e geometriche. Ma la chiusura della poesia rosselliana si realizza anche sul piano sintattico e discorsivo. La catena sintattica è mantenuta almeno apparentemente intatta e l'iterazione, come la forma metrica cubica, svolge una funzione coesiva e organizzatrice. Con Jakobson, sappiamo che la reiterazione non solo di un ritmo ma anche di una sequenza costitutiva del testo permette la reificazione del messaggio poetico, lo rende autonomo trasformandolo in qualcosa che dura (2003, 239). La ripresa di una medesima organizzazione sintattica contribuisce dunque a chiudere il testo rosselliano, a renderlo percepibile in quanto blocco. Il componimento si impone all'attenzione del lettore come oggetto globalmente strutturato, secondo un principio confermato anche dalla *Gestalttheorie*, ossia la psicologia della forma.

Le prime due poesie della seconda parte di *Variazioni belliche* mettono in luce chiaramente questa compattezza non solo metrica, ma anche sintattica e strutturale.

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della canzonetta del bar vicino. **Se** dalla notte sorgeva il dubbio dello etnografico cangiante e sproorzionato, **allora** richiedevo aiuto. **Se** nell'inferno delle ore notturne richiamo a me gli angeli e le protettrici che salpavano per sponde molto più dirette delle mie, **se** dalle lacrime che sgorgavano diramavo missili e pedate inconscie agli amici che mal

tenevano le loro parti di soldati amorosi, **se** dalle finezze del mio spirito nascevano battaglie e contraddizioni **allora** moriva in me la noia, scombinava l'allegria il mio malanno insoddisfatto; continuava l'aria fine e le canzoni attorno svolgevano attività febbrili, cantonate disperse, ultime lacrime di cristo che non si muoveva per sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia. (Rosselli 2012, 41, grassetto mio)

Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo ancora pienamente. **Per** l'avvoltoio che era la tua sinistra figura io ero decisa a combattere. **Per** i poveri ed i malati di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia è la più bella canzone della strada. **Per** le strade odoranti di benzina cercavamo nell'occhio del vicino la canzone preferita. **Per** quel tuo cuore che io largamente preferisco ad ogni altra burrasca io vado cantando amenamente delle canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante a divieto. **Per** il divieto che ci impedisce di continuare forse io perderò te ancora ed ancora – sicché le maree del bene e del male e di tutte le fandonie di cui è ricoperto questo vasto mondo avranno terminato il loro fischiare. (Rosselli 2012, 42, grassetto mio)

Nel primo componimento, la ripetizione del connettivo logico «se» e la messa in rilievo della congiunzione «allora» mimano lo sviluppo e la chiusura di un ragionamento razionale. Francesco Muzzioli ha notato come l'iterazione della struttura ipotetica comporti un «inquadramento logico per materiali francamente illogici» (2004, 151). Il costruito condizionale ripetuto in modo ossessivo garantisce l'impalcatura razionalizzante del componimento, mette l'accento sull'*esigenza* di ordine e razionalità provata dal soggetto. Il secondo componimento esemplifica un altro tipo di procedimento iterativo presente nella raccolta. Il testo è scandito dalla ripetizione in apertura di frase di un sintagma contenente la preposizione «per». Molte altre poesie di *Variazioni belliche* sono strutturate intorno alla ripresa ostinata di una stessa preposizione. Le anafore hanno una funzione intensiva dei valori semantici delle preposizioni, generano coesione ma anche effetti di *presenza*, di *partecipazione* del soggetto al mondo raccontato. Oltre a «per» che fa riferimento a una causa o a un atteggiamento favorevole verso un destinatario, vengono usate ripetutamente preposizioni come «in» e «dentro» (o «entro») che creano la sensazione di una chiusura soffocante, «contro» che esprime insistentemente ostilità e contrasto e «dopo» che palesa l'istituzione di una successione temporale. Queste ripetizioni segnalano come il soggetto dell'enunciazione cerchi costantemente di collocarsi nel mondo e di stabilire delle relazioni tra le cose e gli eventi.

In *Variazioni belliche*, la ripetizione delle congiunzioni e delle preposizioni ha una funzione asseverativa (Casadei 2011, 81), manifesta la *volontà* e il *bisogno* della poetessa di affermare un senso, fissa la sua *urgenza* di ordinare la realtà e di relazionarsi con il mondo. L'iterazione potenzia l'energia enunciativa dei versi mostrando la posizione «patemica» del locutore rispetto al proprio discorso. Secondo Jakobson, la funzione poetica è dominante nei testi poetici, ma non vi è presente in modo esclusivo (2003, 219). In *Variazioni belliche*, la funzione espressiva, detta anche emotiva, svolge un ruolo essenziale. Come è noto, tale funzione nel sistema jakobsoniano si basa sul mittente e sulle manifestazioni dei suoi sentimenti o emozioni: evidenzia dunque il coinvolgimento del soggetto nell'atto comunicativo. Riferendosi alla comunicazione scritta, il linguista russo ne individua alcuni esempi nelle interiezioni (2003, 215), in cui l'elemento emotivo è presente in modo inarticolato, e nella poesia di genere lirico, in cui abbondano i riferimenti alla prima persona singolare e agli stati d'animo del soggetto (2003, 219). È possibile formulare l'ipotesi che in *Variazioni belliche* la funzione poetica si intrecci con la funzione espressiva proprio nel fitto sistema di riprese ed iterazioni che, in particolare a livello sintattico e strutturale, caratterizzano il dettato rosselliano segnalando i desideri e i bisogni del soggetto poetico.

A partire da Emmanuela Tandello, diversi studiosi hanno rilevato come le forme metriche cubiche permettano alla poetessa di arginare il caos e di salvare l'identità. Gli agganci iterativi svolgono sul piano discorsivo un ruolo simile a quello delle forme metriche chiuse, funzionando come difesa contro il disordine e i suoi effetti distruttivi. Ma tali ripetizioni non sono importanti solo per combattere le spinte entropiche che mettono in crisi l'identità del soggetto poetico, sono fondamentali anche per il lettore nell'ambito del processo comunicativo. I teorici dell'informazione hanno rilevato come la ridondanza abbia una funzione stabilizzatrice del messaggio e permetta di resistere alle distorsioni che ostacolano la trasmissione di informazioni. Il principio della ridondanza trova applicazione anche in ambito linguistico. La linguistica testuale, analizzando la distribuzione dell'informazione e le relazioni tra le parti che compongono un testo, ha evidenziato l'esistenza di alcune importanti proprietà, in particolare la coerenza e la coesione, che contribuiscono al buon funzionamento dell'atto comunicativo. Se la poesia rosselliana è caratterizzata da una sospensione dei criteri di coerenza sul piano logico e concettuale, i suoi versi sono tuttavia segnati da una forte carica coesiva. Sul piano lessicale e semantico, la ripetizione di alcune parole chiave che passano da una poesia all'altra è segno di un continuo e coeso interrogarsi sugli stessi essenziali problemi. Non a caso il titolo della raccolta fa riferimento alla tecnica musicale che si basa sulla variazione di uno stesso tema di partenza riconoscibile nonostante i cambiamenti. In *Variazioni belliche* le iterazioni di congiunzioni e preposizioni si affiancano alle ripetizioni lessicali contribuendo in modo decisivo a stabilizzare il messaggio e a iscrivere, a livello testuale, la voce del soggetto dell'enunciazione e la sua appassionata ricerca di senso.

6. Alcune conclusioni su forza enunciativa, comunicazione e conoscenza

In *Cognizione e discorso poetico*, Cristina Caracchini ha ricordato, citando Paul Cornea, che la collaborazione del lettore non è incondizionata e che «per impegnarsi nella lettura, per consentire a uno sforzo di intelligenza e di fantasia, il lettore deve avere la convinzione che l'autore non bari, che abbia veramente qualcosa di importante da dire, che eventuali difficoltà di percorso si possano risolvere» (2009, 120). La collaborazione del lettore nasce quindi dalla fiducia nel fatto che «il testo veicoli un messaggio e presupponga un mittente» (2009, 121). L'autore che ha pensato e voluto il testo è in qualche modo garante di un suo orientamento verso il senso. Davanti a passaggi difficili o incoerenti, il lettore che *percepisca* un forte coinvolgimento emotivo dell'autore nell'atto di scrittura è quindi incoraggiato a non arretrare.

Riguardo la poesia di Amelia Rosselli, Guido Mazzoni ha notato che «l'uso dei deittici, i tempi verbali narrativi e le situazioni da cui le poesie prendono avvio dicono che la voce di queste poesie rimane sempre un soggetto empirico, reale» (1998, 300). Il soggetto poetico rosselliano – non completamente separabile dall'io della poetessa¹ – manifesta la propria salda presenza anche nei frequenti meccanismi iterativi che costellano *Variazioni belliche* e segnalano continuamente al lettore che si trova di fronte a una ricerca di significato *rilevante e necessaria* per la «voce singola a cui si riporta l'enunciazione poetica» (Caracchini 2009, 121). La funzione espressiva ricollegabile a questa forma d'iscrizione del soggetto nel tessuto testuale contribuisce in modo decisivo a rafforzare il rapporto di fiducia e cooperazione che il lettore instaura con l'autore, a consolidare le basi dell'avventura comunicativa e cognitiva.

Il carattere illogico e incoerente del flusso verbale è corretto non solo dalla forma metrica cubica ma anche dal rapporto emotivo che il soggetto intrattiene con l'atto enunciativo. Ciò non è forse slegato da quella «concretezza emozionale» di cui aveva parlato Niva Lorenzini a proposito della poesia femminile contemporanea: «Si vuole porre l'accento sulla concretezza emozionale, rimasta solida nella dissipazione dell'io? Certo queste voci femminili la possiedono intensamente» (1999, 167). Mentre la critica

¹ In *Variazioni belliche* il soggetto poetico assume i tratti biografici della poetessa: «Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione / fallace. Giacuta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. / Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa / nell'Ovest ove niente per ora cresce» (Rosselli 2012, 46). Sebbene, come ha ricordato Käte Hamburger, la relazione tra io lirico e poeta sia segnata dall'indeterminatezza, l'enunciazione si presenta come autentica: «le poème lyrique a le caractère d'une énonciation authentique» (Hamburger 1986, 248). La poesia lirica è infatti un enunciato di realtà: «nous nous trouvons confrontés à un énoncé de réalité, si irréal que puisse être le contenu, si indécelable que puisse en être le sujet d'énonciation» (Hamburger 1986, 248).

letteraria registra l'uscita di scena dell'istanza lirica dalla poesia del secondo Novecento, l'urgenza enunciativa rosselliana esprime con intensità la presenza della voce poetante. Non bisogna però confondere questa solidità enunciativa ed emozionale con le teorie cognitive dell'*embodiment* (coscienza o mente incarnata). Per coscienza incarnata si intende, infatti, una cognizione legata alla percezione corporea, all'interazione del soggetto con l'ambiente che lo circonda. Con Patrizia Violi è utile fare una distinzione tra radici corporee dei concetti da un lato e pensiero radicato nella soggettività dall'altro (2013, 75-76). Nella poesia di Amelia Rosselli la comunicazione dell'esperienza conoscitiva è garantita da questo secondo fenomeno, ovvero dall'iscrizione delle intenzioni del soggetto nel testo, dalla traccia testuale dell'intenzionalità autoriale. Ed è forse possibile ipotizzare che più il senso è ambiguo, sgretolato, molteplice e contraddittorio, più il lettore ha bisogno di riconoscere una presenza enunciativa forte per continuare a credere di essere di fronte a un messaggio caratterizzato da pregnanza di pensiero, degno di essere fruito malgrado le difficoltà interpretative.

Anche Rosselli sembra porre l'accento su intenzionalità e coinvolgimento emotivo quando afferma che la poesia è un'esperienza esplosiva e necessaria: «non scrivo poesia finché non scoppia fuori» (2010, 327), e riferendosi a *Variazioni belliche*, «interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere» (2012, 187). Poesia e ricerca di significato coincidono ed è la codificazione testuale di questo bisogno di senso che contribuisce ad avvincere il lettore: «Se piace la mia poesia, lo noto quando faccio leggere a qualcuno non molto esperto di poesia, e piace la sua passionalità, è irruenta» (2010, 57).

Del tono irruento e battagliero della raccolta, Amelia Rosselli ha parlato in diverse interviste evocando Kafka come ispiratore di *Variazioni belliche*. Nel 1988, rispondendo ad Ambrogio Dolce, ha precisato:

Fu Kafka ad ispirarmi la seconda parte di *Variazioni* che è la vera parte battagliera del libro [...] battagliero Kafka non lo era, ma nella sua prosa razionalizzante pone un enorme problema, ed era forse quello che sotto sotto volevo anch'io porre: egli ricerca le cause del suo disastro e di quello degli altri: nel romanzo *Il Castello* a K. ne capitano di tutti i colori e non si sa mai chi gliele abbia combinate. (2010, 104)

Ciò che colpisce Rosselli è la razionalità della scrittura kafkiana, o meglio il fallimento del suo tentativo di capire razionalmente le cause dell'esistere. *Variazioni belliche* è una raccolta kafkiana sul piano logico nel senso che mostra l'impossibilità di ottenere una spiegazione razionale soddisfacente del mondo. La coerenza del pensiero poetico rosselliano si ritrova in questo suo indicare continuamente, attraverso precise strategie linguistiche e stilistiche, le contraddizioni e le aporie che minano ogni tentativo definitivo di comprensione del mondo. Pensare senza falsificare la realtà diventa allora per la poetessa battagliare e questo guerreggiare coinvolge tutti i campi. Ciò emerge chiaramente nelle serie di parole

chiave che ricorrono con insistenza in *Variazioni belliche*. A livello lessicale, oltre al campo semantico della guerra onnipresente nella raccolta, spicca la ripetizione di parole del campo morale e religioso (bene, male, donare, peccato, giustizia, inferno, paradiso, Cristo, Maria...), della sfera erotica (desiderio, passione, lussuria, amare, labbra, braccia...) e linguistica (sillabe, parole, alfabeto, canzoni, rime, ritornello, balbettare, bisbigliare, gridare...). Scrivere significa pensare, realizzare il guerreggiare del pensiero, riflettere senza concessioni sulle contraddizioni del desiderio, della morale e del linguaggio. Il desiderio è, infatti, valutato ora positivamente in quanto carica libertaria, ora negativamente per gli eccessi che possono portare alla dissoluzione dell'io. I limiti della morale sono giudicati in termini negativi come rischio d'impoverimento della vita, ma anche in termini positivi poiché indicano valori e punti di riferimento indispensabili alla costruzione dell'identità. Anche lo strumento linguistico prevede un doppio valore: scrivere è isolamento e falsificazione del reale ma anche sua salvifica espressione, decisiva possibilità di condivisione.

Che il linguaggio poetico svolga un ruolo di mediazione tra sfera umana e mondo è stato sottolineato dalla neoretorica del Gruppo μ . I neoretorici di Liegi hanno ribattezzato la funzione *poetica* jakobsoniana con il nome di funzione *retorica* precisando sul piano terminologico come tale funzione non potesse da sola definire il campo del poetico distinguendolo da altre forme di linguaggio come, ad esempio, la pubblicità. Il Gruppo μ ha dunque tentato di ridefinire il fatto «poetico» sottolineando l'importanza del ruolo delle isotopie «*compte tenu du fait que les corrélations entre les niveaux linguistiques ne sont pas toujours, en poésie, de stricte adéquation, mais aussi d'opposition, de rupture, ecc.*» (1999, 24). Secondo il modello triadico Antropos, Logos e Cosmos introdotto dal Gruppo μ , i testi poetici presentano una bipartizione semantica tra umano e universo e la poesia ha una funzione mediatrice tra queste due polarità (1999, 251-53). Con la modernità, però, anche l'isotopia Logos affiora nei testi: «la mediazione poetica è costretta a farsi tema della poesia stessa nel momento in cui viene messa alle strette. La metapoeticità della poesia è quindi indice di crisi» (Muzzioli 2004, 112). La presenza nel testo dell'isotopia linguistica esprime dunque la rottura tra il soggetto e il mondo, il rifiuto di un mondo strutturato e ordinato. Per Francesco Muzzioli, il fatto che la poesia contemporanea resti fuori dallo schema triadico del Gruppo μ rende necessaria l'introduzione di un quarto elemento che lo studioso chiama «Polemos»:

Siamo in grado allora di costruire l'altro versante del modello triadico. L'opposto della mediazione sarà la contraddizione. Ma cosa indicheremo come contrario del Logos mediatore? Una soluzione sarebbe Polis: alla via individuale del pensiero e della creazione, fa da contraltare la vita collettiva. Tuttavia, la società è pur sempre un altro strumento di mediazione, sia pur precaria e scorsa da lotte.

Aggiungiamo allora *Polemos*, il contrasto (per altro in somiglianza sonora che non guasta). Otteniamo allora uno schema quadrangolare, che considera anche il lato nascosto. (Muzzioli 2004, 121-22)

Nella poesia di Amelia Rosselli la disarmonia con il mondo è una condizione che il soggetto tenta disperatamente di superare, ma che non può essere evitata. Se il linguaggio non può comprendere pienamente la realtà, resta l'unico strumento che il poeta ha a disposizione per tentare di stabilire un rapporto con il reale e condividerlo con gli altri. Il pensiero della poesia, per Amelia Rosselli, è dunque contemporaneamente *Polemos* e *Logos*, lucida necessità di *Polemos* e nostalgico e utopico slancio verso il *Logos*, è «Bellezza armonia che scintilli / anche per i prati ora secchiti» (Rosselli 2012, 117).

La presenza dell'isotopia linguistica è certo indizio di crisi della funzione mediatrice e rassicurante della poesia. Ciò non esclude tuttavia l'esistenza di un ruolo conoscitivo della poesia rispetto al mondo. Da questo punto di vista è rilevante notare che la seconda parte della raccolta intitolata *Variazioni* comincia con un verso che comprende il termine «dubbio»: «Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio / cristianesimo» (Rosselli 2012, 41). Come ricorda Cristina Caracchini, «l'azione di dubitare è un passo conoscitivo fondamentale», costituisce una forma problematica del pensare e del conoscere (2009, 97). Il dubbio indica uno stato di irrequietezza e di insoddisfazione, un processo attraverso il quale Rosselli mette in discussione valori tradizionali e modelli poetici riconosciuti, per cercare nuove forme di pienezza espressiva e di adesione al reale. In questo tortuoso procedere del pensiero poetico rosselliano, tutto viene vorticosamente messo in discussione. Ciò che resta intatto è il *desiderio* e il *bisogno di conoscenza*. I verbi modali «volere» e «dovere» ricorrono difatti con insistenza nella raccolta e non si riferiscono solo alla tematica amorosa (il volere come desiderio) o a quella morale (il dovere come imperativo morale) ma anche al «sapere», al tema della conoscenza che si intreccia a quello del linguaggio. Il pensiero della poesia rosselliana è un incessante voler e dover sapere. Parafrasando un noto verso pasoliniano, è allora possibile affermare che per la poetessa scrivere significa conoscere, non l'aver conosciuto. *Variazioni belliche* avvince il lettore e lo trascina in un'intensa avventura cognitiva perché riesce a mostrare linguisticamente, sia sul piano concettuale che su quello emotivo come Amelia Rosselli sia davvero un «poeta della ricerca» (Rosselli 2004, 290).

Bibliografia

- Agosti Stefano 1995, *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani.
 Arduini Stefano e Fabbri Roberta 2008, *Che cos'è la linguistica cognitiva*, Roma, Carocci.

- Ballerio Stefano 2001, *Ripercorrere Leo Spitzer. Il metodo e l'identità*, «Letteratura e Letterature», n. 5, 99-123.
- Bisanti Tatiana 2007, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, Pisa, ETS.
- Caracchini Cristina 2009, *Cognizione e discorso poetico. A dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni, e Ashbery*, Firenze, Cadmo.
- Casadei Alberto 2011, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori.
- Catà Cesare 2009, *Il lapsus della critica letteraria novecentesca: il caso letterario Amelia Rosselli*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 38, n. 1, 149-74.
- Cornea Paul 1993, *Introduzione alla teoria della lettura*, Firenze, Sansoni.
- Cortellessa Andrea 2006, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Frabotta Biancamaria 1986, *Amelia Rosselli. Melodiosa burrasca*, in *Una donna un secolo*, a cura di Sandra Petri, Roma, Il ventaglio, 108-13.
- Frei Henri 2011, *Grammaire des fautes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Fusco Florinda 2003, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, «Trasparenze», n. 17-19, 253-265.
- Giudici Giovanni 2003, *Prefazione*, in Rosselli 2003, 11-19.
- Gruppo μ 1999, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil.
- Hamburger Käte 1986, *Logique des genres littéraires*, trad. di Pierre Cadiot, Paris, Seuil.
- Jakobson Roman 1976, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit.
- Jakobson Roman 2003, *Essais de linguistique générale*, trad. di Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.
- La Penna Daniela 2002, *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in *Plurilinguismo e letteratura*, a cura di Vincenzo Orioles e Furio Brugnolo, Roma, Il Calamo, 397-415.
- Lorenzini Niva 1999, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Manera Manuela 2003, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», n. 17-19, 227-52.
- Mazzoni Guido 1998, *Le poesie di Amelia Rosselli*, «Allegoria», v. 10, nn. 29-30, 300-01.
- Mengaldo Pier Vincenzo 1978, a cura di. *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Muzzioli Francesco 2004, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi.
- Pasolini Pier Paolo 1999, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, vol. 2.
- Passannanti Erminia 2004, *La poesia dell'afasia linguistica. Una nota su Amelia Rosselli*, «Punto di Vista. Rassegna Italiana di Lettere e Arti», n. 39, 11-13.
- Podda Fabrizio 2007, *Serie, variazioni. La ripetizione del resistere*, «Quaderni del circolo Rosselli», n. 3, 137-47.

- Rosselli Amelia 2003, *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Rosselli Amelia 2004, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea.
- Rosselli Amelia 2010, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere.
- Rosselli Amelia 2012, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori.
- Saussure Ferdinand de 2005, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages.
- Scotellaro Rocco 2000, *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Roma, Laterza.
- Tandello Emmanuela 1999, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 7-18.
- Todorov Tzvetan 1979, *Synecdoques*, in *Sémantique de la poésie*, a cura di Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1-26.
- Violi Patrizia 2013, *Le tematiche del corporeo nella Semantica Cognitiva*, in *Introduzione alla Linguistica Cognitiva*, a cura di Livio Gaeta e Silvia Luraghi, Roma, Carocci, 57-76.
- Zorat Ambra 2005, *Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su Variazioni belliche di Amelia Rosselli*, «RiLUnE, Revue des Littératures de l'Union Européenne», n. 2, 1-11.

PROFILI DEGLI AUTORI

*A wit has said we don't know
who discovered water, but
we're pretty sure it wasn't a fish.*
Marshall McLuhan

Tutti gli autori dei saggi riuniti in questo volume hanno compiuto studi e conseguito specializzazioni anche all'estero, dove oggi quasi tutti vivono e lavorano.

Irene Baccharini ha conseguito il dottorato a Roma con una tesi su Mario Luzi da poco pubblicata (*Mario Luzi: il "sistema" della natura*, Studium 2015). Ha compiuto parte dei suoi studi a Freiburg, presso la Albert Ludwigs Universität. Si è occupata di autori della letteratura italiana ed europea, fra cui Dante, Leopardi, Peter Weiss ed Ungaretti. È tutor didattico nell'ambito del progetto "Teledidattica – Università in carcere" (Università di Roma "Tor Vergata" e Carcere di Rebibbia). Ha anche pubblicato due raccolte di poesia (2011 e 2013). Attualmente insegna lettere in un liceo e collabora con l'università di Roma "Tor Vergata".

Giorgia Bongiorno è docente di italiano all'Università di Lorena. Si occupa di poesia italiana e francese del XX e XXI secolo (ha fra l'altro pubblicato saggi su Artaud, Savinio, Robbe-Grillet, Zanzotto, Sanguineti) soprattutto nell'ottica dei rapporti fra letteratura e scienze umane. Ha curato la raccolta di Antonin Artaud, *Artaud le Môme, Ci-Git e altre poesie* per la collana bianca di Einaudi e recentemente co-diretto con Ada Tosatti il numero di «Quaderni del Novecento» dedicato a *Parole immagini serialità*. Ha inoltre co-organizzato con Laura Toppan il convegno internazionale *Nel melograno di lingue. Andrea Zanzotto: plurilinguismo, traduzione*, i cui atti sono di prossima pubblicazione per la Firenze University Press.

Mimmo Cangiano è tenure-track Professor presso la Hebrew University of Jerusalem. Ha conseguito un Dottorato di Ricerca all'Università di Firenze con un lavoro sul giovane Palazzeschi e un Ph.D. alla Duke University con un lavoro intitolato *Wanderers in Contradiction. The Italian Road to Modernism (1903-1922)*. Ha pubblicato saggi dedicati a Pirandello, Papini, Soffici, Prezzolini, Boine, Michelstaedter, Slataper e al primo '900 austriaco (oltre che alcuni lavori sul giovane Lukács). Nel 2011 è uscito il suo primo libro: *L'Uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Danila Cannamela **Danila Cannamela** dirige il programma d'Italiano alla University of Saint Thomas (Saint Paul, MN). Si occupa principalmente di letteratura italiana novecentesca e degli anni zero, e conduce ricerche sulla riflessione ecocritica del noir italiano. Ha pubblicato articoli sul crepuscolarismo e sta completando una monografia sulla relazione tra umano e non-umano nella cultura italiana d'avanguardia.

Cristina Caracchini è docente di italiano e di letteratura comparata alla University of Western Ontario. Ha pubblicato il volume *Cognizione e discorso poetico. A dialogo con Dante, Pessoa, Guillén, Caproni e Ashbery* (Cadmò 2009) ed è autrice di articoli e saggi dedicati, tra gli altri, a Giorgio Caproni, Palazzeschi e il Futurismo, Edoardo Sanguineti, la scrittura collaborativa e il teatro di narrazione.

Roberta Cauchi-Santoro ha conseguito il Ph.D. in letteratura comparata alla University of Western Ontario, per ricoprire in seguito incarichi di insegnamento presso la University of Guelph, e la University of Waterloo – St. Jerome. È autrice di numerose pubblicazioni in riviste internazionali. Il suo primo libro dal titolo *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett* è edito presso la Firenze University Press.

Corrado Confalonieri è dottorando in Studi Italianistici alla Harvard University. Ha conseguito a Padova un primo dottorato con una tesi sull'epica tassiana. Ha scritto saggi sulla letteratura del Rinascimento, su Hawthorne, su Gadda, sulla poesia novecentesca, sull'intertestualità e sulla traduzione intersemiotica. Ha co-curato un volume sull'insegnamento e un numero di «Between» dedicato alla retorica. Con Jo Ann Cavallo (Columbia) sta preparando un'antologia commentata delle opere di Boiardo; ha inoltre collaborato con Jeffrey T. Schnapp (Harvard) per il progetto *FuturPiaggio*.

Andrea Malaguti insegna italiano e storia del cinema alla University of Massachusetts di Amherst e in precedenza ha insegnato alla Columbia University di New York. Si è occupato a lungo di Giorgio Caproni (suo lo studio monografico *La svolta di Enea: retorica ed esistenza in Giorgio Caproni*, Il Melangolo 2008) e ha pubblicato altri studi su André Frenaud, Giorgio Bassani e Michelangelo Antonioni (sul quale sta lavorando al momento).

Enrico Minardi insegna italiano e francese alla Arizona State University. Dopo aver studiato a Firenze, Parigi e Madison (WI), ha insegnato in numerose università americane. Al suo attivo ha diverse pubblicazioni sulla poesia contemporanea italiana e due monografie su P.V. Tondelli e Enrico Palandri (con Monica Francioso). Recentemente ha curato un volume di studi sulla scrittrice americana Sara Paretsky (con Jennifer Byron), ed una traduzione in inglese delle poesie di Ferruccio Benzoni (con Taylor Corse).

Federica Santini ha conseguito il Ph.D. in letteratura italiana alla University of California, Los Angeles (UCLA) ed è professore ordinario di lingua e letteratura italiana alla Kennesaw State University in Georgia. Ha pubblicato numerosi articoli e traduzioni in riviste letterarie negli USA e in Italia. Il suo libro *Io era una bella figura una volta: Viaggio nella poesia di ricerca del secondo Novecento* è uscito per Scritture nel 2013. Recentemente ha curato, con Luigi Ballerini, l'edizione americana dell'antologia *I Novissimi* (Agincourt Press).

Carlo Testa insegna studi italiani e letteratura comparata alla University of British Columbia di Vancouver. Le sue pubblicazioni vertono su temi pertinenti al diciannovesimo secolo europeo: il patto con il diavolo nella letteratura francese, il romanzo di educazione, l'*Homo Superfluus*, e il tema di Utopia e paradiso in letteratura. Ha dedicato due libri alla teoria e alla storia dell'interrelazione tra letteratura (europea) e cinema (italiano), ed ha pubblicato svariati articoli su argomenti di teoria e prassi della traduzione poetica. Ha recentemente completato una traduzione dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke in verso e rima italiani (Moretti & Vitali 2014).

Ambra Zorat si è formata all'Università degli Studi di Trieste e alla Sorbona. Insegna italiano all'Università di Digione e si occupa di poesia italiana contemporanea e di scrittura femminile. Ha pubblicato articoli e saggi su diverse poetesse italiane e in particolare sull'opera di Amelia Rosselli. Ha inoltre lavorato su alcune scrittrici del primo '900 tra cui Maria Messina.

Si ringraziano inoltre Andrea Privitera e Laura Acquaviva per la preziosa collaborazione.

INDICE DEI NOMI

- Achmatova, Anna 49
Adorno, Theodor W. 25
Agosti, Stefano 102-103, 112-113, 169, 181
Alatiel 79
Alfano, Giancarlo 40, 50, 54, 107, 113
Alfano Miglietti, Francesca 40, 50, 54
Alighieri, Dante 12, 115, 132, 142, 144, 156, 172, 182, 185-186
Aloisi, Alessandra. 90, 97
Amendola, Giovanni 57-58, 69
Anceschi, Luciano 83, 85, 140, 145
Anders, Günther 54-55
Anedda, Antonella 39, 52, 55
Annovi, Gian Maria 10, 15-16, 39, 41-45, 47, 49-56, 103, 113
Apollinaire, Guillaume 140
Ardissino, Erminia 123, 126, 131
Arduini, Stefano 174, 181
Aristotele 174
Artaud, Antonin 16, 40, 43-45, 49, 51, 55-56, 102, 185
Baccarini, Irene 11, 15, 21, 35-36, 185
Bachtin, Michail 6, 60, 67, 69
Balestrini, Nanni 137-138, 144
Ballerini, Luigi 144-145, 187
Ballerio, Stefano 167, 182
Bandini, Fernando 111, 114
Banfi, Antonio 45
Barilli, Renato 62, 69
Barney, Matthew 43
Baroncini, Daniela 121, 131
Bateson, Gregory 10, 99, 108-109, 111, 114
Baudelaire, Charles 18, 114, 118-119, 122, 126, 129, 131-132, 139
Baudrillard, Jean 53, 55
Beckett, Samuel 43, 186
Bello Minciocchi, Cecilia 43, 55
Benjamin, Walter 18, 85, 119-120, 122, 124, 126, 128, 131-132
Benn, Gottfried 43
Bergson, Henri 57
Bevilacqua, Mirko 78, 85
Biagini, Elisa 10, 15-16, 39, 41-49, 51-56
Bisanti, Tatiana 169, 182
Blanchot, Maurice 45, 69
Bloch, Ernst 58
Bloom, Harold 8-12
Boltanski, Christian 43
Bompiani, Valentino 36-37, 115, 132, 148, 181
Borgese, Giuseppe Antonio 71, 85, 148
Bouveresse, Jacque 5-6, 10, 12
Brecht, Bertold 25
Broggi, Alessandro 43
Brooks, Cleanth 7, 12
Cacciari, Massimo 11-12, 69
Campana, Dino 22, 126
Camus, Albert 29-31, 36-37
Capaldi, Donatella 111, 114
Caproni, Giorgio 6, 11-12, 18, 24, 117-133, 182, 186
Caracchini, Cristina 1, 11-12, 15, 178, 181-182, 186

- Carbognin, Francesco 104, 113-115
 Cardarelli, Vincenzo 149
 Carducci, Giosuè 31, 140
 Carifi, Roberto 22
 Carotenuto, Luigi 51, 55
 Carroll, Lewis 135, 143, 145
 Carson, Anne 41
 Casadei, Alberto 9-10, 12, 166-167, 174, 177, 182
 Cassirer, Ernst 27
 Catà, Cesare 174, 182
 Celan, Paul 41
 Ceserani, Remo 54-55
 Cevini, Paolo 119, 132
 Chiaves, Carlo 80, 85
 Chomsky, Noam 19, 142-145
 Clifton, Lucille 41
 Cohen, Jean 9, 12
 Coleridge, Samuel T. 28
 Confalonieri, Corrado 10, 17-18, 99, 111, 114, 186
 Conte, Giuseppe 11, 15-16, 21-37
 Contorbia, Franco 119, 132
 Corazzini, Sergio 17, 72-74, 76, 79, 81-82, 84-85
 Cornea, Paul 178, 182
 Corradini, Enrico 58, 69
 Cortellessa, Andrea 40, 43, 52, 55, 107, 109, 114, 167, 182
 Croce, Benedetto 2-8, 10, 12, 15, 22-23
 Dal Bianco, Stefano 56, 100, 103, 105, 111, 114-115
 D'Annunzio, Gabriele 17, 31, 33-34, 74-75, 149
 De Angelis, Milo 70
 Dei, Adele 70, 86, 121, 132
 Deleuze, Gilles 44, 91
 D'Elia Gianni 52
 Derla, Luigi. 90-91, 97
 Derrida, Jacques 11-12, 44, 99
 De Saussure, Ferdinand 167
 De Seta, Cesare 139, 145
 Detienne, Marcel 27
 Dickinson, Emily 41
 Diodato, Roberto 53, 55
 DiPalma, Ray 41
 Dubois, Philippe 54-55
 Duchamp, Marcel 47
 Dumézil, Georges 27
 Eco, Umberto 120, 123-124, 129-130, 132
 Eliade, Mircea 27
 Eliot, T. S. 141, 146
 Errante, Vincenzo 19, 147-148, 151-155, 157-160, 162-163
 Fabbri, Roberta 174, 181
 Farinelli, Giuseppe 81, 85
 Faust, Johann 154
 Ferrari, Severino 31, 69
 Folin, Alberto. 91, 97
 Fortini, Franco 148-151, 154, 158, 162
 Frabotta, Biancamaria 165, 182
 Francucci, Federico 39, 56
 Frazer, J. George 27
 Frei, Henri 169, 182
 Frene, Giovanna 43
 Freud, Sigmund. 87-89, 91, 97, 139
 Friedrich, Hugo 9, 12, 70
 Frye, Northrop H. 28
 Fusco, Florinda 43, 166, 182
 Gadamer, Hans-Georg 84-85
 Gaeta, Maria Ida 37, 183
 Genette, Gérard 100, 114, 183
 Giacchetti, Matteo 108-109, 111, 113-115
 Giardini, Cesare 147
 Giovenale, Marco 43, 56
 Girardi, Antonio 23-24, 37, 123-125, 132
 Girardi, Enzo Noè 23-24, 37, 123-125, 132
 Giudici, Giovanni 174, 182
 Giuliani, Alfredo 6, 18-19, 47, 135-145
 Giuliani, Carlo 6, 18-19, 47, 135-145
 Goethe, Johann Wolfgang von 28, 120, 129, 131, 148, 154, 158
 Goldin, Nan 43
 Góngora y Argote, Luis de 147, 150

- Govoni, Corrado 17, 71-72, 76, 83-85
 Gozzano, Guido 71-79, 81-86
 Gramsci, Antonio 58
 Grignani, Maria Antonietta 103, 114
 Gruppo μ 180, 182
 Guglielmi, Guido 58, 69
 Haddad, Joumana 52
 Hamburger, Käte 178, 182
 Harrison, Thomas 57, 69
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 91
 Heidegger, Martin 1, 11-12, 27, 29, 31, 36, 91, 114
 Hillman, James 27-28, 32
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 147
 Hofmannsthal, Hugo von 57, 69
 Hölderlin, Friedrich 27
 Hoogens, Giovanni von 57
 Hortis, Attilio 58
 Iacoli, Giulio 107, 111-112, 114-115
 Iser, Wolfgang 11-12
 Jahier, Piero 58
 Jakob, Michael 99, 107, 109-111, 114
 Jakobson, Roman 168, 174-175, 177, 182
 Johnson, Mark 174
 Jung, Carl 27, 32, 70, 139
 Kerényi, Károly 27
 Kipling, Joseph Rudyard 158
 Klossowski, Pierre 59, 66, 69
 Lacan, Jacques 10, 16-17, 43, 87-88, 90-97
 Lakoff, George 174
 Lambri, Luisa 43
 Lang, Andrew 27
 Langer, Susanne K. 27
 La Penna, Daniela 169, 182
 La Rocca, Ketty 44, 51, 56
 La Rochefoucauld, François. 90
 Lawrence D. H. 27, 85
 Leopardi, Giacomo 10, 17, 19, 87-92, 94, 97-98, 114, 136-138, 140, 145, 148, 185-186
 Lévi-Strauss, Claude 27
 Lorenzini, Niva 13, 39-40, 56, 104, 114, 178, 182
 Lubrano, Giacomo 142
 Lukács, György 58, 69, 185
 Lunardi, Costanza 112, 114
 Luperini, Romano 120-121, 129, 132
 Luzi, Mario 24, 185
 Lynch, David 43
 Lyotard, Jean-François 29, 37
 Mach, Ernst 5, 57
 Magrelli, Valerio 2, 12, 39, 52, 56
 Magris, Claudio 59, 70
 Malinowski, Bronislaw 27
 Mallarmé, Stéphane 137, 140
 Mancini, Mario 120, 132
 Manera, Manuela 169, 173, 182
 Manet, Edouard 49
 Manotta, Marco 105, 114
 Marchese, Angelo 8, 12
 Marinetti, Filippo Tomaso 16, 61-62, 70, 84-85
 Marradi, Giovanni 31
 Martignoni, Clelia 100-102, 106, 115
 Marvell, Andrew 144-145
 Marx, Karl 57
 Masson, André 51
 Maupertius, Pierre Louis Moreau. 91
 Mauss, Marcel 27
 Mazzoni, Guido 1, 13, 178, 182
 Meda, Anna 27, 37
 Mengaldo, Pier Vincenzo 166, 182
 Menone 80
 Merini, Alda 44, 55
 Merleau-Ponty, Maurice 16, 44, 46, 56
 Messenger, Annette 51
 Michelstaedter, Carlo 57, 70, 185
 Mignini, Filippo. 90
 Miller, David 28
 Montale, Eugenio 12-13, 74, 76, 86, 114, 126, 139, 145
 Moretti, Franco 73-74, 78, 83, 86, 117-120, 122, 130, 132, 187

- Moretti, Marino 73-74, 78, 83, 86,
117-120, 122, 130, 132, 187
- Morimura, Yasumasa 49-50
- Mortara Garavelli, Bice 120, 132
- Müller, Max 27
- Musil, Robert 60, 64, 70
- Muzzioli, Francesco 135-137, 142,
145, 173, 176, 180-182
- Nancy, Jean-Luc 47, 56
- Nencioni, Enrico 31
- Niccolai, Giulia 141, 145
- Nietzsche, Friedrich 66-67, 69-70,
75, 78, 89, 148, 162
- Noferi, Adelia 101, 106, 115
- Novalis 28, 58, 70
- Olds, Sharon 41
- Olson, Charles 140
- Onofri, Arturo 22
- Ostriker, Alicia 41
- Ostuni, Vincenzo 39-43, 50, 52, 56
- Oxilia, Nino 76, 86
- Pacioni, Marco 103, 115
- Pagliarani, Elio 137, 142, 144, 146
- Palazzeschi, Aldo 11, 16, 57-70, 72,
80, 86, 185-186
- Panzacchi, Enrico 31
- Papotti, Davide 112, 115
- Pascal, Blaise 87, 112
- Pascoli, Giovanni 31, 34, 70, 73-
74, 86
- Pasolini, Pier Paolo 24, 44, 122,
132, 166, 169, 182
- Passannanti, Erminia 174, 182
- Paternolli, Nino 57
- Pavese, Cesare 142, 145
- Pecora, Elio 165
- Pedullà, Walter 114, 141, 145
- Peirce, Charles Sanders 54
- Petrarca, Francesco 42, 148
- Picchione, John 61, 70
- Pinto, Raffaele. 92, 98
- Pintor, Giaime 19, 148-152, 154,
157-160, 162-163
- Pirandello, Luigi 98, 185
- Plath, Sylvia 41
- Platone 71, 77, 80-81, 86, 90
- Podda, Fabrizio 175, 182
- Poleggi, Enrico 119, 132
- Porta, Antonio 40, 44-45, 56, 137
- Possamai, Irina 106, 109, 115
- Pound, Ezra 140, 142, 145
- Prati, Angelo Raffaello 19, 79, 158-
160, 162, 164
- Prete, Antonio. 90-92, 98
- Preti, Giulio 117-118, 132
- Prezzolini, Giuseppe 58, 185
- Pugno, Laura 40, 42-43, 56
- Quasimodo, Salvatore 149
- Rank, Otto 27
- Ray, Man 41, 47
- Remotti, Franco 59, 70
- Rilke, Rainer Maria 7, 19, 22, 147-
153, 155-158, 160-163, 187
- Rizzo, Gianluca 136, 146
- Rosselli, Amelia 10-11, 20, 40, 44,
56, 165-176, 178-179, 181-183, 187
- Rugafiori, Paride 119, 132
- Sabot, Philippe 6, 13
- Saccà, Lucilla 44, 56
- Saccone, Antonio 63, 70
- Sade, Donatien Alphonse François
de 42
- Sands, Robert G. (Bobby) 31
- Sanguineti, Edoardo 39, 44-45, 56,
62, 70, 72, 86, 137, 142, 185-186
- Sannelli, Massimo 43
- Sartre, Jean-Paul 121, 132
- Schama, Simon 107, 115
- Schelling, Friedrich W. J. 28
- Schopenhauer, Arthur 57, 89
- Schutz, Dana 42
- Scotellaro, Rocco 169, 183
- Seidler, Irma 58
- Sereni, Vittorio 45, 56
- Serrano, Andrès 41-43, 47
- Sexton, Anne 41, 46, 56
- Shakespeare, William 41
- Shelley, Percy Bysshe 2-4, 7-8, 13,
28
- Sherman, Cindy 51
- Sica, Gabriella 37
- Slataper, Scipio 58, 185

- Socrate 71-73, 77, 81-82
Soffici, Ardengo 185
Sollers, Philippe 45, 56
Sorrentino, Luca 91, 98
Spatola, Adriano 141, 145
Sperber, Dan 28
Spinoza, Baruch 90, 129, 133
Spitzer, Leo 167, 182
Starobinski, Jean 60, 70
Svevo, Italo 1, 13, 70
Szymborska, Wislawa 48, 56
Tandello, Emmanuela 166, 177, 183
Tassoni, Luigi 105, 115
Tasso, Torquato 142
Teeteto 77
Tellini, Gino 69-70, 85
Tesi, Alessandra 43, 69, 120
Testa, Enrico 7, 16, 19, 39, 56, 132,
147, 187
Todorov, Tzvetan 168-169, 183
Tosco, Carlo 107, 115
Turri, Eugenio 107, 112, 115
Twain, Mark 158
Ungaretti, Giuseppe 28, 35, 37, 56,
149, 185
Valduga, Patrizia 39, 56
Vallini, Carlo 81, 86
Vattimo, Gianni 2, 13
Ventroni, Sara 40, 56
Vico, Giambattista 2, 27-28
Villa, Angela Ida 80, 85-86
Violi, Patrizia 179, 183
Vivante, Angelo 58, 70
Vlastos, Gregory 73, 86
Weber, Max 69-70
Whele, Winfried 68, 70
Wildman, Alan 3, 13
Woolf, Virginia 57-58
Zambon, Francesco 109, 115
Zanzotto, Andrea 10, 16-18, 45-47,
51, 56, 99-115, 185
Zecchi, Stefano 23
Zinelli, Fabio 43, 51, 56
Zorat, Ambra 10-11, 20, 165, 183,
187
Zublena, Paolo 39, 56, 107-108, 115

STUDI E SAGGI
Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāva*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Bartolini A., Pioggia A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*

- Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*
- Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
- Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Civitarese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
- Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
- Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
- Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
- Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
- Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
- Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
- Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
- Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
- Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
- Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Lauretì T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*

Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*

Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*

Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*

Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*

Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*

Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*

Brunkhorst H., *Habermas*

Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*

Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*

Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*

Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*

Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*

Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*

Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*

Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*

Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*

Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*

Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*

Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma

Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*

Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*

Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*

Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*

Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*

Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*

Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*

Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini

Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*

Filipa L.V., *Altri orientalism. L'India a Firenze 1860-1900*

Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*

Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*

Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*

Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*

Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*

Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*

Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*

- Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
- Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina apotelesmos lexicos al italiano contemporaneo*
- Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
- Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
- Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controllo. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
- Pestelli C., *Carlo Antichi e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
- Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
- Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
- Virga A., *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

MEDICINA

- Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
- Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

- Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

- Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
- De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
- Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*
- Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
- Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
- Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
- Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'«altra sinistra»*
- Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*
- Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
- Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaysons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

